



La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen

Guadaira Macías Prieto

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**La pintura aragonesa de la segona meitat del segle
XV relacionada amb l'escola catalana:
dues vies creatives a examen**

VOLUM I

**Guadaira Macías Prieto
Barcelona 2013**

**Tesi doctoral presentada per a l'obtenció del títol de Doctora per la Universitat de
Barcelona, Dep. D'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història
programa Història i Teoria de les arts**

Dirigida per: Dra. Rosa Alcoy Pedrós

ÍNDEX

VOLUM I

Agraïments	9
Introducció General.....	11
<i>Propòsits, metodologia i objectius</i>	<i>11</i>
<i>Breu panoràmica: els estudis sobre pintura del segle XV a l'Aragó.</i>	<i>12</i>
<i>El gòtic internacional aragonès cap a 1430-40: aires de canvi.</i>	<i>21</i>
<i>Dues vies de la pintura aragonesa: Bermejo i Huguet. Historiografia clàssica i darreres aportacions.....</i>	<i>26</i>
<i>El model de les “dues vies” en qüestió.....</i>	<i>35</i>
PRIMERA PART. DEL MESTRE DE RIGLOS A PERE GARCIA. ENTRE EL DARRER ESTIL INTERNACIONAL I LA INTRODUCCIÓ DELS MODELS FLAMENCOS.....	41
INTRODUCCIÓ. UN ESTIL DE TRANSICIÓ: BLASCO DE GRAÑÉN I LA PINTURA ARAGONESA DE CAP A 1430-1460	43
<i>El grup de Siresa i altres mestres anònims</i>	<i>44</i>
<i>Un subgrup dins del taller de Grañén</i>	<i>57</i>
EL MESTRE DE RIGLOS: DEL GÒTIC INTERNACIONAL A LES NOVETATS FLAMENQUES	63
<i>El Retaule de sant Martí de Riglos i la creació d'un mestre anònim</i>	<i>63</i>
<i>Una proposta de catàleg per al Mestre de Riglos</i>	<i>72</i>
- <i>Taula amb Sant Julià a cavall</i>	<i>74</i>
- <i>El Retaule de la Mare de Déu de Villarroya del Campo</i>	<i>75</i>
- <i>El Retaule de santa Anna i la Mare de Déu.....</i>	<i>96</i>
- <i>Un Retaule de la Mare de Déu dispers i la Trinitat del Prado</i>	<i>97</i>
- <i>Els retaules bessons de sant Blai i santa Llúcia, una Predel·la de la Passió i un Crist en Majestat</i>	<i>105</i>
- <i>Taula amb Santa Quitèria</i>	<i>117</i>
EL MESTRE DE RIGLOS I PERE GARCIA: DEL DARRER ESTIL INTERNACIONAL A LA INTRODUCCIÓ DELS MODELS EYCKIANS	119
<i>Els inicis de Pere Garcia, apunts documentals.....</i>	<i>119</i>
<i>Algunes obres a examen</i>	<i>123</i>

POSSIBLES NOMS PER AL MESTRE DE RIGLOS: ELS ARNALDÍN I ALTRES ARTISTES DE L'ENTORN	
DE GRAÑÉN	153
<i>L'obrador de Grañén, algunes notícies documentals</i>	<i>153</i>
<i>Els Arnaldín, algunes propostes d'identificació</i>	<i>158</i>
A L'ENTORN DEL MESTRE DE RIGLOS: EL SEGON MESTRE D'ESTOPANYÀ	161
<i>Tres taules d'un gran retaule marià</i>	<i>161</i>
<i>L'arcàngel Gabriel d'una Anunciació</i>	<i>166</i>
SEGONA PART. ALGUNS MESTRES «HUGUETIANS» A LA LLUM DE LES NOVES PROPOSTES	
HISTORIOGRÀFIQUES	169
INTRODUCCIÓ. DE JAUME HUGUET AL MESTRE DE SANT JORDI I LA PRINCESA	171
<i>Dues taules amb Sant Joan Baptista i sant Jaume: noves obres al catàleg del Mestre de Sant Jordi i la princesa</i>	<i>182</i>
<i>Al voltant del Mestre de Sant Jordi i la princesa: una subpredel·la amb profetes i sis personatges d'un Plany</i>	<i>188</i>
<i>Vers la identificació d'un mestre: dues propostes</i>	<i>192</i>
<i>Altres mestres del corrent «huguetià» o «naturalista»: algunes propostes</i>	<i>193</i>
TOMÀS GINER I ARNAU DE CASTELNOU	217
<i>Vers la identificació de dos pintors</i>	<i>217</i>
<i>Les aportacions documentals al coneixement de la carrera de Tomàs Giner</i>	<i>233</i>
<i>Una revisió del catàleg de Tomàs Giner</i>	<i>238</i>
<i>Un rastre de retaules perduts: obres documentades i no conservades.....</i>	<i>242</i>
- <i>La policromia del retaule major de la Seo de San Salvador</i>	<i>242</i>
- <i>El Retaule de sant Fabià i sant Sebastià d'Encinacorba.....</i>	<i>243</i>
- <i>La pintura de les portes i daurat d'un orgue de l'església del Pilar de Saragossa.....</i>	<i>245</i>
- <i>El Retaule de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sant Miquel i sant Sebastià de Zuera</i>	<i>246</i>
- <i>El retaule major d'Alfajarín</i>	<i>248</i>
- <i>El Retaule de Sant Pere de Burgo de Ebro</i>	<i>249</i>
- <i>El retaule major de San Juan el Viejo de Saragossa.....</i>	<i>250</i>
- <i>La pintura del nou orgue de la Seo del Salvador</i>	<i>266</i>
- <i>El Retaule de Santa Anna de Mainar</i>	<i>272</i>
<i>Les obres conservades de Tomás Giner i algunes noves atribucions.....</i>	<i>277</i>
- <i>Les taules del palau arquebisbal de Saragossa</i>	<i>277</i>
- <i>El Retaule de sant Vicenç de la catedral: la taula del Prado i un compartiment amb el Martiri del sant a la creu en aspa.....</i>	<i>280</i>
- <i>El carrer central del Retaule de la Mare de Déu d'Erla</i>	<i>284</i>
- <i>El Retaule de sant Llorenç de Magallón</i>	<i>289</i>
- <i>Un sant Fabià i un sant Sebastià de la Fundació Lázaro Galdiano</i>	<i>291</i>
- <i>Els Àngels amb els Arma Christi del presbiteri de la catedral de Saragossa..</i>	<i>294</i>
- <i>El Retaule de l'Epifania de Calatayud i l'Epifania de Gant: de la influència d'Huguet als diàlegs amb la pintura flamenca i aragonesa</i>	<i>296</i>
- <i>La Resurrecció del Museu Marès: Bartolomé Bermejo reinterpretat</i>	<i>309</i>
- <i>Dues taules amb Sant Blai i la Pietat de la col·lecció Muntadas</i>	<i>318</i>
- <i>Santa Anna amb la Mare de Déu i el Nen</i>	<i>323</i>
- <i>Fragment d'una Coronació trinitària.....</i>	<i>324</i>
- <i>Una taula amb Santa Engràcia a Princeton</i>	<i>325</i>
- <i>Compartiments d'un retaule amb Sant Vicenç i un Sant cavaller</i>	<i>329</i>

-Sant Martí a cavall partint la capa amb el pobre	331
-Sant Cristòfol de Calatayud	332
<i>Un breu apunt sobre el taller de Tomàs Giner segons la documentació</i>	335
<i>Algunes notícies sobre Arnau de Castelnuou</i>	337
<i>El catàleg de Castelnuou</i>	339
-El <i>Retaule de la Mare de Déu</i> d'Erla i la construcció d'una personalitat pictòrica	343
-La <i>Nativitat</i> del comte de Casal a Madrid	350
-«De mano de Castelnuou»: una mostra per a un bust reliquiari	356
-El Taller d'Arnau de Castelnuou?: una taula amb <i>Sant Joan Baptista al desert</i>	358
<i>Al voltant d'Arnau de Castelnuou</i>	360
EL MESTRE DE SANT BARTOMEU	363
<i>Un retaule de sant Bartomeu i la creació d'un nou mestre anònim: entre el darrer estil internacional i la influència del Mestre de sant Jordi i la princesa</i>	363
<i>Un retaule marià dispers i l'adopció d'algunes fórmules flamenques</i>	369
<i>Un Sant Enterrament a París i altres obres: vincles i distàncies amb altres personalitats afins al Mestre de sant Jordi i la princesa</i>	377
EL GRUP DE MORATA: ENTRE EL MESTRE DE SANT JORDI I LA PRINCESA I L'ESCOLA DE CALATAYUD	383
<i>Del Mestre de Morata al Grup de Morata: revisió historiogràfica i noves propostes</i>	383
<i>El Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol de Villanueva de Huerva i altres obres afins</i>	393
-El <i>Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu</i> de la col·lecció Bauzà	396
-La taula amb <i>Sant Cosme</i> de Tobed	398
-La fossilització d'un estil:	399
-El <i>Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat</i> de Boston.....	399
-El <i>Retaule de Sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai</i> de Boston	402
-El <i>Retaule de la Mare de Déu</i>	407
<i>El Retaule del Davallament de la Creu de Morata de Jiloca: singularitats iconogràfiques i estilístiques</i>	408
<i>El Retaule de sant Sebastià, sant Fabià i sant Julià de Daroca i dues taules amb l'Adoració del Nen i la Pentecosta</i>	425
<i>El Mestre de sant Tomàs</i>	427
-El <i>Retaule de sant Tomàs</i> apòstol	428
-La <i>Predel·la dels Evangelistes</i> de Daroca	431
-La <i>Predel·la dels profetes</i>	432
-La <i>Crucifixió</i> Staehelin-Paravicini	433
-Una taula amb <i>Sant Joan Baptista</i>	433
<i>Algunes obres dubtoses</i>	435
EL MESTRE DE CERVERA DE LA CAÑADA	439
<i>El Retaule de la Mare de Déu de Cervera de la Cañada</i>	440
<i>El Retaule de sant Sebastià</i>	445
<i>Dos compartiments d'un retaule marià: la Presentació al Temple i la Coronació</i>	447
Conclusions	453

VOLUM II

Índex	467
Apèndix fotogràfic	469
<i>Il·lustracions</i>	471
<i>Llistat d'il·lustracions</i>	589
Apèndix documental	605
Bibliografia	667

Agraïments

Si bé la redacció d'una tesi doctoral és una feina eminentment solitària, en escriure els darrers paràgrafs i mirar enrere es constata que són moltes les persones i institucions que han col·laborat perquè el treball arribés a port.

Així doncs, vull començar agraint a la meva directora, Rosa Alcoy Pedrós, el seu suport constant i la seva convicció de que un dia o un altre acabaria aquesta tesi, fins i tot en els moments de crisi aguda. La seva assignatura *La pintura catalana del gòtic: història i debat*, que vaig cursar quan ja acabava la carrera, va ser decisiva a l'hora de dirigir els meus passos cap a l'estudi de la pintura medieval, i aquesta tesi s'ha beneficiat enormement dels seus coneixements sobre la pintura de la Corona d'Aragó i de les seves propostes meditades, però també creatives, agosarades i valentes.

L'equip de recerca *EMAC: romànic i gòtic*, adscrit a la UB i dirigit per la mateixa Rosa Alcoy, ha proporcionat un marc esplèndid al meu treball, no només per la qualitat com a investigadors de tots els seus membres, sinó també per la seva companyonia i amistat. El mateix puc dir de tot el Departament d'Història de l'Art de la UB, tant del personal administratiu com dels professors i becaris.

Véronique Powell (Université de la Sorbonne-Paris IV) i Claudie Resson (conservadora de pintura espanyola del Louvre) em van acollir i guiar al llarg de la meva estada a París el 2008, i em van facilitar la visita a algunes peces importants per a aquesta tesi.

La meva experiència professional al Museu Nacional d'Art de Catalunya ha estat també vital per a la bona marxa de les meves investigacions. He d'agrair a tots els companys, però molt especialment als conservadors d'art medieval, sobretot a Rafael Cornudella i Cèsar Favà, el diàleg i suport constants.

En el curs de les meves investigacions he contactat amb museus, institucions privades, arxius, col·leccionistes particulars i investigadors diversos. Són molts, i, per tal de no convertir aquest espai en una llarga llista de noms, la seva aportació serà citada i agraïda dins del corpus de la tesi. M'agradaria, però, mencionar l'amabilitat de tot el personal de la Biblioteca del MNAC, l'Institut Amatller d'Art Hispànic, l'Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, el Museo de Daroca, la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, el Museo de Bellas Artes de Bilbao i els tallers de restauració del Louvre a París.

Els amics, amb els seus llibres, fotocòpies, consells, missatges, bromes i croissants, han alleugerit molt els darrers mesos de redacció.

Per últim, vull agrair el recolzament de la meva família, de tota la tribu, però especialment dels meus pares, Alfonso i María Guadalupe, que han esperat pacientment, sense perdre la confiança, de la meva germana Beatriz –j'arrive!–, de la meva àvia Manuela i de l'Ezequiel, que ha fet de xofer, fotògraf i psicòleg, segons fos necessari, sense defallir mai ni perdre el bon humor.

Introducció General

Propòsits, metodologia i objectius

En la meua experiència personal, l'art sempre ha estat en primer lloc una qüestió de colors, formes i textures, una qüestió sensorial i, en un segon moment, un vehicle de sentiments i conceptes, expressions de l'individu i la col·lectivitat, relats explícits i símbols més o menys implícits. De ben segur, això ha condicionat el meu apropament a la història de l'art com a disciplina i a l'estudi de l'art gòtic com a especialitat. I potser per això aquesta tesi s'orienta cap a la crítica estilística.

L'estudi de l'estil és el fil conductor del meu treball, l'element que articula el discurs i dona —espero— coherència al relat. Com explicaré amb més detall en els propers apartats, la meua intenció és explorar algunes de les vies creatives de la pintura aragonesa a partir dels anys quaranta-cinquanta del segle XV: revisar la importància del darrer internacional com a ferment de la pintura de la segona meitat del segle XV a través de les figures del Mestre de Riglos i Pere Garcia i re-evaluar, així, la divisió tradicional de la pintura aragonesa entre el 1450 i el 1500 en dos grans corrents derivats d'Huguet i Bermejo. En aquest sentit em proposo també examinar les figures d'alguns pintors tradicionalment considerats huguetians a la llum de les darreres aportacions historiogràfiques, que matisen la importància i la presència del pintor de Valls a l'Aragó i delineen la figura d'un important artista, vinculat amb l'escola barcelonina però arrelat al món aragonès, el Mestre de sant Jordi i la princesa.

He intentat, sempre que ha estat possible, examinar directament les obres que estudio al llarg de la tesi. En les obres conservades *in situ* o en museus i col·leccions accessibles això ha permès reunir dades rellevants sobre l'estructura material de les obres, l'estat de conservació i, en alguns casos, obtenir noves imatges d'obres poc o gens publicades. Les més rellevants s'inclouen a l'Apèndix fotogràfic. En molts altres casos, però, treballarem amb obres perdudes o conservades en col·leccions privades de difícil localització, i he hagut de recórrer a les imatges d'arxiu.

Malgrat que prioritzo la crítica estilística, no oblidó que l'art del segle XV vol transmetre continguts i significats, en ocasions molt més enllà de la traducció monòtona dels relats bíblics i les vides de sants. L'estudi de les obres dels artistes seleccionats ens permetran en ocasions apropar-nos a programes específics complexos, com és el cas dels grans cicles marians que lliguen els retaules del Mestre de Riglos a la pintura de Blasco de Grañén i els obradors valencians. Forma i significat es condicionen respectivament i estan lligats inextricablement, per això en altres casos les fórmules iconogràfiques escollides, per exemple en el cas del Crist de Pietat d'alguns retaules del Grup de Morata, ens ajuden a establir vincles i relacions entre escoles, reforçant els aspectes purament plàstics

Els documents ens emplacen en un context històric concret, són imprescindibles per a entendre les dinàmiques artístiques, els desitjos de la clientela, les qüestions econòmiques i socials i els fluxos de mestres, escoles i tallers, però, de vegades, compliquen enormement el panorama perquè el seu encaix amb les obres conservades no és en absolut clar i immediat. La meua tesi no està centrada en l'aspecte documental, i una part dels mestres que estudio romanen en l'anonimat, però he procurat fer un ús curós de les notícies d'arxiu. He procurat tenir en compte tots els documents publicats i, quan les investigacions precedents així ho aconsellaven, he intentat completar la recerca d'arxiu encetada per altres historiadors. És el cas del capítol dedicat a Tomàs Giner, per exemple, on analitzo alguns documents inèdits i altres mai transcrits. Uns i altres es recullen a l'Apèndix documental inclòs al segon volum de la tesi.

Breu panoràmica de l'estat dels estudis sobre pintura del segle XV a l'Aragó.

Arribats al 2013, les aportacions a l'estudi de l'art aragonès i els seus vincles amb la resta de territoris de l'antiga Corona d'Aragó són ja molt nombroses. Entre la segona meitat del segle XIX i inicis del XXI s'ha fet un llarg camí en el coneixement, l'exposició, la divulgació i la protecció del patrimoni artístic. No sembla necessari ara, per tant, recórrer totes i cadascuna de les fites que el jalonen, però, abans de passar a l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, m'ha semblat adequat esbossar un brevíssim estat de la qüestió i subratllar alguns dels moments i les personalitats que han determinat el nostre coneixement de la pintura aragonesa del segle XV. La meua intenció és només presentar, i valorar succintament, algunes aportacions essencials, que seran citades repetidament al llarg dels capítols de la tesi.

L'interès per la pintura gòtica a la Corona d'Aragó es va començar a desvetllar a finals del segle XIX, tant pel que fa a Catalunya com a València i Aragó. Serà al llarg de la segona meitat d'aquesta centúria quan es començaran a constituir els museus provincials, diocesans i capitulars, incentivats pel creixent gust per l'art antic i, sens dubte, també pels efectes sobre el patrimoni que ja es constatava que havien tingut les desamortitzacions de Mendizábal (1836-37) i Madoz (1855). L'abandonament de nombrosos edificis conventuals i monàstics va posar en perill una ingent quantitat de bens artístics mobles i immobles, que van quedar a la mercè d'especuladors i en molts casos simplement exposats a la seva destrucció per incúria. El Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza es començà a gestar amb els inventaris que, just després de la desamortització de Mendizábal, va emprendre la comissió artística de la Real Academia de San Luís de Zaragoza, per tal d'obtenir un recompte fiable dels bens afectats. Entre el 1836 i el 1845 aquests bens es van començar a acumular a l'església de San Pedro Nolasco de Saragossa i el 1845 es traslladaren a l'antic convent de Santa Fe de la ciutat, on el museu s'obrí finalment al públic al gener de 1848. La configuració del Museo Provincial de Huesca, per la seva banda, s'inicià el 1850, tot i que seria refundat el 1873, sota l'impuls de Valentín Carderera, pintor de cambra d'Isabel II, escriptor i col·leccionista. Aquests i altres museus instituïts a les darreries del segle XIX seran reorganitzats a partir dels anys setanta del segle XX, i adequats a les noves legislacions sobre el patrimoni artístic i les institucions públiques. A partir dels anys seixanta del segle passat es donà inici, a més, a la tasca de publicació dels seus catàlegs¹.

A les darreres dècades del segle XIX es van produir també les primeres aportacions historiogràfiques a la pintura gòtica aragonesa. Abans d'aquestes dates amb prou feines se citava el nom d'algun pintor aragonès als grans diccionaris artístics com el de Cean-Bermúdez². Entre les aportacions primerenques del segle XIX es poden comptar, per

¹ Rosa María DONOSO, *Guía del Museo Provincial de Huesca*, Madrid, 1968. María del Carmen LACARRA DUCAY, «Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, 1970, 16-18, p. 7-189. Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, 1975. Gonzalo BORRAS GUALIS; Germán LÓPEZ SAMPEDRO, *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, 1975. M. C. LACARRA DUCAY; Carmen MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Saragossa, 1984.

² Juan Agustín CEÁN-BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, no mencionava cap pintor aragonès del segle XV. Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, comte de la Viñaza, va publicar més tard les *Adiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889, on integrava notes de Ceán, Carderera i altres, i on donava

exemple, les de Francisco Zapater Gómez amb els seus *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, publicats de forma conjunta el 1863 però que l'autor havia donat a conèixer ja des de la meitat del segle en diverses publicacions periòdiques³. Només dos noms representen als treballs de Zapater Gómez la pintura del segle XIV: «Ramon Torrente» i el seu deixeble «Guillen Tort»⁴. I no són gaires més els pintors del segle XV citats: Bonant (sic) de Ortiga, a qui documenta per primer cop el 1457 i considera viu fins a finals de la centúria –confós per la homonímia amb els seus fills–, Juan Calvo, Juan Serrat i, sobretot, Pedro de Aponte, un Pedro de Aponte magnificat i irreal. D'aquest darrer, que de fet només es documenta a partir del segle XVI, diu que va ser «pintor de D. Juan II de Aragón, para quien ejecutó las tablas de un retablo de San Lorenzo que estaba en la Iglesia de la Seo»⁵. Aponte havia estat convertit per Jusepe Martínez i els seus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* en un mite de la pintura catalano-aragonesa, amb nombrosíssimes atribucions cvompletament errades⁶. La menció a un *Retaule de sant Llorenç* conservat a la catedral de San Salvador i pintat al segle XV, no obstant, és interessant, car és possible que sigui una de les primeres referències al *Retaule de sant Vicenç*, sant freqüentment confós amb el diaca Llorenç per la coincidència d'alguns dels seus martiris i atributs, com la graella, pintat per Tomás Giner i conservat ara al Museo del Prado, sobre el qual tornarem més tard.

noticia de Pedro de Aponte, Bonanat Zaortiga, Jaime Romeu i Juan de la Abadia, sense referir-se, però, a cap obra.

³ Francisco ZAPATER GÓMEZ, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*, Madrid, 1863, vegeu el pròleg.

⁴ Manuel Serrano Sanz completaria el diplomatari d'aquests dos pintors al 1916 i al 1917, amb documents tan interessants com el completíssim inventari *post mortem* de la casa i l'obrador de Torrent, i corregiria el nom de Tort, que sembla que va ser Fort (M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1916, vol. 34, p. 462 i 1917, 36, p. 103-113).

⁵ F. ZAPATER GÓMEZ, *Apuntes histórico-biográficos...*, p. 9. Pel que fa a l'atribució a aquest pintor de nombroses obres del segle XV, val la pena recordar les paraules de Manuel Serrano Sanz («Documentos relativos a la pintura...», 1916, vol. 34, p. 482), quan criticava les nombroses atribucions al «*tan socorrido y tan traído y llevado Pedro de Aponte, a quien, en los muchos centenares de protocolos del siglo XV que llevo examinados, no le he visto asomar la cabeza ni siquiera para otorgar un albarán de comanda o de cualquier otro asunto ajeno a la pintura*».

⁶ Jusepe MARTÍNEZ (m. 1682), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura: sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres*. L'obra no fou publicada fins gairebé dos segles després de la mort del seu autor, per Valentín Carderera, «con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», Madrid, 1866. Manuel Abizanda Broto deia de Jusepe Martínez que va ser «*pintor notable y técnico eminente del siglo XVII, pero narrador cuya veracidad histórica no es recomendable por ningún concepto*», vegeu M. ABIZANDA BROTO, «Discurso de Ingreso de D. Manuel Abizanda y Broto en la Real Academia de Bellas Artes», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 1921, núm. 5, p. 20-31:22.

Mario de la Sala-Valdés, a més d'escriure algunes obres de tema militar, va dedicar una especial atenció als monuments saragossans. Entre les seves publicacions destaquen *Zaragoza y su edificios*⁷; l'*Álbum de los Sitios de Zaragoza*⁸ i, molt especialment, el llibre *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, publicat pòstumament, el 1933, amb pròleg de Mariano de Pano Ruata⁹. El caràcter generalista d'aquest darrer volum, i l'estat incipient dels estudis sobre història de l'art a inicis del segle XX, fan que en moltes ocasions les apreciacions estilístiques i iconogràfiques de l'autor siguin ingènues o mancades de concreció, però ens proporciona una informació molt valuosa sobre les restes artístiques conservades a la ciutat, tant pel que fa al seu patrimoni moble com immoble.

La *Exposición Universal de Zaragoza* de 1908 va ser tot un revulsiu per als estudis artístics a l'Aragó. Es van fotografiar, documentar i localitzar un gran nombre de peces. L'art aragonès en conjunt s'oferia per primer cop als aficionats en una mostra de grans proporcions que va resultar també una oportunitat immillorable per als estudiosos a l'hora de plantejar-se estudis globals sobre la pintura medieval i la seva periodització. El catàleg amb les fitxes d'algunes peces escollides, redactat per Émile Bertaux i publicat en castellà i en francès, va ajudar a situar l'art aragonès en l'òrbita europea, gràcies a les anàlisis del gran historiador francès¹⁰. El complet article redactat per Elías Tormo Monzó al voltant de les peces exposades a Saragossa representa també un dels primers intents d'anàlisi crític rigorós i de gran abast sobre la pintura gòtica aragonesa¹¹. L'autor el completaria després amb altres aproximacions a la pintura medieval, entre ells alguns de caire monogràfic com l'important estudi dedicat a Bartolomé Bermejo, a qui qualifica com «el más recio de los primitivos españoles»¹².

Els germans José i Joaquín Albareda s'enfrontaren a la pintura aragonesa del segle XV des de l'experiència pràctica de dos artistes i restauradors d'obres d'art. Es compten

⁷ Mario de la SALA-VALDÉS, *Zaragoza y su edificios*, Saragossa, 1903.

⁸ M. de la SALA-VALDÉS, *Álbum de los Sitios de Zaragoza*, Saragossa, 1905.

⁹ M. de la SALA-VALDÉS, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Saragossa, 1933, amb pròleg de Mariano de Pano Ruata.

¹⁰ Émile BERTAUX, *Exposición retrospectiva de arte 1908*, Paris-Zaragoza, 1910.

¹¹ Elías TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones científicas*, 1909, vol. XVII, núm. 1-4, p. 57-75, 125-134, 234-243 i 277-285.

¹² E. TORMO MONZÓ, «Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles: resumen de su vida, de su obra y de su estudio», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1926, p. 11-87.

entre els primers a analitzar, per exemple, la figura de Martín de Soria, i alguns dels seus articles són encara avui essencials, atès que van donar a conèixer obres malauradament desaparegudes total o parcialment després de la Guerra Civil, com ara els monumentals retaules dedicats a la Mare de Déu de les esglésies de Lanaja i Ontiñena, obres de Blasco de Grañén i el seu taller¹³.

Els estudis de conjunt que intentaven sistematitzar la pintura gòtica aragonesa en la seva totalitat, definint grans períodes i escoles on inserir cercles, tallers i mestres concrets, arribaren de la mà de Chandler Rathfon Post i la seva monumental obra: *A history of Spanish Painting*¹⁴. L'autor, bon coneixedor de la pintura europea en general i de la hispànica en particular, aporta, a més, una visió panoràmica capaç de situar els mestres en un context ampli. Per a l'estudi de l'àmbit que ens interessa tenen especial importància els volums VII, *The Catalan School in the late middle ages*, del 1938, i VIII, *The Aragonese School in the late middle ages*, publicat al 1941. Però la peculiar arquitectura de l'obra, on cada volum finalitza amb substanciosos apèndixs que aporten noves consideracions sobre els volums precedents, obliga a l'estudiós a la consulta successiva de tota l'obra.

Les propostes de Post quant a la distribució d'escoles i els catàlegs dels mestres no sempre generaren consens, però van ser fonamentals per a les aportacions d'altres estudiosos, entre els quals cal destacar en primer lloc Josep Gudiol Ricart. El seu llibre *Pintura medieval en Aragón*, publicat el 1971, és per ara l'únic intent de catalogació sistemàtica de la pintura aragonesa romànica i gòtica¹⁵. Malauradament, les seves 397 entrades de catàleg, extremadament sintètiques, i les 236 imatges, tot i ser un bon punt de partida per a l'estudi de la pintura dels segles XII-XV, estan molt lluny de constituir el formidable instrument de treball que encara és la *Pintura gòtica catalana*, amb 697 entrades de catàleg i 1055 fotografies d'obres del darrer quart del segle XIII al XV, publicada al 1986 conjuntament per Josep Gudiol Ricart i Santiago Alcolea Blanch¹⁶.

¹³ José i Joaquín ALBAREDA, «Por tierras de Aragón: Pallaruelo de Monegros», *Aragón*, 1933, IX, núm. 93, p. 111-113; ÍDEM, «Los primitivos de la Iglesia de Lanaja», *Aragón*, febrer 1936, núm. 125, p. 34-36 i març 1936, núm. 126, p. 54-56; ÍDEM, «El retablo mayor de la parroquia de Ontiñena», *Aragón*, 1936, XII, núm. 128, p. 93-96.

¹⁴ Chandler Rathfon POST, *A history of Spanish painting*, Cambridge (Massachusetts), 1930-1966, vols. I-XIV.

¹⁵ Josep GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, 1971.

¹⁶ J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986.

Coincidint amb la publicació d'aquesta important obra de Gudiol Ricart i amb la reorganització d'alguns dels museus més destacats del territori aragonès, a inicis de la dècada dels setanta del segle XX començava les seves investigacions sobre la pintura del segle XV a l'Aragó María del Carmen Lacarra. A la seva tasca infatigable devem, de fet, els catàlegs de pintura medieval dels museus de Saragossa i Osca –el primer va constituir la seva tesi de llicenciatura, mentre que el darrer el va escriure en col·laboració amb Carmen Morte–¹⁷; una ingent quantitat d'articles amb importantíssimes aportacions, molts dels quals ressenyo a la bibliografia i seran citats repetidament; monografies d'obres tan singulars com el retaule major de la catedral de Saragossa i una de les escasses monografies escrites sobre pintors gòtics aragonesos, dedicada a Blasco de Grañén, l'antic Mestre de Lanaja, batejat per Post, a qui ella mateixa va identificar documentalment¹⁸.

El 1977, d'altra banda, el volum *Aragón* de la sèrie Tierras de España incloïa un extens estudi artístic de Federico Torralba Soriano –qui dedicà els seus estudis principalment a Goya i a l'art contemporani, però que també va fer incursions en altres àrees– on es condensaven algunes de les aportacions monogràfiques fetes per l'autor des dels anys cinquanta¹⁹.

La dècada dels setanta va ser rica en aportacions notables a la pintura del segle XV, tot i que de desigual fortuna: el 1978 es publicava la monografia de Francisco Olivan Bayle sobre Bonanat i Nicolás Zaortiga, un estudi interessant d'aquesta nissaga de pintors, potser enfosquit per la pintoresca prosa del seu autor i per algunes atribucions excessives²⁰. Millor acollida crítica tingué la tesi d'un dels deixebles de Federico Torralba, Fabián Mañas Ballestín, consagrada a l'escola pictòrica de Calatayud i important especialment per les seves descobertes documentals, que aclarien o preparaven el camí per aclarir els confusos catàlegs de pintors com ara l'aragonès Domingo Ram i el català Francesc Solives²¹.

¹⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza...»; M. C. LACARRA DUCAY; C. MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal...*

¹⁸ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004.

¹⁹ F. TORRALBA SORIANO, «Arte», a: José Manuel CASAS TORRES (dir.), *Aragón*, col. Tierras de España, Madrid, 1977, p. 133-336: 211-228.

²⁰ FRANCISCO OLIVAN BAYLE, *Bonanat y Nicolas Zahortiga y la pintura del siglo XV*, Saragossa, 1978.

²¹ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «El Retablo de santas Justa y Rufina de Maluenda: los pintores Juan Rius i Domingo Ram», *Archivo Español de Arte*, 1968, vol. 41, núm. 164, p. 215-235; ÍDEM, *Una escuela de pintura gótica en la comarca de Calatayud*, 1978, Universidad de Zaragoza, tesis doctoral inèdita,

Les aportacions crítiques sobre les obres d'art conservades es van anar nodrint, naturalment, de la progressiva descoberta de notícies d'arxiu. En aquest sentit, pel que fa al nostre objecte d'estudi, destaca, sens dubte, la tasca de Manuel Serrano Sanz, catedràtic d'història de la Universidad de Zaragoza, que fou també director de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Aquí publicà, en diverses entregues, els «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV». Des del 1914 i fins al 1921 tragué a la llum notícies sobre Miguel Ximénez, Martín Bernat, Bartolomé Bermejo, Jaime Romeu, Juan Rius, Blasco de Grañén, Tomás Giner, Arnau de Castelnuo, Martín de Soria, els Arnaldín o els Zaortiga, per citar només alguns dels artistes que apareixeran al llarg de les properes pàgines²². Les seves aportacions pioneres van esbossar les carreres i els diplomataris de la majoria dels pintors aragonesos del segle XV coneguts a data d'avui.

Manuel Abizanda Broto, arxiver de l'ajuntament de Saragossa fins al seu exili a Buenos Aires, el 1936, donà també a conèixer dades documentals sobre l'art del segle XV. Entre les seves obres es compten, per exemple, els tres volums de *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*²³.

Per al context d'Osca resulta imprescindible la tasca de Ricardo del Arco: a més dels nombrosos articles publicats en revistes com *Arte Español* o *Seminario de Arte Aragonés*²⁴, destaca, especialment, el complet inventari artístic reunit al volum corresponent a la província d'Osca del *Catálogo Monumental de España*²⁵. Uns anys més tard, el 1957, es publicà el catàleg confeït per Francisco Abbad Ríos de la

dirigida per Federico Torralba Soriano. Pel que fa a l'establiment dels diplomataris dels pintors de Calatayud, resulten essencials les aportacions prèvies de Gonzalo BORRÁS GUALIS, «Pintores aragoneses del siglo XV», *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Angel Canellas López*, Saragossa, 1969, p. 185-199. En aquest breu estudi Borrás proporciona la majoria de les dades que després són ampliades, completades i interpretades per Mañas Ballestín a la seva tesi doctoral.

²² M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*: 1914, vol. 31, p. 433-458; 1915, vol. 32, p. 147-166; 1915, vol. 33, p. 411-428; 1916, vol. 34, p. 462-492; 1916, vol. 35, p. 409-421; 1917, vol. 36, p. 103-116 i 431-454; 1921, vol. 42, p. 136-149.

²³ M. ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza*, Saragossa, 1914-1932.

²⁴ Vegeu, per exemple: Ricardo del ARCO Y GARAY, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Arte Español*, 1914-15, II, p. 386-395 i 406-417, 1915, IV, p. 406-417 i 1916, V, p.16-20; «Tablas góticas del Museo Provincial de Huesca», *Museum*, 1914-16, IV, p. 178-185; «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, Juliol-setembre de 1947, núm. 79, p. 216-239; «Documentos inéditos de arte Aragonés», *Seminario de Arte Aragonés*, 1952, p. 59.

²⁵ R. del ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, 2v.

província de Saragossa, que ens proveeix també d'un nombre considerable de fonts gràfiques i documentals²⁶.

Deixeble de Ricardo del Arco fou Federico Balaguer Sánchez, qui es dedicà tant a temes històrics com artístics i desenvolupà una notable activitat als arxius d'Osca²⁷. José Cabezudo Astrain investigà també als arxius d'aquesta ciutat, a més dels de Saragossa, Barbastre o Daroca. Dedicà una bona part de la seva carrera a la història dels jueus a l'Aragó, però li devem igualment un nombre considerable de documents referents a pintors aragonesos del segle XV²⁸.

Les revistes sobre història de l'art a l'Aragó, que seran un instrument essencial per a la difusió dels estudis sobre pintura del segle XV, es començaren a fundar cap a mitjan segle XX, tot i l'existència d'alguna publicació pionera com el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, que aparegué per primera vegada al 1917, tot i que seria refundada en diverses ocasions²⁹, la darrera al 1982, per desaparèixer el 2009³⁰. També cal comptar entre les primeres publicacions periòdiques interessades per l'art: *Aragón. Revista gràfica de cultura aragonesa*, fundada el 1925 i més tard continuada sota el títol *Aragón turístico y monumental*. El primer número del *Seminario de Arte Aragonés* va veure la llum el 1945, impulsat per l'Institut de Estudios Altoaragoneses, l'Institut de Estudios Turolenses i la Institución Fernando el Católico. El 1950 s'iniciava la publicació d'*Argensola*, dedicada al territori del Alto Aragón. Haurem d'esperar fins al 1980 per a la publicació del *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, l'instrument de difusió creat per aquesta institució, que s'havia inaugurat al novembre de 1979. El 1984 iniciava el seu camí *Artigrama*, la revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

²⁶ Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España: Zaragoza*, Madrid, 1957, 2v.

²⁷ Federico BALAGUER SÁNCHEZ, «Datos inéditos sobre artífices aragoneses», *Argensola*, 1951, núm. 6, p. 167-177 i 1955, 22, p. 141-148; ÍDEM, «Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca», *Seminario de Arte Aragonés*, 1954, núm. 6, p. 77-89.

²⁸ Per exemple, José CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del s.XV», *Seminario de Arte Aragonés*, 1957, 7-9, p. 65-79.

²⁹ Al 1933 canviaria el seu títol pel de *Boletín de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*; al 1942 passaria a ser el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de san Luís*.

³⁰ En aquesta darrera etapa tindria el títol de *Boletín del Museo de Zaragoza*.

D'altra banda, si l'Exposició Universal d'inicis del segle XX havia estat essencial per a l'avenç dels estudis artístics a l'Aragó, a partir de la dècada dels vuitanta altres mostres actuaran també com a revulsiu. Cal citar, entre les més destacades, *La Pintura gòtica en la Corona de Aragón*, el 1980³¹, d'abast modest però que posava en comú obres, artistes i historiadors dels diversos territoris de la Corona; l'exposició *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, el 1993, per la seva banda, va posar l'accent a la província d'Osca, però incloïa obres i artistes dels segles XII al XV i visions panoràmiques de l'art, la cultura i la història³²; la mostra titulada *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, celebrada a Barcelona i Bilbao al 2003³³, va dedicar un important espai al pas del gran artista per Aragó i a la seva influència sobre mestres d'aquest territori actius a la dècada dels setanta del segle XV.

També han estat rellevants, i molt nombroses, les exposicions sobre art sacre impulsades per institucions diocesanes, capitulars o parroquials en tot el territori aragonès al llarg dels darrers vint anys. En aquest cas els plantejaments no neixen tant del pressupòsits de la història de l'art com del desig de posar en valor el tresor artístic acumulat per l'Església al llarg de la seva existència, a vegades des d'un punt de vista devocional i afectiu, i especialment centrat en la figura de la Mare de Déu, com demostren els títols *Maria en el arte de la diócesis de Zaragoza*³⁴ o *María fiel al espíritu: su iconografía en Aragón de la edad media al Barroco*³⁵. Tot i això, les fitxes que integren els catàlegs d'aquestes exposicions, redactades per importants especialistes, contenen interessants aportacions. Són massa abundants, no obstant, per fer ara un llistat de totes elles, de manera que seran citades al llarg del text i recollides a la Bibliografia.

Finalment, cal destacar, molt especialment, les intenses campanyes de restauració dutes a terme a l'Aragó –tot i que amb especial èmfasi a la província de Saragossa– des dels anys vuitanta. Aquestes campanyes s'han focalitzat en la recuperació del patrimoni encara existent a les esglésies i ermites aragoneses, moltes d'elles en territoris rurals

³¹ Saragossa, 21 octubre – 10 desembre 1980, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar».

³² 26 juny – 26 de setembre de 1993, Jaca – Osca.

³³ Barcelona, MNAC, 26 febrer – 11 de maig de 2003, i Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de juny – 31 d'agost de 2003.

³⁴ Exposició celebrada del 11 al 26 de juny de 1988 a l'arquebisbat de Saragossa.

³⁵ Va tenir lloc del 8 de setembre al 10 de novembre de 1998, al Museo e Instituto Camón Aznar de Saragossa.

escassament poblats i al marge dels circuits turístics. Han permès posar en valor un patrimoni oblidat o menystingut i en perill, millorar les seves condicions de conservació i exposició i inserir-lo dins de les rutes turístiques patrimonials aragoneses. A més, han estat l'ocasió d'estudiar en detall peces molt interessants i han propiciat, de nou, exposicions per donar a conèixer els resultats d'aquestes restauracions i notables publicacions amb un destacat aparell fotogràfic i crític³⁶. Una part considerable de les peces restaurades a la diòcesis de Saragossa al llarg d'aquests anys i retirades del culte, han passat a formar part del darrer museu constituït a l'Aragó que dedica un espai molt important a l'art medieval: el Museo Diocesano de Zaragoza (MUDIZ), instal·lat al Palau Arquebisbal de Saragossa i inaugurat al març del 2011.

Les progressives descobertes documentals, els primers intents de catalogació sistemàtica de la pintura aragonesa, les monografies d'alguns dels pintors més destacats del segle XV i la recuperació d'un gran nombre d'obres que corrien un risc imminent de desaparició i que ara són accessibles al públic, ens situen davant d'un paisatge ben diferent al que van haver de recórrer pioners com Chandler Post i fins a cert punt Josep Gudiol Ricart. A hores d'ara comptem amb un terreny propici per avançar en l'estudi d'aspectes monogràfics i també per replantejar-nos alguns dels grans marcs teòrics creats al llarg del segle XX.

El gòtic internacional aragonès cap a 1430-40: aires de canvi

Les contribucions dels diversos autors que hem mencionat molt breument i d'altres que anirem citant han dibuixat un quadre complex i interessant de la pintura aragonesa del segle XV i de les seves connexions amb altres territoris. Les línies mestres estan per tant ja convenientment esbossades i s'han definit les figures de nombrosos mestres i el caràcter d'alguns cercles o escoles artístiques. La informació posada a l'abast pels historiadors que ens han precedit, les seves descobertes documentals, les seves anàlisis estilístiques i les seves hipòtesis, ens permeten, ara, gaudir d'una visió més panoràmica dels fluxos artístics, de les dinàmiques de taller, de les connexions entre mestres i escoles. En definitiva, ens proporcionen un context que ens facilita l'apropament a

³⁶ Destaquen, per exemple: *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Saragossa, 1987; *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, 1990; *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de Arte mueble en la provincia de Zaragoza, 1995-1999*, Saragossa, 1999; *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la diputación de Zaragoza, 1999-2003*, Saragossa, 2003; *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación provincial de Zaragoza (2003-2011)*, Saragossa, 2011; Sílvia GALINDO PÉREZ (coord.), *Aragón Patrimonio Cultural Restaurado, 1984/2009*, Saragossa, 2010.

aspectes més concrets i parcials i alhora la revisió d'alguns grans plantejaments historiogràfics.

Els historiadors que han assajat una periodització global de l'art aragonès del segle XV han fet servir, naturalment, les categories ja establertes per a l'estudi de l'art europeu del segle XV. No és la meua intenció analitzar ara les pulsions històriques que han portat a la definició de conceptes tan relliscosos i fluctuants com el de «gòtic internacional» o pintura «pre-eyckiana»³⁷, malgrat que en certs moments caldrà relativitzar el valor d'aquestes categories i, molt especialment, definir acuradament els *tempos* propis de l'art aragonès en relació amb el català i l'europeu. Al llarg d'aquest estudi, d'altra banda, no faré servir, en general, el terme «hispanoflamenc», especialment ambigu. Els pintors que tractaré conegueren alguns aspectes del nou realisme flamenc, de l'art de Jan van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden i altres, però el grau de coneixement d'aquesta pintura, i la seva interpretació, van ser molt diversos. A més, la categoria «hispanoflamenca» és massa àmplia, especialment si tenim en compte que s'aplica per igual a mestres d'orígens i àmbits d'activitat ben diferents i de formació molt variada: als pintors de la Corona d'Aragó més o menys interessats per aquest nou realisme flamenc, als pintors castellans connectats amb aquest moviment pictòric i també als pintors flamencs que treballaren a la cort castellana.

En tot cas, a finals del segle XIV la pintura aragonesa es veurà immersa dins d'un corrent on l'elegància, el refinament, el decorativisme i un cert líniaisme es conjuguen amb les aportacions italianes del *Trecento* pel que fa a la volumetria dels cossos i la definició dels espais: en definitiva, dins del corrent pictòric d'abast més o menys europeu que s'ha anomenat «gòtic internacional». Si fins aquell moment les connexions amb els tallers barcelonins dels Bassa primer i dels Serra més tard havien estat

³⁷La denominació «estil Internacional» fou encunyada per Louis COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896), Vol. II. Origines de la Renaissance*, Paris, 1901. És evident que la seva recuperació als anys 50-60 del segle XX coincideix amb la voluntat de construcció de l'espai europeu, i d'una consciència supranacional que havia d'aixecar-se sobre una història i cultura comunes, a més de sobre les bases de l'economia i el mercat. A aquesta intenció respon, sens dubte, la gran exposició organitzada pel Consell d'Europa el juliol de 1962 a Viena, sota el títol *Europäische Kunst um 1400 (L'art europeu vers 1400)*. El catàleg es va publicar en alemany i en francès i compta amb articles essencials com ara el de Otto PÄCHT, «L'Art gotique vers 1400: langage artistique européen», a V. Oberhammer (ed.), *L'Art européen vers 1400*, Viena, 1962, p. 57-70; Charles STERLING, «La peinture en Europe vers 1400», a V. Oberhammer (ed.), *L'Art européen...*, p. 71-82. Sobre la pintura «pre-eyckiana», vegeu, per exemple, entre les contribucions més recents: Cyriel STROO (ed.), *Pre-eyckian panel painting in the Low Countries*, Brussel·les, 2009; i Stephan KEMPERDICK; Friso LAMMERTSE (eds), *The road to van Eyck*, Rotterdam, 2012 (catàleg d'exposició).

absolutament essencials per a la retaulística aragonesa³⁸, ara, l'establiment de tallers pictòrics potents, de veritables nissagues artístiques fermament arrelades al territori, matisa la importància de la vinculació barcelonina que, amb tot, no desapareix³⁹. S'incrementa, això sí, l'abast de les connexions amb altres territoris, especialment amb el regne de Navarra i amb València. El gòtic internacional valencià serà fonamental per a l'assumpció de noves formes artístiques, iconogràfiques i, fins i tot, pel que fa a la definició de certs aspectes de l'arquitectura dels retaules al llarg de la nova centúria. I no només als territoris de Terol, més propers geogràficament i on es documenta el treball d'alguns mestres amb taller a València, sinó en tot el territori de la diòcesi de Saragossa i més al nord. D'altra banda, Navarra, vinculada dinàsticament amb les corts franceses, serà una de les vies de penetració de les novetats artístiques europees⁴⁰.

La periodització efectuada per Post de la pintura aragonesa de la primera meitat del segle XV és una mica vacil·lant, però l'autor es mostrarà molt ferm en la caracterització dels anys que més ens interessin ara: el segon quart del segle. L'autor va definir un grup de pintures que creia veritablement aragoneses, descrites sota un epígraf titulat, significativament, «The Indigenous Group», i que datava al voltant del 1435-1450. Post considerava que aquestes obres suposaven «*a transmutation of the Franco-Flemish International strain into a thoroughly indigenous expression*»⁴¹. L'historiador creia que aquest caràcter indígena es materialitzava en una pintura més pesant, més sòlida, amb personatges menys idealitzats i un ús extensiu de l'embotit de guix daurat. Al seu dir, a més, la producció més característica i reconeixedora d'aquest corrent pictòric eren les

³⁸ Amb tot, és molt el que hem perdut de la pintura aragonesa del segle XIV, i no s'ha de perdre de vista que la documentació dona fe de l'existència d'una escola local molt més rica del que les restes conservades fan pensar. Vegeu per exemple M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos...», 1916, vol. 34, p. 462 i 1917, vol. 36, p. 103-113. És necessari, també, valorar la importància de la pintura mural al llarg del segle XIV, i l'existència de veritables «retaules murals», com ara l'interessant conjunt de l'absis de l'església de San Miguel de Daroca. Vegeu: M. C. LACARRA DUCAY, «Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los estados de la Corona de Aragón», *Estudios de la Edad Media en la Corona de Aragón*, 1975, vol. X, p. 621-651.

³⁹ Com a mostra de la persistència d'aquesta vinculació només cal pensar en el *Retaule de sant Pere i sant Pau*, que sembla provenir de la catedral d'Osca (vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca», *Artigrama*, 2001, XVI, p. 285-297). Tan sols es conserva la seva taula titular, però les seves mides i la seva excel·lent factura fan pensar en un conjunt fastuós.

⁴⁰ Vegeu, per exemple: M. C. LACARRA DUCAY, «Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV», *Príncipe de Viana*, 1979, any 40, núm. 156-157, p. 357-374; ÍDEM, «Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón en el siglo XV: Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana (Zaragoza)», *Príncipe de Viana*, 1990, any 51, núm. 189, p. 23-42, on s'analitzen algunes obres escultòriques; ÍDEM, «La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)», *Artigrama*, 2011, 26, p. 287-332.

⁴¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1930, vol. III, p. 212.

Verges entronitzades amb el Nen, envoltades d'àngels, com ara la taula provinent de Tarazona, conservada a la Fundación Lázaro Galdiano, o l'originaria d'Albalate del Arzobispo, al Museo de Bellas Artes de Zaragoza, ambdues avui dia atribuïdes a Blasco de Grañén, l'antic Mestre de Lanaja creat pel propi Post. L'autor també incloïa altres obres molt coincidents tipològicament, com ara la *Mare de Déu amb el Nen* de l'Städel Art Institute de Frankfurt⁴², una obra que va sorgir, amb tota seguretat, del taller de Bonanat Zaortiga, i la *Mare de Déu de la Misericòrdia*, de Blancas (MNAC, inv. 3945), del mateix autor. Post al·ludia a més, tot i que més vagament, a la *Mare de Déu de la Llet* d'Estopanyà, que, com l'anterior, passà a formar part de la col·lecció del MNAC (inv. 3942) després de l'adquisició de la col·lecció Plandiura, tot i que en aquest cas l'estudiava en relació a l'escola catalana.

Josep Gudiol Ricart justifica la penetració primerenca de l'estil internacional a l'Aragó per dos motius: «*la vitalidad del linealismo del primer período gótico, y la propensión al realismo que caracteriza en general al arte hispánico*»⁴³. Segons aquest autor, correspon a Juan de Leví el mèrit de ser l'introduïdor d'aquest estil a l'Aragó i el col·loca en paral·lel amb el català Lluís Borrassà, Marçal de Sax –artista de procedència germànica actiu a València– o Nicolás Francés, a Lleó⁴⁴. Gudiol va dividir la pintura del gòtic internacional a l'Aragó en quatre grups, situats respectivament sota la influència de Juan de Leví, de la pintura valenciana, de Bonanat Zaortiga –«*acaso el pintor más importante de Aragón en este período*»⁴⁵– i de la tradició pròpia d'Osca. Mentre que per a la pintura de l'estil internacional a Catalunya Gudiol definí dos grans moments –un primer i un segon gòtic internacional– que coincideixen, a grans trets, amb dues generacions artístiques encapçalades respectivament per Lluís Borrassà i Bernat Martorell⁴⁶, per a l'Aragó no establí una periodització tan clara. Tot i això, concordava en bona mesura amb les opinions exposades per Post, atès que es va referir al llavors anònim Mestre de Lanaja, és a dir, a Blasco de Grañén, com a l'artista que informa i domina l'estil pictòric aragonès del segon quart del segle XV, això sí, «*hasta el*

⁴² Post la classificava com a obra de l'anònim Mestre de Burnham. Vegeu F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica aragonesa...*, p. 111 i també l'estudi de Pavel STEPÁNEK, «*Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga*», *Anuario de Estudios medievales*, 1990, 20, p. 349-356, figs. 1 i 1a, on l'autor posa en comú aquesta taula amb una altra d'estil molt similar conservada a la Galería Nacional de Praga.

⁴³ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 37.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁶ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica*, (Ars Hispaniae IX), Madrid, [1955], p. 91-117.

momento en que una nueva y poderosa personalidad viene a modificar las condiciones del ambiente artístico», essent aquesta nova personalitat la d'un jove Jaume Huguet, a parer de Gudiol⁴⁷. L'historiador considera que el Mestre de Lanaja fa la seva aparició cap al 1425 –molt encertadament, actualment Blasco de Grañén es documenta entre 1422-1459– i fa derivar el seu estil del de Bonanat Zaortiga, tot i que en una «*modalidad de espíritu decorativo (...) que no deja de presentar relación con la pintura de aquel momento en Cataluña*»⁴⁸. En definitiva, a parer de Gudiol el Mestre de Lanaja–Blasco de Grañén hauria exercit a l'Aragó un paper de *caposcuola* similar al de Martorell a Barcelona i hauria representat un segon moment, una derivació més madura i monumental d'aquell gòtic internacional introduït cap al 1400.

Fabián Mañas Ballestín no es mostrava del tot d'acord amb Post o Gudiol en la importància concedida al Mestre de Lanaja, però sí acceptava l'existència d'una sèrie de «*pintores formados hacia 1430 que no aceptan ya las formas delicadas y líricas de las escuelas de Leví, Arnaldín o Zaortiga, y buscan una forma de expresión más serena en los rostros, más monumental en los troncos y más rica en los fondos y en los vestidos, de acuerdo con las influencias del estilo flamenco*»⁴⁹. De manera que reconeix implícitament l'existència d'un «segon internacional».

María del Carmen Lacarra, sense fer explícita una periodització de la pintura de la primera meitat del segle XV, considera a Blasco de Grañén «*un destacado pintor zaragozano, digno representante de la segunda etapa del Gótico internacional en Aragón*»⁵⁰, o un dels més «*destacados representantes del Gótico Internacional pleno en Aragón*»⁵¹. Amb l'expressió «*Gótico Internacional pleno*» Lacarra sembla referir-se, com Post i Gudiol, a aquest segon moment en que les influències vingudes de fora i assumides per la primera generació de l'Internacional, cristal·litzen en un estil més «autòcton».

L'extensió del catàleg de Blasco de Grañén, l'àmplia nòmina de pintors amb qui va establir relacions diverses –de col·laboració, d'aprenentatge, comercials– i la

⁴⁷ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 45.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa...*, p. 118.

⁵⁰ M. C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica en el Alto Aragón», *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, catàleg d'exposició, [Saragossa?], 1993, p. 175-189: 180.

⁵¹ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 37.

considerable quantitat de documents que perfilen el seu recorregut artístic i vital⁵² són, evidentment, arguments a favor de l'opció de Post, Gudiol o Lacarra de considerar-lo com un dels principals representants de la segona generació del gòtic internacional a l'Aragó. La seva importància pel que fa a l'evolució de la pintura aragonesa cap a 1430-1440 és ben evident. En aquest sentit, crec que és especialment interessant reprendre les apreciacions de Post i Gudiol sobre el que succeeix al llarg d'aquestes dues dècades al món pictòric aragonès. Ch. R. Post va defensar que cap a mitjans del segle XV el corrent estilístic dominat pel Mestre de Lanaja comença a evolucionar cap a una expressió més madura i sofisticada, però, segons ell, aquest incipient canvi quedaria estroncat de seguida per «*the Aragonese painters' capitulation on one hand to the authoritative manner of Bermejo and on the other to the allurements of Huguet and of Catalan charm*»⁵³, i aquesta era també com veurem tot seguit l'opinió de Gudiol. Al parer d'altres historiadors, i al meu propi, en canvi, com veurem, el gòtic internacional aragonès no claudica tan abruptament com sembla: la tradició pictòrica autòctona és considerablement viva i rica a les dècades centrals del segle XV, capaç d'assumir i interpretar nous ingredients, i serà important en la definició de l'estil d'alguns artistes de la segona meitat del segle XV. A aquesta qüestió dedicaré la primera part de la tesi.

Dues vies de la pintura aragonesa: Bermejo i Huguet. Historiografia clàssica i darreres aportacions.

Post era absolutament taxatiu quant a la seva consideració que la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV havia capitulat davant de la dominació de Bermejo i Huguet. Qualsevol conat d'evolució a partir de la tradició pictòrica local, al marge de la influència aclaparadora d'aquests dos gegants, havia quedat tallada de soca-rel segons l'historiador nord-americà, que arriba a parlar d'un «*abortive movement*»⁵⁴, de l'embrió d'un nou estil autòcton que no va arribar a néixer.

L'autor considerà, per tant, que la gran majoria de les pintures produïdes a Aragó al llarg de la segona meitat del segle XV es podien encabir en dues categories ben definides: la primera derivada de la forta influència de Bartolomé Bermejo, i una segona

⁵² El diplomatarí de Blasco de Grañén ha estat publicat per M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 205-279, amb transcripcions de Rafael Conde y Delgado de Molina.

⁵³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*.

que, com l'historiador creu que és tradicional a la pintura aragonesa, cerca les seves fonts d'inspiració en la pintura catalana, en aquest període, concretament en Jaume Huguet i el seu cercle⁵⁵. La divisió del volum vuitè de la seva obra sobre la pintura hispànica, enterament consagrat a l'Aragó, en capítols dedicats als seguidors de Bermejo i als seguidors d'Huguet –a més d'algun capítol on Post inclou els pintors que qualifica d'hispano-flamencs però no directament derivats de Bermejo o els que no sap com classificar– és la prova gràfica del gran pes que aquest pressupòsit de les «dues vies» tingué als seus estudis de la pintura aragonesa⁵⁶. Entre els mestres derivats de Bermejo Post compta Miguel Jiménez, Martín Bernat, l'anònim Mestre d'Alfajarín –al catàleg del qual incloïa obres que corresponen a Martín Bernat, tot i que, com veurem, ell creia que podia amagar la personalitat de Tomás Giner– i alguns seguidors seus – com ara els que anomenava Mestre d'Armisen o Mestre de santa Liestra–, el Mestre Arnoult –una figura plenament inconsistent, com analitzarem– i el Mestre de Coteta. La secció del volum consagrada a la pintura d'influència flamenca finalitzava amb un capítol «calaix de sastre» que Post titulava «Hispano-Flemish Works in or from Aragon possibly not associated with the presence of Bermejo»⁵⁷. A continuació l'autor enumerava la llista dels seguidors d'Huguet, començant amb l'anomenat Mestre del Prelat Mur, més tard identificat amb Tomás Giner, i continuant amb Martín de Soria i la seva escola. Dins d'aquesta darrera individualitza al Mestre de Pompei que, gràcies a la conservació del contracte del *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Sebastià* de Pompei, ara sabem que és en realitat Bernardo de Aras. Sota l'ombra allargada d'Huguet, Post situa també el Mestre de Morata i el Mestre de Villarroja, essent aquest darrer un artista que l'historiador troba proper al Mestre de Morata, Pere Garcia de Benavarri o Francesc Solives i que, en realitat, correspon almenys en part a

⁵⁵ *Ibidem*, p. 3 i següents.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 247-293. Dins d'aquest capítol Post tracta les figures de Salvador Roig i Juan Rius, dos pintors l'estil dels quals es considera inconegut a data d'avui, atès que, tot i que s'han conservat diverses notícies documentals referents a la contractació de retaules i a la col·laboració amb altres artistes, no s'han pogut atribuir obres amb una mínima seguretat a cap dels dos. Post també inclou en aquest capítol l'anomenat Mestre Hearst i Jaime Lana, de qui ara sabem que fou deixeble de Tomás Giner (i a més casà amb la seva vídua) i a qui creu l'autor de les restes del retaule marià de la col·legiata de Borja que descobertes documentals posteriors permeten atribuir amb raonable seguretat als germans Nicolás i Martín Zaortiga, fills de Bonanat Zaortiga (vegeu F. OLIVAN BAYLE, *Bonanat y Nicolas Zahortiga...*, qui va publicar un albarà i E. JIMÉNEZ AZNAR, «El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la col·legiata de Borja. Transcripción y estudio de la capitulación. Seguimiento de las tablas e historias del retablo», *Cuaderno de estudios borjanos*, 1996, 35-36, p. 49-144, que va localitzar les capitulacions).

Domingo Ram i el seu cercle més proper⁵⁸. Després d'aquest capítol Post dedicava un altre a analitzar l'obra d'artistes aragonesos dependents estilísticament de membres del cercle català de Jaume Huguet, com ara Francesc Solives, estudiat al volum anterior, dedicat a la pintura catalana⁵⁹. El volum VIII finalitza amb dos capítols una mica marginals, dedicats respectivament a les obres d'influència valenciana i a aquelles que Post es veu incapaç de filiar estilísticament, en molts casos perquè no existeix cap seguretat que es tracti d'obres d'origen aragonès.

Josep Gudiol Ricart respectà aquestes dues tendències de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV clarament definides per Post, i les anomenà «naturalista» i «hispano-flamenca» considerant, com havia fet l'estudiós nord-americà, que la tendència naturalista estava representada pel «*círculo aragonés de Jaime Huguet*» i la hispano-flamenca per Bermejo i els seus seguidors⁶⁰. El 1955 Gudiol afirmava que «*El esquema de la escuela aragonesa durante la segunda mitad del siglo XV es muy claro. La estancia de Huguet, entre 1435 y 1445, unió más estrechamente los grupos desperdigados por el país, derivados del Maestro de Lanaja, y creó un círculo netamente huguetiano que persiste hasta finales de la centúria, a pesar de la radical transformación operada por la presencia del nómada Bartolomé Bermejo*»⁶¹. De manera que era Huguet l'aglutinant de les escoles pictòriques aragoneses, el creador d'un estil que cohesionava un panorama informe, dominat pels epígons de l'etapa internacional representada pel Mestre de Lanaja. El 1971 Gudiol tornava a expressar pràcticament les mateixes idees: cap al 1450 percep un canvi bruscat en el desenvolupament de les escoles pictòriques aragoneses que només podia provenir de la influència d'una personalitat potent que «*trabajó durante algunos años en Aragón, influenciando a la casi totalidad de maestros en aquel entonces en período de*

⁵⁸ A Domingo Ram i el seu taller es pot atribuir, com a mínim, la predel·la de Villarroja, a partir de la qual Post batejà l'anònim, i la taula amb *Sant Miquel pesant les ànimes* del Museum of Art de Princeton (inv. Y1936-3). Més endavant analitzarem altres obres, com ara el *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu*, conservat en una col·lecció privada madrilenya, d'estil molt vinculat però sensiblement diferent.

⁵⁹ Al volum VII (1938, p. 350-375) de la seva obra, Post atribuï a Solives gran part de les obres que, després de les descobertes documentals de Fabián Mañas Ballestín, cal incloure al catàleg del pintor de Calatayud Domingo Ram. Post situava sota la influència de Solives i altres seguidors catalans d'Huguet a l'anònim Mestre de Bonnat, al Mestre de sant Vicenç i al Mestre d'Almudévar, a qui batejava a partir d'un retaule de sant Domènec d'aquesta localitat que podem atribuir a Juan de la Abadía.

⁶⁰ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 49 i següents.

⁶¹ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 237.

formación»⁶². I aquesta personalitat no podia ser una altra que la de Jaume Huguet, que hauria treballat a l'Aragó entre el 1435 i el 1445 aproximadament.

Aquesta hipòtesi sobre l'estada d'Huguet a l'Aragó havia estat formulada conjuntament el 1948 per Gudiol i Ainaud a la seva monografia sobre el pintor de Valls⁶³. Ambdós autors van considerar que algunes de les obres que Post atribuïa a Martín de Soria, però molt especialment la taula amb *Sant Jordi i la princesa* conservada al MNAC (inv.15868) i dues taules amb les efigies de dos donants, home i dona, presentats per sant Joan Baptista i sant Lluís de Tolosa, perdudes a Berlín en el curs de la Segona Guerra Mundial, podien, en realitat, passar a formar part d'un grup autònom que constituïria, segons aquests autors, la producció de joventut de Jaume Huguet⁶⁴. L'origen clarament aragonès de bona part de les obres en les quals es constataven vincles intensos amb el *Sant Jordi i la princesa* feia necessari, però, que el jove Huguet les hagués realitzat en aquestes terres, de manera que Gudiol i Ainaud van proposar la teoria segons la qual el pintor s'hauria desplaçat a l'Aragó entre 1440 i 1446-47 aproximadament, uns anys previs a la seva instal·lació definitiva a Barcelona, a partir del 1448, que abans estaven documentalment deserts. Gudiol i Ainaud conclouïen que, així, «*un concepto fundamental queda evidente, (...) el preponderante papel que [Huguet] desempeñó en las escuelas pictóricas de Zaragoza y Barcelona y su influencia decisiva para la unificación estilística de ambas escuelas*»⁶⁵. Així doncs, Huguet no només havia definit el curs de bona part de la pintura aragonesa, sinó que havia unit el seu destí, inextricablement, al de l'escola pictòrica barcelonina. D'altra banda, a parer d'aquests dos autors, gràcies a la hipòtesi de l'estada de joventut d'Huguet a l'Aragó no només s'explicava la forta empremta huguetiana que detectaven en l'obra d'una llarga sèrie de pintors, sinó que es justificava –gràcies a una certa distància temporal– la diferència estilística entre les obres aragoneses i les que formen part de la producció de maduresa d'Huguet.

Entre aquests pintors huguetians Gudiol incloïa, el 1971, Pere Garcia de Benavarri, Juan de la Abadía, Bernardo de Aras, el Mestre de Morata, el Mestre de Belmonte, Martín de Soria, Arnau de Castelnou, Tomás Giner i el Mestre dels Florida. D'altra banda, com ja

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Josep GUDIOL RICART; Joan AINAUD DE LASARTE, *Huguet*, Barcelona, 1948.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 31-50.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 7.

havia fet Post, Gudiol situava sota l'ègida de Bermejo el tàndem integrat per Martín Bernat i Miguel Ximénez, el Mestre de Coteta, el Mestre de sant Vicenç i Domingo Ram –que F. Mañas Ballestín havia documentat molt poc abans com a autor del *Retablo de santa Justa i santa Rufina*, atribuït per Post a Solives⁶⁶– i el seu cercle.

La idea dels dos corrents a la pintura gòtica aragonesa de la segona meitat del segle XV s'ha mantingut inalterable en bona part de les aportacions bibliogràfiques més recents, però l'abast i els mecanismes de transmissió de la influència huguetiana han estat matisats. Fabián Mañas Ballestín, el 1979, classificà la pintura a partir del 1450 en una «Tendencia tradicional», amb el subtítol «Pintores relacionados con la pintura catalana», i una «Tendencia flamenca» més complexa on inseria també algunes obres en les quals percebia certa influència valenciana⁶⁷. A més, va crear un tercer grup, «Pintores en los que se combinan ambas tendencias», en el qual enquadrava l'obra de Domingo Ram i el seu taller. Malgrat acceptar en els seus aspectes essencials la divisió establerta per Post i Gudiol, Mañas va puntualitzar sobre la presència d'Huguet a l'Aragó que «*aunque haya que admitir su influjo en algunos pintores aragoneses, no está suficientemente probada la instalación de su taller en Zaragoza*»⁶⁸. L'autor suggeria que la influència d'Huguet podria haver estat vehiculada pels propis pintors aragonesos, alguns dels quals es podrien haver format a Catalunya, una opció aquesta que, com veurem, la historiografia més recent ha pres molt en compte. D'altra banda, considerava que les obres que Gudiol i Ainaud havien atribuït a l'etapa primerenca d'Huguet, entre el 1435-45 havien de ser una mica posteriors i al·ludia, tot i que sense pronunciar-se amb fermesa, a la possibilitat que fossin obra de Martín de Soria. A més, creia que «*Esta forma de pintar desaliñada, en la que la boca es una raya negra, las narices son grandes y los ojos rasgados, los pómulos salientes acentuando la delgadez de las mejillas, se encuentra en numerosas obras de esta segunda mitad de siglo (...). Por ello más bien parece que se trata de un estilo que de un pintor, y dentro de él, el representante más fiel habría sido Martín de Soria y los pintores de su taller*»⁶⁹.

Els trets enumerats per l'estudiós són, certament, alguns dels que serveixen per caracteritzar, *grosso modo*, un important corrent estilístic a l'Aragó cap al 1450-80. El

⁶⁶ F. MAÑAS BALLESTÍN, «El Retablo de santas Justa y Rufina de Maluenda...».

⁶⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica aragonesa...*, p. 128-195.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 127.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 134.

seu representant més important, l'autor de la petita però famosíssima taula del *Sant Jordi i la princesa* del MNAC, no obstant, no fou Martín de Soria, malgrat que aquest se situa òbviament sota el seu influx. Mañas esmentava un grup d'obres que, al seu dir «*encajan en esta forma de pintar*»⁷⁰: d'entre elles, podem atribuir-ne algunes a Martín de Soria –unes taules d'un retaule de sant Cristòfor, a Chicago, i un retaule de sant Miquel i santa Caterina, al Museo de Bellas Artes de Zaragoza, documentat per Lacarra– i d'altres a Juan de la Abadía –el *Retaule de santa Quitèria* d'Alquézar–, mentre que un cert nombre –un retaule dedicat a sant Joan Baptista, a Erla, i el de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel, a l'església de San Valero de Saragossa– romanen encara anònims i resulten difícils de classificar. Sota el paraigües de la tendència tradicional Mañas situava bàsicament els mateixos artistes que Gudiol considerava huguetians: l'antic Mestre de Morata, l'obra del qual ell atribueix al taller del pintor de Calatayud Pedro de Aranda, com veurem més endavant; Pere Garcia de Benavarri; Juan de la Abadía; Bernardo de Aras; Tomás Giner; Arnau de Castelnou i Nicolás Zaortiga, ara ja convenientment identificat com a autor de les taules del retaule de Borja.

María del Carmen Lacarra, per la seva banda, en una visió panoràmica de la pintura aragonesa amb motiu de la redacció del catàleg del Museo de Zaragoza, el 2003, fa servir també els termes «Estilo gótico naturalista» i «Estilo hispano-flamenco» per classificar la pintura de la segona meitat del segle XV⁷¹. Però, tot i que continua considerant vàlida la divisió de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV en dos corrents, l'autora s'allunya en aquesta publicació de la tesi clàssica de Gudiol i Ainaud sobre l'etapa juvenil d'Huguet a l'Aragó, i descarta també l'atribució a Martín de Soria d'aquelles obres que segons aquests dos autors eren producte de l'activitat aragonesa d'Huguet. M. C. Lacarra creu que l'estil naturalista no es justifica en funció de la influència huguetiana, i considera que s'ha de parlar d'una «*escuela de potente y autónoma personalidad representada por maestros contemporáneos a los años juveniles de Huguet, artífices de obras equiparables, si no mejores, a las documentadas de este autor*»⁷². Entre els mestres equiparables en qualitat a Huguet la historiadora cita Tomás Giner i Arnau de Castelnou i conclou que «*de hecho, la tabla de San Jorge y la*

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gotico en el Museo de Zaragoza...*, p. 49-58.

⁷² *Ibidem*, p. 54.

princesa se aproxima de forma extraordinaria al estilo de Castelnou»⁷³. L'examen d'obres i artistes de Lacarra en aquesta publicació està coartat per les necessitats específiques d'un catàleg de museu –que obliga a l'estudi dels pintors i les peces conservades per la institució i a eludir altres igualment importants però no representats a les col·leccions– però, en tot cas, entre els mestres classificats dins de l'estil «naturalista» es compten aquests Tomás Giner i Arnau de Castelnou, Martín de Soria i Juan de la Abadía. El corrent hispano-flamenc està representat, segons l'autora, per Bermejo i els seus col·laboradors habituals, Martín Bernat i Miguel Jiménez. Lacarra tornaria a exposar aquesta opinió en una altra publicació del 2003: una fitxa de catàleg de l'exposició de Bermejo que va tenir lloc al MNAC i al Museo de Bellas Artes de Bilbao, dedicada a una taula amb sant Joan Baptista conservada en una col·lecció privada que l'autora atribueix a Arnau de Castelnou i el seu taller⁷⁴. Una mica més tard, el 2006, en una revisió de l'anomenada «qüestió aragonesa de Jaume Huguet», insistia en la seva idea de que tot allò inclòs com a producció juvenil d'Huguet pertany, en realitat, a l'activitat de mestres aragonesos, entre els quals cal tenir en compte Tomás Giner i Arnau de Castelnou, però també nombrosos artistes documentats sense obra reconeguda⁷⁵.

Les aportacions de Rosa Alcoy són essencials per al replantejament de les «dues vies» de la pintura aragonesa definides per Post i assumides per la major part de la historiografia. L'any 1993, en una aproximació a la figura d'Huguet i a l'escola pictòrica tarragonina de la primera meitat del segle XV, l'autora ja cridava l'atenció sobre la confluència a Barcelona, a finals de la dècada dels quaranta, del pintor Bernardo Ortoneda, fill de Pascual Ortoneda, d'origen tarragoní però assentat a l'Aragó –a Osca– des del 1423, i Jaume Huguet. Bernardo havia estat enviat a formar-se amb Bernat Martorell, la forta personalitat pictòrica del qual dominaria l'ambient barceloní fins a la seva defunció el 1452, malgrat que als anys quaranta també cal tenir en compte l'activitat de Lluís Dalmau, ocupat, entre el 1443-45, en la pintura del retaule per a la

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de Arnau de Castelnou de Navalles. San Juan Bautista en el desierto», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón (com.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, catàleg d'exposició, Barcelona-Bilbao, 2003, p. 259-261.

⁷⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III. Darreres manifestacions*, (L'Art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2006, p. 147-149.

casa de la ciutat, la monumental *Mare de Déu dels Consellers*, conservada al MNAC⁷⁶. A més, Alcoy indicava que per entendre correctament les primeres obres d'Huguet, entre les quals esmenta les taules del retaule de Vallmoll i el *Retaule de l'Epifania* del Museu Episcopal de Vic, calia ressituar les obres aplegades al voltant de la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC. Pel que fa a la formació d'Huguet i les seves primeres obres, Alcoy subratlla que «no sembla probable que una estada a l'Aragó ubicada en el segon quart de la centúria permeti explicar la seva formació d'una manera clara», a més, considerava que algunes de les obres aragoneses relacionades amb la pretesa joventut d'Huguet a l'Aragó s'explicaven més còmodament com a resultat de l'adopció plena de les formes flamenques per part dels cercles artístics aragonesos, que com a primeres obres de l'artista de Valls⁷⁷. L'autora, però, no desdenyava el pes de l'escola barcelonina en aquestes produccions aragoneses, i tornava a recordar la figura de Bernardo Ortoneda com a possible autor d'aquestes obres. Alcoy reprendria aquests i altres arguments el 2003, en la fitxa del catàleg de l'exposició de Bermejo dedicada a la taula de *Sant Jordi i la princesa*⁷⁸. En aquest text assenyalava les considerables febleses de la hipòtesi enunciada per Gudiol i Ainaud, i el dificultós encaix de les obres aragoneses al catàleg d'Huguet. D'altra banda, a més de recuperar la figura de Bernardo Ortoneda, cita també altres pintors vinculats documentalment al món barceloní i aragonès, com ara Jaume Romeu, Salvador Roig i, molt especialment, Juan Rius. Aquestes primeres aproximacions al tema i la resistència de bona part de la crítica a extreure la icònica taula de *Sant Jordi i la princesa* del catàleg d'Huguet segurament van animar Rosa Alcoy a una extensa i profunda anàlisi d'aquesta peça, les obres a ella vinculades i el corrent artístic aragonès d'influència «huguetiana» en una monografia publicada poc després de la clausura de l'exposició de Bermejo, el 2004⁷⁹. En aquest estudi es plantejava de nou la possible existència d'un mestre aragonès per ara anònim que, junt amb el seu taller o cercle, pogués haver estat l'autor tant de la taula de *Sant Jordi i la*

⁷⁶ R. ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet. Reflexions sobre la pintura en l'àrea tarragonina entre el 1412 i el 1448», a: R. Alcoy Pedrós (ed.) *Jaume Huguet 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 32-47. Prèviament, a R. ALCOY PEDRÓS, «Imatges del cavaller i el seu món. Un itinerari per les arts del segle XV a redós del Tirant», a R. Alcoy Pedrós i V. Ciriot (eds.), *Tirant lo Blanc, imatges i objectes, catàleg de l'exposició*, Barcelona, 1991, p. 17-31: 22, Alcoy es referia a la taula de Sant Jordi i la princesa del MNAC i indicava que no li semblava l'obra «d'un artista de mà encara inexperta (...) el conjunt s'acostaria més aviat a la realització madura d'un autor ja completament format».

⁷⁷ R. ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet...», p. 47.

⁷⁸ R. ALCOY PEDRÓS, «Jaume Huguet*», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 312-317.

⁷⁹ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la Princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004.

Princesa com de la resta d'obres del conjunt atribuït per Gudiol i Ainaud al jove Huguet. Es preguntava, a més, sobre la coherència com a grup de totes aquestes peces, independentment de la seva adscripció huguetiana, ponderava les diferències de qualitat entre elles i valorava i posava en joc un nombre considerable d'obres i artistes vinculats amb més o menys intensitat a l'estil representat per la taula de *Sant Jordi i la princesa*.

L'anàlisi de Rosa Alcoy capgira la visió tradicional de les dinàmiques i relacions entre la pintura catalana i l'aragonesa a la segona meitat del segle XV, i ens obliga a replantejar-nos els temps evolutius i les fites prèviament marcades. Enfront de la visió tradicional, que ens presentava un pintor català efímerament instal·lat a l'Aragó però capaç de marcar les pautes de bona part de la seva pintura dels següents trenta anys, ara trobem la figura d'un pintor que degué conèixer l'ambient barceloní de mitjans segle XV, però que al llarg de la seva carrera restà, probablement, ben arrelat al territori aragonès, connectat amb els seus artistes per mitjà del seu taller o les seves col·laboracions amb altres mestres i capaç, per tant, de transmetre el seu estil. En aquest sentit, la proposta d'Alcoy conflueix amb la de María del Carmen Lacarra i amb els enunciat, més tímids, de Fabián Mañas. Si acceptem aquestes teories, els grans canvis en la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV es produeixen en paral·lel a l'eclosió de Jaume Huguet, però impulsats per estímuls en part coincidents amb els que van conduir la pintura d'Huguet fins a obres com el *Retaule de sant Antoni Abat* (ca.1454-57). Entre aquests estímuls caldria considerar el context barceloní dominat per la darrera producció del taller de Bernat Martorell, per l'obra fortament arrelada a la pintura eyckiana –malgrat la comprensió relativa de la revolució que aquesta suposa– de Lluís Dalmau i pels inicis de l'activitat d'Huguet, però en aquest darrer cas amb un pes molt més moderat del que s'havia suposat. És evident que aquest canvi de paradigma que implica eliminar de l'equació una estada primerenca d'Huguet a l'Aragó no suposa excloure la influència de l'Huguet madur. Aquesta influència certament existí, la pintura d'Huguet interessà als artistes i als comitents aragonesos, i aquest interès es concreta en exemples tan significatius i ben coneguts com la demanda expressa a Miguel Ximénez i Martín Bernat que el conjunt dedicat a sant Agustí, destinat al convent d'aquest sant a Saragossa, copiés les pintures del retaule del sant bisbe d'Hipona encarregat pels blanquers de Barcelona a Huguet⁸⁰.

⁸⁰ Al contracte s'especifica: «*sean pintadas seys ystorias de señor Sant Agostin, las quales ystorias hayn de ser segunt las del retaulo de Sant Agostin de Barcelona, y que los ditos pintores haun de yr a mirar*

Els model de les «dues vies» en qüestió.

En tot cas, crec que és necessari tornar a valorar els dos grans corrents en que s'havia dividit la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV, i els seus nexes amb altres territoris, notablement amb Catalunya. Cal, d'una banda, reconsiderar la importància del darrer gòtic internacional aragonès i la manera com els artistes actius cap al 1430-40 reben i integren les novetats procedents del nou realisme flamenc. En la meua opinió i a la llum dels coneixements actuals, la prolífica escola aragonesa d'aquests anys ja no es pot entendre, com succeïa en temps de Post o Gudiol, com un entorn pictòric ple d'interès i novetats cap a la dècada dels quaranta que, sobtadament, claudica davant de l'art introduït per grans mestres vinguts de fora. La suma del substrat proporcionat pel gòtic internacional més la nova cultura flamenca vehiculada a través del context català però també a través del valencià i per altres mitjans serà essencial per entendre la pintura d'alguns mestres de la segona meitat del segle XV que anteriorment s'havien inclòs al corrent dominat per Huguet i que ara cal valorar com a paral·lels, i, en tot cas, relacionats amb el pintor de Valls de forma molt més puntual del que s'havia cregut. Aquest és el cas de Pere Garcia de Benavarri, la pintura del qual arrela en la terra abonada pel darrer taller de Blasco de Grañén i especialment pel Mestre de Riglos, un anònim creat per Josep Gudiol Ricart en qui diversos autors, com Francesc Ruiz o Alberto Velasco⁸¹ han vist l'etapa de joventut de Pere Garcia, però a qui jo prefereixo continuar considerant un artista anònim, segurament el mestre de Pere Garcia. A aquesta base fornida pel gòtic internacional, Pere Garcia hi afegeix els esquemes compositius i iconogràfics flamencs apresos, probablement, a través de la traducció que van fer-ne pintors valencians com Joan Reixac, amb qui té notables punts de contacte. Al voltant del Mestre de Riglos es poden situar altres artistes com ara el Segon Mestre d'Estopanyà, equiparable en qualitat i proper pel seu estil i per l'ús de determinades iconografies i composicions. La col·lisió entre el darrer gòtic internacional i els paràmetres del nou realisme flamenc també es fa visible en altres artistes, entre els quals

aquello con un fraire del dicho monesterio de Çaragoça, e de las que serán mejores, que de aquellas fagan por scripto y fazerlas en el dito retaulo de Çaragoça». Les darreres novetats i la bibliografia sobre Martín Bernat es condensen a: Nuria ORTIZ, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, tesi doctoral presentada en la Universidad de Zaragoza, 2012, dirigida per la doctora María del Carmen Lacarra, p. 138.

⁸¹ Francesc RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos. “Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine”», a: M. R. Manote (dir.), *Bagliori del Medioevo. Arte romànica e gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [s. l.], 1999, p. 134-137; Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana», *Locus Amoenus* 8, (2005-2006), 2007, p. 81-103.

destaquen el Mestre de Velilla de Jiloca i el seu taller, de qualitat no sempre molt alta però d'originalitat indiscutible en el panorama aragonès i actius, probablement, entre el 1440-1460.

D'altra banda, el Mestre de sant Jordi i la princesa adquireix, gràcies als estudis de Rosa Alcoy, un pes específic innegable en la configuració d'un corrent pictòric molt important a la segona meitat del segle XV, o en tot cas en la determinació d'alguns dels trets que informen bona part de la pintura aragonesa d'aquestes dates. Com ja ha indicat aquesta autora, no crec que la seva figura es pugui identificar amb la d'Arnau de Castelnou, tal com suggeria Lacarra, malgrat l'evident lligam estilístic entre ambdós, i em resulta molt plausible la seva proposta de que sota l'anònim s'amagui la personalitat artística de Bernardo Ortoneda o potser de l'enigmàtic Juan Rius, notablement ben documentat però encara sense obra reconeguda. En tot cas, la influència del Mestre de sant Jordi i la princesa, aquesta «*forma de pintar desaliñada*» que descriu tan gràficament Fabián Mañas, es detecta en una llarga nòmina de pintors. Massa llarga, potser, massa extensa en el temps i en la geografia, com per reunir tots els pintors anteriorment considerats «huguetians» sota la influència directa de l'autor de la taula del MNAC. Les connexions es perceben molt clarament i directa en alguns mestres, però altres vehiculen també influències diverses: bermejianes, d'altres escoles aragoneses i de la pintura flamenca, rebuda de manera més o menys indirecta, en el cas de Tomás Giner, per exemple; o derivades del taller de Domingo Ram, pel que fa al Grup de Morata.

No crec, per tant, que tots els mestres als quals al·ludirem en propers capítols hagin estat necessàriament membres del mateix taller o s'hagin format a les ordres directes del Mestre de sant Jordi i la princesa, malgrat que tots palesen, en menor o major grau, la seva influència. A la vegada, cal tenir en compte que patim grans buits documentals, i això ens impedeix datar amb precisió moltes de les obres implicades. De fet, en alguns casos ens ocuparem del catàleg de mestres totalment anònims i amb poca obra atribuïble. Sigui com sigui, algunes de les derivacions més esclerotitzades d'aquest estil, com ara la producció de Bernardo de Aras, se situen a la dècada dels seixanta, que és també la data que s'ha proposat per a algunes de les seves millors manifestacions.

Per tant, els diversos capítols de la tesi ens faran moure bàsicament en un arc cronològic que compren les dècades dels anys quaranta als noranta del segle XV. Amb ocasionals viatges endavant i endarrere i, naturalment, amb la prudència que s'imposa davant l'absència de dades documentals en molts casos.

Pel que fa al marc geogràfic, tinc la impressió que al llarg d'aquest període és difícil definir amb precisió escoles pictòriques que corresponguin a demarcacions polítiques o eclesiàstiques antigues o modernes. Hi ha una gran fluïdesa a la pintura aragonesa: en primer lloc, no és gens infreqüent que els mestres canviïn el seu lloc de residència atenent a raons personals i familiars o laborals; en segon lloc, les col·laboracions entre artistes de les quals ens dona notícia la documentació són extremadament abundants i fluctuants, com tindrem ocasió de constatar puntualment en propers capítols. Sembla molt habitual que dos o més mestres contractin una obra, i també la subcontractació de retaules i les col·laboracions parcials, on un mestre s'encarrega d'alguns aspectes molt concrets –com ara el daurat o el dibuix– i un altre de la pintura en el seu sentit més propi. Finalment, cal tenir en compte que alguns pintors ben instal·lats en una ciutat determinada treballen per a territoris relativament allunyats. El Mestre de Riglos es formà a Saragossa, amb Blasco de Grañén, però l'obra que li dona nom prové d'Osca, per exemple, i també ens ha deixat mostres del seu art a Daroca, al sud de Saragossa. D'altra banda, malgrat que algunes de les obres que s'han considerat més vinculades al Mestre de sant Jordi i la princesa, com ara l'*Anunciació* i l'*Epifania* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, provenen d'Alloza, a Terol, altres que darrerament li he pogut atribuir directament, unes taules de *Sant Joan Baptista* i *Sant Jaume* remuntades en un modern retaule juntament amb un sant Blai, es conserven al monestir de San Pedro el Viejo, a Siresa, al nord d'Osca. Així doncs, la nostra guia seran, més que els territoris, les connexions estilístiques, tot i que intentaré enquadrar els mestres a la seva àrea d'influència.

La meua intenció a la primera part de la tesi és explorar aquestes dècades centrals del segle XV a través de la pintura derivada del taller de Blasco de Grañén, focalitzant la meua atenció en el Mestre de Riglos i els inicis del taller de Pere Garcia. Això ens permetrà calibrar la importància del darrer gòtic internacional i l'escola saragossana en la pintura de les dècades centrals i la segona meitat del segle XV, així com valorar la progressiva introducció de nous paradigmes pictòrics gràcies als estímuls arribats de la

pintura flamenca a través de diverses vies. Revisaré algunes peces atribuïdes al taller de Blasco de Grañén, que palesen un estil més madur i una plasticitat nova. Analitzaré la –escassa– consistència de l’anònim Mestre de Siresa, les obres atribuïdes al qual s’han de ressituar en part, de nou, en l’entorn de Grañén, i la primerenca adopció d’una composició de Robert Campin en un dels retaules del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa. Estudiaré pormenoritzadament el catàleg, notable, del Mestre de Riglos, tant des del punt de vista de l’estil com de les seves especificitats iconogràfiques, i intentaré establir tant els vincles com les distàncies amb la primera producció coneguda de Pere Garcia. Això permetrà, a més, revisar la consideració d’artista «huguetià» que s’havia aplicat al pintor de Benavarri. Al·ludiré, també, breument, a altres pintors propers al Mestre de Riglos, com és el cas del Segon Mestre d’Estopanyà.

A la segona part insistiré en la revisió d’un dels dos grans corrents en que la historiografia ha dividit l’art aragonès de la segona meitat del segle XV. Examinaré dues noves taules que atribueixo al Mestre de sant Jordi i la princesa i les figures d’alguns mestres tradicionalment inclosos a la nòmina de seguidors d’Huguet: Tomàs Giner, Arnau de Castelnou i el Mestre de Morata. Però també ens apropiem a altres artistes com el Mestre de sant Bartomeu, que s’individualitza entre el grup d’obres que s’havia vinculat a Huguet i Castelnou. Naturalment, la nòmina dels mestres que s’havien considerat deixebles d’Huguet i per als quals podem invocar vincles amb el Mestre de sant Jordi i la princesa no acaba aquí, i en ocasions caldrà al·ludir a artistes com Bernardo de Aras, Martín de Soria o el Mestre d’Ejea de los Caballeros.

En la selecció dels mestres que estudio amb més profunditat ha pesat la seva adscripció a aquest corrent artístic, l’estat del seu estudi i la possibilitat de fer aportacions al mateix, com es detallarà en cada cas.

La revisió portada a terme al llarg dels darrers anys sobre la incidència de Jaume Huguet en el panorama aragonès ha conduït, com veurem, a un canvi dràstic en el punt de vista amb el qual ens apropem a la pintura de la segona meitat del segle XV, i crec que justifica també una revisió sobre el que succeeix al llarg de les dècades centrals d’aquesta centúria, sobre el paper que Blasco de Grañén i altres pintors més o menys vinculats van jugar en l’adopció de determinats esquemes compositius, iconogràfics i estilístics en molts casos lligats a les noves formes conreades per la pintura flamenca.

PRIMERA PART.

DEL MESTRE DE RIGLOS A PERE GARCIA. ENTRE EL
DARRER ESTIL INTERNACIONAL I LA INTRODUCCIÓ

DELS MODELS FLAMENCOS



INTRODUCCIÓ.

UN ESTIL DE TRANSICIÓ: BLASCO DE GRAÑÉN I LA PINTURA ARAGONESA DE CAP A 1430-1460

El panorama pictòric aragonès dels anys centrals del segle XV presenta una gran diversitat i riquesa. Cap a les dècades de 1440 i 1450 encara es trobaven actius alguns dels mestres que ja treballaven a inicis de segle, com és el cas de Bonanat Zortiga (1403-1446), un pintor no sabem si especialment longeu o potser molt ben documentat, que fou, a més, cap d'una important nissaga artística que perllonga la seva activitat fins als darrers anys del segle XV. També estan plenament actius mestres que, segons les notícies d'arxiu, havien començat la seva carrera a inicis dels anys vint i per tant es poden considerar part d'aquesta segona generació del gòtic internacional, com ara Blasco de Grañén (1422-1459), Pascual Ortoneda (1421-60) o Pedro de Zuera (1430-1469) i d'altres que, pel seu estil i la seva vinculació amb aquests artistes documentats, podem situar en dates properes, com ara el Mestre d'Arguís⁸². Però, a més, cap als anys quaranta comencen a despuntar pintors que s'han format al costat d'aquesta segona generació del gòtic internacional, que han après dels seus esquemes, però que també comencen a conèixer noves maneres de pintar, que introdueixen nous accents i models derivats, en molts dels casos, de la pintura flamenca.

Al llarg d'aquesta primera part veurem com alguns d'aquests mestres creen un estil molt propi i interessant, que proporciona la base per a altres artistes de la segona meitat del segle. És el cas del Mestre de Riglos, estretament vinculat a Blasco de Grañén d'una banda i a Pere Garcia de Benavarri de l'altra. El taller de Grañén, a més, sembla, com ja havia estat assenyalat, l'obrador més important de Saragossa entre els anys trenta-cinquanta del segle XV, el punt de trobada d'alguns dels artistes més destacats de l'època. Per un costat, la gran quantitat d'obres atribuïbles a aquest obrador evidencia sensibilitats molt diverses i traeix la realitat complexa d'un taller nombrós, on alguns

⁸² Va ser Elías TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 66-68, n. 1, qui creà la denominació de Mestre d'Arguís, a partir del *Retaule de sant Miquel* d'Arguís, parcialment conservat al Museo del Prado. Conjuga formes properes a les de Blasco de Grañén amb una intensa influència de la pintura valenciana que li dona un caràcter més expressiu i, a voltes, més sofisticat.

pintors van acabar desenvolupant un estil propi que transforma el del mestre sense deslligar-se'n completament. D'altra banda, la documentació ens informa de les relacions de Grañén amb una àmplia nòmina de pintors, d'alguns dels quals coneixem l'estil, mentre que altres constitueixen, encara, grans incògnites. Alguns d'aquests pintors, actius a la segona meitat del segle XV, podrien acabar donant nom a figures importants per ara anònimes.

El grup de Siresa i altres mestres anònims

Ch. R. Post va considerar que aquest estil «de transició» de la pintura aragonesa, entre el gòtic internacional i les formes més sofisticades i greus pròpies de la segona meitat del segle XV però prèvies a la irrupció de Bermejo i Huguet, estava especialment ben representat per tres mestres: l'autor d'un *Retaule de sant Nicolau* conservat a l'església de Santa Justa y santa Rufina de Maluenda⁸³, el Mestre de Siresa i el Mestre Bacri. A aquest darrer ens referirem més tard, perquè la seva figura conflueix amb la del Mestre de Riglos.

Pel que fa al primer, la taula central del *Retaule de sant Nicolau* (figs. 1 i 2) inclou una inscripció on es llegeix «*Miguel del Rey me fecit*», que ha estat alternativament interpretada com el nom del pintor o del comitent⁸⁴. En tot cas, Post creia que l'estil de les pintures «*clearly reveal their descent from the Lanaja Master*», però observava un aire més madur i una certa placidesa que li recordava l'evolució contemporània de la pintura catalana. Alguns personatges fins i tot li suggerien, malgrat que llunyanament, l'art d'Huguet. A l'historiador li semblava clar, d'altra banda, que l'autor d'aquest retaule havia hagut de tenir accés a models flamencs⁸⁵. La connexió amb el taller de Grañén o antic Mestre de Lanaja és evident, en especial en elements com el tron del compartiment central o l'actitud dels àngels que coronen Nicolau. Hi ha, però, una nova concepció del paisatge –es prescindeix, per exemple, de les ondulants i irrealment muntanyes que tant agraden a Grañén, Bonanat Zaortiga i altres–, una arquitectura més severa i, sobretot, un nou tractament dels personatges que, si bé en les seves

⁸³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 11-37.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 11-14; F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica aragonesa...*, p. 121-123; M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de los Arnaldín (Aragón). Retablo de san Nicolás de Bari», a: *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Saragossa, 1980, p. 112-113, (catàleg d'exposició); R. ALCOY PEDRÓS, «Círculo de los Arnaldín. Virgen de la leche de Estopanyà», a: X. Barral i Altet (dir.), *Prefiguración del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 287-289.

⁸⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 14.

agrupacions i gestualitat poden recordar les composicions de Grañén –sobretot a la predel·la, dedicada a la Passió i relativament propera a altres d’aquest mestre–, tenen poc a veure en la definició dels seus trets fisonòmics. Són figures esquerpes, aspres, de grans caps quadrangulars, amb trets durs, i vestits amb robes de plecs abundants i rígids.

En opinió de Post hi havia un segon grup de pintures que situava cap al 1450 i en les quals trobava decidides analogies amb els inicis d’«*Huguet and his companions*» però que no podien ser considerades obres de deixebles del català, sinó més aviat una evolució paral·lela⁸⁶. L’autor agrupava aquestes obres sota l’autoria de l’anònim Mestre de Siresa, a qui batejava amb aquest nom a partir de dos dels retaules encara conservats al monestir de San Pedro el Viejo d’aquesta població: el *Retaule de la Trinitat* i el de sant Esteve. Post assenyalava que l’estil del Mestre de Siresa era molt similar al del Mestre de Lanaja, però presentava encara més concommitàncies amb el dels inicis del Mestre de sant Quirze, el catàleg del qual ha estat parcialment atribuït a Pere Garcia de Benavarri. La relació subratllada per Post entre el Mestre de Siresa i el Mestre de sant Quirze ha propiciat que, un cop identificat aquest darrer amb Pere Garcia, s’hagi considerat l’obra del Mestre de Siresa com l’etapa de joventut del pintor de Benavarri, a qui, d’altra banda, es relaciona documentalment amb Blasco de Grañén. Així ho ha fet María del Carmen Lacarra, que ha atribuït a Pere Garcia ambdós retaules⁸⁷, tot i que la seva proposta ha estat rebutjada per altres autors com Alberto Velasco⁸⁸. Anys abans, Josep Gudiol Ricart ja havia descartat la figura del Mestre de Siresa, que, tal com va ser definit per Post, presenta fortes inconsistències atès que el seu catàleg engloba obres d’estil prou diferent tot i que, en general, com veurem tot seguit, més o menys lligades a l’activitat de Blasco de Grañén.

A més dels dos conjunts de Siresa, l’historiador nord-americà li atribuïa un compartiment amb el *Miracle del Mont Gargano* procedent d’algun retaule dedicat a sant Miquel, conservat a la col·lecció de Myron Taylor de Nova York; una predel·la

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Vegeu, per a l’opinió de M. C. Lacarra sobre aquesta qüestió: M. C. LACARRA DUCAY, «Trinidad y Anunciación. Atribuïda a Pedro García de Benabarre», a: *María Fiel al espíritu, su iconografía en Aragón de la edad media al barroco*, catàleg d’exposició, Saragossa, 1998, p. 80-81. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 174. M. C. LACARRA DUCAY, «El siglo XV en Aragón y el lenguaje artístico figurativo: escultura y pintura», a: C. Morte García (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, catàleg d’exposició, Saragossa, 2009, p. 24-35: 33.

⁸⁸ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 84-85.

amb escenes de la vida de sant Martí centrada pel Crist de Pietat, a la col·lecció Van Heek d'Heerenberg, Holanda; el *Retaule de sant Blai i la Magdalena* d'Almudévar; un *Retaule de sant Joan Baptista* que localitzava a la col·lecció Lafora de Madrid però que més tard va passar a formar part de la col·lecció Sert i actualment es conserva a les reserves del MNAC (inv.122664); i, amb certs dubtes, dues taules amb les figures de *Santa Caterina* i *Santa Bàrbara* que van ingressar també al MNAC, com a part de la donació Fontana (inv. 114746 i 114747) i una taula amb la *Missa de sant Gregori* conservada al convent del Santo Sepulcro de Saragossa.

El *Retaule de la Trinitat*, (Fig. 3) tot i el seu estat de conservació, molt deficient, es pot adscriure, almenys en part, a la darrera etapa d'activitat de Blasco de Grañén i el seu entorn més immediat, i alhora és una prova de la introducció de la pintura del nou realisme flamenc en terres aragoneses en dates relativament primerenques. La predel·la, amb quatre sants asseguts flanquejant el Crist de Pietat, sostingut en aquest cas per un àngel⁸⁹, és una de les parts millor conservades del conjunt. La presència entre els sants del predicador i reformista Bernardí de Siena, mort el 1444 i canonitzat pel papa Nicolau V el 1450, obliga a situar el retaule després d'aquest moment. Al compartiment central del bancal es comprova l'estreta connexió amb la pintura de Grañén: el *Crist de Pietat* presenta una fesomia molt propera a la de, per exemple, el Crist de la *Flagel·lació* de la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Ontiñena⁹⁰ (Fig. 5-6). Coincideixen els cabells llargs que rellisquen per les espatlles, la boca tancada en un rictus de dolor, amb les comissures molt marcades, i les orelles petites i arrodonides. Ambdues figures comparteixen també l'anatomia i una gestualitat poc definida, especialment pel que fa al dibuix de les mans. El mateix podem dir del sant Joan Baptista del compartiment adjacent al de la Pietat de Siresa, que és pràcticament un clon de la figura de Crist. L'àngel que sosté aquest darrer pel tors és perfectament comparable, d'altra banda, a nombrosos personatges juvenils o imberbes pintats per Grañén, com ara els dos elegants homes que contemplen com Crist és fuetejat des d'una galeria, al compartiment ja citat d'Ontiñena. El sant Blai de l'extrem de la predel·la de

⁸⁹ J. VALERO MOLINA, «Ecos de una iconografía francesa de la Imago Pietatis en la Corona de Aragón», a: C. Cosmen Alonso; M. V. Herráez Ortega; M. P. Gómez-Calcerrada (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, p. 333-342: 338.

⁹⁰ Aquest retaule va ser donat a conèixer pels germans ALBAREDA, «El retablo mayor de la parroquia de Ontiñena...». Es va perdre al llarg de la Guerra Civil, però es conserven bones fotografies que han permès la seva atribució a Grañén, especialment per la seva connexió estilística amb el *Retaule de la Mare de Déu* de Lanaja, contractat pel pintor el 1437. Per aquesta i altres dades vegeu M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 158-164.

Siresa porta una mitra idèntica a la que cobreix el cap del mateix bisbe, entronitzat al carrer central del retaule major d'Anento, un monumental conjunt adscrit a Grañén i al seu taller⁹¹, i a la que un àngel està a punt d'imposar sobre el cap de sant Tomàs Becket, al mateix retaule. Sóc conscient que aquest és un detall més anecdòtic, però és que l'expressió del sant arquebisbe de Canterbury d'Anento, resulta, a més, molt semblant a la del sant Blai de Siresa.

És cert, però, que al cos superior del retaule sembla detectar-se un estil més sec, més madur i monumental. El rostre del sant Fabià que ocupa el compartiment lateral esquerre –des del punt de vista de l'espectador– s'ha perdut per complet, però ens resta encara, en bon estat, el del sant Sebastià del carrer lateral dret⁹² (Fig. 4). El seu nas prim i punxegut, els ulls de format «triangular», les celles fines i arquejades o la boca petita coincideixen, en general, amb els rostres propis de les figures de Blasco de Grañén, però el cos sembla dotat d'una monumentalitat nova, de més consistència i pes. Aquesta mateixa monumentalitat es retroba al carrer central. De fet, en la meua visita a Siresa em va sobtar l'aire «flamenc» d'aquesta pintura, que després vaig comprovar que, efectivament, copia amb absoluta fidelitat –almenys pel que fa a les figures protagonistes– una pintura de Robert Campin: la *Trinitat* d'un petit díptic datat aproximadament entre el 1420-25, que es conserva al Museu de l'Hermitage de Sant Petersburg (Fig. 7-8).

Aquest aspecte no havia estat assenyalat per la crítica que ha estudiat el retaule de Siresa⁹³, i només ha estat apuntat per François Boespflug, que ha analitzat en detall el tema de la Trinitat representada sota la forma de la *Compassio patris*⁹⁴. L'autor es limita a fer constar la connexió entre els nombrosos exemples que cita, però potser l'aspecte

⁹¹ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 111-154.

⁹² El retaule va ser trossejat i robat per Erik el Belga al 1979. Després de la seva recuperació va ser intervingut al 1984 i al 1997, tal com es recull a Aragón. *Patrimonio cultural restaurado...*, vol. I, p. 359-361.

⁹³ G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, 1970, p. 143-160, fig. 60. M. C. LACARRA DUCAY l'estudia a «Trinidad y Anunciación. Atribuida a Pedro Garcia de Benabarre...». L'autora assenjala encertadament la similitud del compartiment de Siresa amb un gravat publicat en unes *Hores* impreses al taller de Jean du Pré el 1488. Emile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1969, (1a ed. 1908), p. 143, fig. 83, publica aquesta imatge, sens dubte basada en la *Trinitat* de Sant Petersburg de Campin, però en cap cas tan fidel a l'original com la de Siresa.

⁹⁴ F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1600). Sept chefs-d'oeuvre de la peinture, Strasbourg*, 2000, p. 89. Vegeu també, del mateix autor, «La Trinidad en el arte español, un balance teológico», *Trinidad y arte. Lenguajes simbólicos del misterio*, Salamanca, 2004, p. 223-245.

més sorprenent de l'adopció del model campinià a Siresa és, justament, que es tracta d'una de les versions més exactes de les vàries que ens han pervingut, almenys pel que fa al dibuix. La postura i el gest de Crist, Déu Pare i el colom de l'Esperit Sant repeteixen, punt per punt, els dels personatges de la tauleta de Sant Petersburg.

Robert Campin va néixer potser a Valenciennes cap al 1378-79, tot i que des del 1406 va estar instal·lat a Tournai, on morí el 1445. Com és prou sabut, la seva personalitat ha acabat identificant-se amb la de l'anònim Mestre de Flémalle, creat per Hugo von Tschudi a partir de les taules conservades a l'Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, suposadament provinents d'una abadia amb aquest nom, prop de Liège, que pel que sembla no ha existit mai⁹⁵. Una d'aquestes peces conté, justament, una grisalla amb una Trinitat –que Boespflug situa cap al 1410-15– molt propera a la que examinem, tot i que en aquest cas els personatges, que imiten o evoquen un grup escultòric, es disposen dempeus i s'insereixen en l'espai, molt estret, definit per un nínxol. Aquest tipus trinitari havia estat estudiat per Émile Mâle⁹⁶ entre d'altres, qui l'anomenà *Passion du Père*: la particularitat és que Déu Pare sosté als seus braços el Fill mort i mostra la seva aflicció davant d'aquest cos maltractat. Aquesta emotivitat del Pare omniscient, omnipotent, etern i immutable, pràcticament frega l'heretgia, però, això no obstant, coneixem exemples d'aquesta tipologia des d'inicis del segle XV⁹⁷, i gaudirà d'un gran èxit a partir de les recreacions de Campin. Boespflug prefereix denominar el tipus *Compassio Patris*⁹⁸, per eludir l'associació heterodoxa de la Passió amb la persona del Pare.

Tot i que la pintura de Siresa és semblant a la taula de Franckfurt, la identitat és molt més forta amb la pintura del *Díptic de Sant Petersburg*. Són iguals l'arc que dibuixa el braç esquerre de Crist, així com la mà dreta, que s'eleva per emmarcar la nafra del costat en una al·lusió eucarística de llarga tradició, i la postura de les cames, unides i amb els genolls doblegats. Déu Pare, per la seva banda, es presenta lleugerament de tres

⁹⁵ S. KEMPERDICK, «The Flémalle-Campin-Van der Weyden problem: still existing», a: L. Nys; D. Vanwijnsberghe, *Campin in context. Peinture et Société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin 1375-1445*, Valenciennes-Bruxelles-Tournai, 2007, p. 3-14.

⁹⁶ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1969, (1a ed. 1908), p. 140-144.

⁹⁷ Per exemple la *Grande Pietà Ronde* del Musée du Louvre, pintada cap al 1400 per Jean Malouel, que combina la Trinitat amb el Plany de Maria i sant Joan Evangelista per la mort de Crist.

⁹⁸ F. BOESPFLUG, «La compassion de Dieu le Père dans l'art occidental (XIIIe-XVIIe siècle)», *Le Mal et la Compassion (Actes du Colloque de l'Association des théologiens pour l'étude de la morale) Le Supplément*, 172, març 1990, p. 123-159.

quarts, eludint l'absoluta frontalitat de la figura de Campin, però, per la resta, és una còpia fidel del personatge creat pel pintor flamenc. Es toca amb una corona de disseny molt similar, tot i que a Siresa no hi ha rastre de l'acurat tractament de les textures metàl·liques i les pedres precioses de Campin. A més, el dibuix dels plecs de les robes, tant de la túnica i el mantell de Déu Pare com del perizoni de Crist, reproduïx exactament el de la figura de l'Hermitage. És cert que, de nou, el tractament pictòric és més eixut, menys mòrbid, i el color no té res a veure, però les línies compositives són exactament les mateixes: només cal parar atenció al plec que deixa veure el revers del mantell de Déu, a l'extrem inferior esquerre de la taula, al costat dels peus de Crist, o a la forma com aquest mateix mantell penja del braç de Déu Pare, a l'alçada del pit. Finalment, com a la taula de Campin, el colom reposa sobre l'espatlla esquerra de Crist, amb les ales desplegadas com si s'acabés de posar o es disposés a emprendre el vol. La composició de Siresa també és molt propera a una tercera *Trinitat* dissenyada per Campin: la que ocupa el compartiment central del frontal d'altar de la cèlebre capella brodada de l'ordre del Toisó d'or, conservada al Kunsthistorisches Museum de Viena (Inv.-Nr. KK_18), però no hi ha dubte que el model del qual va disposar el nostre pintor va ser una còpia del *Díptic de Sant Petersburg*, que reproduïx molt més fidelment.

Si pel que fa a les figures el pintor de Siresa s'ha cenyit estrictament al model, pel que concerneix a l'ambient ha actuat amb una mica més de llibertat. Ha prescindit de la tenda amb dosser cònic que afegeix contingut simbòlic a l'escena⁹⁹ i també dels braços esculpits on es representen les figures de l'Església i la Sinagoga i el pelicà i la lleona amb les seves cries, dos animals que als bestiars medievals són símbol del sacrifici i la resurrecció¹⁰⁰. Per contra, el pintor aragonès ha dibuixat un tron molt més simple, i ha disposat darrere d'ell dos àngels sostenint un drap d'honor de brocat.

⁹⁹ La tenda o baldaquí amb cortinatges és un motiu àulic, que remet als rituals de la monarquia bizantina. Els vels aquí retirats per deixar veure Déu Pare i Crist al·ludeixen a la revelació i insisteixen en el motiu eucarístic de l'ostentació del cos de Crist i de les seves nafres.

¹⁰⁰ El pelicà que fereix el seu pit per ressuscitar amb la pròpia sang les seves cries evoca el sacrifici de Crist a la Creu i justament és molt habitual que el niu amb les aus es representi sobre el travessar a l'escena del Calvari. Segons els bestiars medievals, d'altra banda, la lleona pareix cries mortes que el lleó ressuscita amb el seu alè als tres dies, per la qual cosa al·ludeix a la Resurrecció de Crist després de tres dies al sepulcre. Aquests dos animals i els seus vincles simbòlics amb el sacrifici i la resurrecció resulten especialment adequats per quant flanquegen un Crist que és mort i viu a la vegada: recordem que, si bé el seu cos sembla inert sobre la falda de Déu Pare, el braç s'eleva i la mà rodeja la nafra del costat. Vegeu F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art...*, p. 87-88.

Germán Pamplona indica que el tipus trinitari de la *Compassio Patris*, apareix «en Borgoña a principios del siglo XV» i «penetra en España a mediados de la misma centúria»¹⁰¹, i assenyala que té un notable èxit al Renaixement i el Barroc. L'autor, però, no al·ludeix en cap moment a la pintura de Campin o el Mestre de Flémalle com a precedent directe de l'obra que estudiem. Segons Pamplona la taula de Siresa es «la primera representación de la *Compassio Patris* en España, pero también la menos expresiva del grupo. El Padre Eterno apenas muestra la condolencia; y el Hijo muerto, con los ojos cerrados, no presenta la rigidez de los miembros de un cadáver, llevando, además, la mano diestra a la llaga del costado»¹⁰². Aquest darrer és justament, com hem vist, un dels aspectes que vinculen la taula a la pintura de Campin i que afegixen contingut significatiu a l'escena. Pamplona cita un segon exemple de Trinitat segons el tipus de la *Compassio Patris* a la Península Ibérica: una pintura sobre taula que s'ha atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell i va pertànyer a la col·lecció de Theodore Offerman (Nova York)¹⁰³. És molt propera compositivament al *Díptic de Sant Petersburg*, però no reproduceix de manera tan fidel com la de Siresa la creació de Campin.

D'altra banda, sembla que el díptic de Campin es completava amb la *Mare de Déu amb el Nen davant d'una llar de foc* també a l'Ermitage. Albert Châtelet ha considerat sorprenent la juxtaposició de dues imatges de caràcter tan diferent: una escena domèstica i tendra i una altra solemne i de dolor, però, com indica Boespflug, l'acarament de dues imatges on Déu Pare sosté el crucifix i la Mare de Déu l'Infant respectivament tenia ja una llarga història en el moment en que Campin pintà el díptic¹⁰⁴. De fet, les dues tauletes de Sant Petersburg condensen tres dogmes essencials del Cristianisme: la Trinitat, l'Encarnació i la Redempció. Justament, segons Boespflug, algunes de les creences que més interessaven o atreuen l'espiritualitat pròpia de la *Devotio Moderna*, obsessionada pel Déu fet Home i per la seva Passió¹⁰⁵. O almenys

¹⁰¹ G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 143-160.

¹⁰² *Ibidem*, p. 145.

¹⁰³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 40. R. CORNUDELLA CARRÉ, «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)», *Locus Amoenus*, 2004, 7, p. 137-169: p. 144, rebutja aquesta atribució.

¹⁰⁴ F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art...*, p. 88-89.

¹⁰⁵ John VAN ENGEN (ed. i trad.), *Devotio moderna: basic writings*, Nova York, 1988. Per a un context més proper vegeu: Albert HAUF, «L'espiritualitat catalana medieval i la "devotio moderna"», a: *Cinqué col·loqui Internacional de Llengua i literatura catalanes, Andorra 1-6 octubre 1979*, Montserrat, 1980, p. 85-121.

obsessionada per la representació i la visualització d'aquests fets. No sabem si el pintor de Siresa va conèixer també la *Mare de Déu de la llar de foc* o només va tenir accés al model de la *Trinitat*, però, en tot cas, l'*Anunciació* que corona el compartiment central vehicula significats propers als de la Verge amb el Nen, centrats en l'Encarnació, tot i que en aquest cas només puc subratllar la connexió genèrica amb la pintura flamenca, però no cap referència a un model concret.

Tant la *Trinitat* com l'*Anunciació* presenten un gran desgast de la superfície pictòrica; hem perdut bona part de les pinzellades superficials que devien afegir-se a la base i matisar les carnacions, els cabells i les robes dels personatges i això ens obliga a ser prudents a l'hora de valorar l'autoria d'aquests compartiments. Això no obstant, cal reconèixer que el seu estil s'allunya del que és característic de Grañén i presenta similituds amb l'estil del *Retaule de sant Esteve*, per la qual cosa potser ens trobem, en ambdós casos, amb la feina d'un dels col·laboradors sorgits del taller de Blasco de Grañén en les seves darreres etapes d'activitat. En tot cas, el *Retaule de la Trinitat*, que hem de datar entre el 1450 –data de canonització de sant Bernardí– i el 1459 –data de la mort de Grañén–, demostra la penetració de les novetats flamenques al territori aragonès en dates primerenques i, a més, assenyala cap a la via representada per l'escola de Tournai. Com anirem veient, la repercussió dels models de Robert Campin, Rogier van der Weyden i els seus seguidors serà considerable a Aragó, a diferència del que succeeix a Catalunya o a València¹⁰⁶.

Al *Retaule de sant Esteve* (fig. 9), a diferència del que succeeix en bona part del *Retaule de la Trinitat* –la predel·la i el compartiment amb sant Sebastià, almenys– la connexió amb Grañén és més llunyana, tot i que algunes escenes, com la del sant que s'encara amb el seu jutge, evoquen les composicions dels retaules dedicats a sant Joan evangelista i sant Jaume, també conservats a Siresa. En tot cas, a les figures els trets més característics de Grañén han desaparegut en favor d'una volumetria més plena i un modelat més realista (fig. 10-11). D'altra banda, es poden establir algunes similituds en

¹⁰⁶ La incidència de la pintura de l'escola de Tournai ja ha estat constatada, entre d'altres, per Francisco CORTI, a «Juan de la Abadía el Viejo y Rogier van der Weyden», *Archivo Español de Arte*, 1987, 240, p. 463-469, i Didier MARTENS, «Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464) peintre de la ville de Bruxelles», *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1996, 61, p. 9-78 i ÍDEM, «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras pintor vecino de la ciudad de Huesca», *Archivo Español de Arte*, 2008, 81, 321, p. 1-18. Més endavant tornarem sobre aquestes aportacions.

la definició dels personatges amb el carrer central del *Retaule de la Trinitat*, però el deplorable estat de conservació d'aquest darrer ens obliga a prendre aquests vincles amb molta prudència. A més, tant al *Retaule de la Trinitat* com, més intensament, al de sant Esteve, es perceben connexions estilístiques –més fàcilment discernibles en aquest darrer gràcies a la seva millor conservació– amb la taula dedicada a la *Missa de sant Gregori* del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, com havia senyalat Post (fig. 12). El jove diaca que auxilia sant Gregori o l'àngel que presenta la donant, s'assemblen considerablement als personatges del carrer central del conjunt de la Trinitat i a qualsevol de les figures del de sant Esteve, on, a més, el protagonista també s'abilla com a diaca. Per contra, crec que no podem atribuir a aquest mestre, que potser podríem continuar anomenant Mestre de Siresa –sens dubte sorgit dels darrers temps de l'obra de Blasco de Grañén– altres obres que Post li adjudica i que, tanmateix, ens continuen orientant cap al taller de l'antic Mestre de Lanaja.

La predel·la de la col·lecció van Heek va ser publicada només parcialment per Post, que, no obstant, oferia una descripció completa¹⁰⁷. Estava formada per cinc compartiments: el central l'ocupava el Crist de Pietat flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan evangelista, mentre que a costat i costat es disposaven quatre escenes dedicades a la vida de sant Martí, la seva consagració episcopal, el miracle esdevingut mentre deia missa, relacionat amb la «segona caritat» del sant, la darrera temptació a que el sotmet el dimoni en el moment de la seva mort i la vetlla del seu cos. Si bé Post afirmava que «*All the types conform to the Master's models (...) in the St. Stephen retable*», en la meua opinió la correspondència és més clara amb l'obra autògrafa de Blasco de Grañén. Les fotografies no permeten una anàlisi gaire primmirada de l'estil, però la figura del Crist de Pietat i, molt especialment, del sant Joan evangelista que l'acompanya, permeten establir una relació directa amb nombroses obres del seu catàleg. Sant Martí va ser un dels sants més apreciats a l'Aragó al llarg del segle XV i hem conservat un nombre respectable de retaules a ell dedicats, així com documentació sobre una quantitat important d'obres perdudes o desconegudes. Grañén va contractar almenys tres retaules que incloïen sant Martí entre els seus titulars¹⁰⁸ i va participar en un altre conservat fins a inicis del segle XX a Riglos, com veurem. La predel·la de la col·lecció holandesa encaixa especialment bé amb el conjunt encarregat el 18 de febrer

¹⁰⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 21, fig. 5.

¹⁰⁸ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 93-96, cat. 9, 10 i 11.

de 1445 pels veïns de La Puebla de Albortón (fig. 13). La taula titular d'aquest conjunt, que se suposava conservada en una col·lecció privada de Saragossa¹⁰⁹, ha estat «redescoberta» fa pocs anys a les dependències parroquials de La Puebla de Albortón, d'on sembla que mai s'havia mogut, i s'exposa al Museo Diocesano de Zaragoza (MUDIZ)¹¹⁰. Es creia que la resta del moble s'havia perdut al llarg de la Guerra Civil, però no seria un disbarat pensar que el bancal van Heek provingués d'aquesta localitat. Segons les capitulacions, el conjunt havia d'incloure al cos superior les imatges de sant Martí, sant Fabià i sant Sebastià, però totes les escenes narratives havien de versar sobre la vida del primer. Dues havien de coronar les taules de sant Fabià i sant Sebastià, mentre que cinc més havien d'ocupar la predel·la: «*Item en el banco baxo que y aya cinco istorias de la historia del senyor Sant Martin*»¹¹¹. És cert que en aquest cas només hi ha quatre escenes hagiogràfiques, però la substitució de la cinquena pel Crist de Pietat no és gens sorprenent i concorda amb la iconografia d'un alt nombre de predel·les, no només aragoneses. A més, els fets representats, que corresponen al final de la vida de sant Martí, permeten suposar que el cicle es completava amb altres escenes, com ara la primera caritat del sant, que s'hauria inclòs al compartiment central, l'*Aparició de Crist en somnis* per agrair-li la seva pietat amb el pobre o algun dels miracles obrats per l'antic soldat romà, que podien haver ocupat els compartiments cimers del carrers laterals del conjunt¹¹². En tot cas, per verificar la pertinença del bancal al conjunt de La Puebla de Albortón caldria, naturalment, conèixer les dimensions i l'estructura material de les taules que l'integren, tot i que podem afegir que els emmarcaments de fusta coincideixen notablement amb el del compartiment central de La Puebla.

Pel que fa al *Retaule de sant Blai i la Magdalena* d'Almudévar (fig. 14-15), crec que no encaixa del tot amb la factura del *Retaule de sant Esteve* de Siresa. En la meua opinió correspon sens dubte a l'activitat de Blasco de Grañén i el seu taller, tot i que és cert que

¹⁰⁹ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134; M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 94, fig. 41, n. 125. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic es conserva un clixé (Gudiol 58.177) on consta aquesta informació.

¹¹⁰ M. C. LACARRA DUCAY, «San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445», a: J. M. Parrado; F. Gutiérrez (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, p. 45-49.

¹¹¹ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, vol. 36, doc. 90, p. 445-446. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, doc. 35, p. 227.

¹¹² Aquestes escenes seran les escollides pel Mestre de Riglos al seu *Retaule de sant Martí*, on també degué col·laborar Blasco de Grañén, i es compten entre les més habituals als cicles dedicats al bisbe de Tours.

als compartiments laterals els personatges presenten un aspecte lleugerament més robust i un cànon més curt del que és habitual en la seva pintura autògrafa¹¹³.

El *Retaule de sant Joan Baptista* (fig. 16) que Post localitzava a la col·lecció Lafora, no presenta, per contra, cap connexió estilística evident amb el taller de Blasco de Grañén. El conjunt fou donat el 1985 per la vídua de Josep Lluís Sert al MNAC, a les reserves del qual es conserva actualment (inv. 122664). Es tracta d'un conjunt de dimensions mitjanes –209 x 185 cm, el cos superior–, centrat per la figura de sant Joan dempeus, sostenint a la seva mà esquerra el llibre amb l'anyell que assenyala amb la dreta. Sobre aquest compartiment central es disposa un sintètic *Calvari*. Els dos carrers laterals inclouen quatre escenes: el *Naixement de sant Joan*, el *Baptisme de Crist*, *l'Arrest del sant* i *l'entrega del seu cap a Herodes i Herodíes* per part de Salomé. Quan Post el publicà incloïa una predel·la amb parelles de sants i santes flanquejant un compartiment central amb la *Verònica* de Crist. Una iconografia sorprenent però igual d'adequada per a aquest espai que el més tradicional *Crist de Pietat*, ateses les seves implicacions eucarístiques i passionals. Desconeixem el parador actual d'aquesta predel·la, que no va ingressar al MNAC¹¹⁴.

Post opinava que «*The types, and methods, and the general fusion of lingering memories of the Lanaja Master with the dawning Catalan manner of the second half of the fifteenth century*» permetien assignar aquest retaule al Mestre de Siresa o al seu cercle¹¹⁵. El cert, però, és que després d'examinar directament el divers grup d'obres que Post atribuï al Mestre de Siresa i aquest retaule, no em sembla que sigui factible agrupar els retaules de sant Esteve i la Trinitat, la *Missa de sant Gregori* i el *Retaule de sant Joan Baptista*. Tampoc veig clara la relació d'aquest conjunt amb les taules de

¹¹³ M. C. LACARRA DUCAY, «Pintura gòtica en el Alto Aragón...», p. 180-181, atribueix aquest retaule a Pedro de Zuera, autor del *Retaule de la Coronació de la Mare de Déu i Tots els Sants*, signat i conservat al Museo Diocesano de Huesca. Però Zuera és, al meu entendre, un mestre més gràcil i potser també més influït per la cultura pictòrica valenciana del primer internacional. Així ho creia Ainaud, que identificava Pedro de Zuera amb el pintor Pere d'Osca, actiu a València entre 1414-1417 (vegeu J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 46).

¹¹⁴ Al peu de la fotografia del retaule que publica, Post esmenta com a autor de la mateixa al fotògraf Moreno, però no he localitzat la imatge al seu arxiu. Per contra, si he trobat una fotografia de Hauser y Menet, anterior a 1938 i pertanyent a l'arxiu de la Junta del Tesoro (A.J.P. 0065), on només apareix el cos superior del retaule. En el temps transcorregut entre aquesta fotografia i la que publica Post el retaule va ser manipulat: el perfil superior rectilini dels carrers laterals fou tallat en forma d'arc apuntat. J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 83, cat. 269, indicà que la predel·la es conservava a la col·lecció Viñas de Barcelona.

¹¹⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 21-25, fig. 7.

Santa Bàrbara i *Santa Caterina* del MNAC, a les que em tornaré a referir més endavant. Gudiol va assignar el conjunt dedicat al Baptista a un altre anònim aragonès, el Mestre de Belmonte, una figura també molt difusa, el catàleg de la qual acull obres d'estil notablement diferent.

En la meva opinió, al *Retaule de sant Joan Baptista* de l'antiga col·lecció Sert, algunes escenes, com ara el *Baptisme de Crist*, recorden poderosament la pintura de Bernat Martorell: tant sant Joan com els àngels són figures fortament martorellianes, comparables a les que el gran artista barceloní va pintar al *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa, per exemple (fig. 17a-b)¹¹⁶. La postura, els trets facials, i fins i tot l'àgil plomejat que defineixen el sant Joan del *Bateig* al retaule de la col·lecció Sert són molt propers als del mateix personatge al retaule de Vinaixa. Naturalment, el vincle amb la pintura barcelonesa no impedeix que es tracti d'una producció aragonesa: ja s'ha remarcat en altres ocasions que un cert nombre de pintors vinculats a Martorell es documenten a Saragossa i altres ciutats aragoneses cap a mitjans del segle XV.

D'altra banda, alguns aspectes iconogràfics lliguen, justament, el retaule al món saragossà: al compartiment amb el *Naixement del Baptista* santa Isabel s'ha representat alletant el petit sant Joan (fig. 18), tal com fa santa Anna amb Maria al *Retaule de la Mare de Déu* de Lanaja, al d'Ontiñena i al de Villarroya del Campo. Tornarem sobre aquest motiu més endavant, en analitzar el conjunt marià conservat a Villarroya, que en la meva opinió es pot adscriure al Mestre de Riglos. Aquest interessant tema iconogràfic, l'alletament del nadó, també reapareix en un altre conjunt saragossà, al *Retaule de la Mare de Déu* de Velilla de Jiloca (fig. 19).

La disposició dels sants de la predel·la, dempeus i de cos sencer, és un altre tret que el *Retaule de sant Joan* comparteix amb el de Velilla de Jiloca (fig. 22). Hi ha, a més, certes coincidències en el tractament dels rostres, de barbeta apuntada i estructura triangular, sense que es pugui admetre una unitat d'autoria (fig. 20-21). El *Retaule de la Mare de Déu* de Velilla de Jiloca és un conjunt de gran interès que exemplifica, igual

¹¹⁶ MNAC, inv. 64045. També es pot comparar amb resultats positius amb els compartiments de predel·la dedicats a sant Joan Baptista conservats al MEV, tot i que aquesta darrera obra i el *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa no són absolutament coincidents pel que fa al seu estil. Per a un recull de la bibliografia i un estudi recent del *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa vegeu, per exemple: J. MOLINA FIGUERAS, «Bernat Martorell. Retaule dels sants Joans de Vinaixa», a: Ídem, *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*, Girona, 2003, p. 37-41.

que els retaules vistos a Siresa o el *Retaule de sant Joan*, la introducció de novetats flamenques que se superposen a un fort substrat internacional. La taula central (fig. 23), on dos dinàmics angelets coronen la Mare de Déu, encara és plena de la gracilitat, la delicadesa, i un cert aire infantil, que caracteritzen, en part, les produccions del gòtic internacional¹¹⁷. La resta d'escenes oscil·la també entre les composicions i els detalls iconogràfics afins a la tradició de la primera meitat del segle XV i un tractament monumental de les figures, vestides amb robes de plecs molt durs i trencadissos, d'aspecte rígid. En la meua opinió, del taller del Mestre de Velilla degué sorgir un altre retaule marià monumental, conservat a l'ermita de la Virgen del Castillo de Monterde¹¹⁸. Post va crear, a partir d'aquesta obra, l'anònim Mestre de Monterde¹¹⁹, mentre que Gudiol l'inclogué, junt amb el *Retaule de sant Joan* de l'antiga col·lecció Sert, dins del catàleg del Mestre de Belmonte¹²⁰. F. Mañas Ballestín va considerar que el retaule, que datava cap a 1460, mostrava vincles amb la pintura valenciana de l'època, i per aquesta raó ho atribuïa a Jaime de Valencia, gendre de Jaime Arnaldín¹²¹. Per la meua banda, crec que nombrosos aspectes estilístics –els rostres allargats, de barbetes triangulars, les grans orelles, les mans de dits afuats i el tractament rígid de les robes entre els més destacats– i compositius –l'*Anunciació* dividida en dos compartiments en un context on, a més, això no sembla tenir gaire sentit, el disseny de l'escena de l'*Epifania*– lliguen estretament aquests dos retaules (fig. 24), tot i que el retaule de Velilla sembla, en ocasions, de més qualitat. A la producció d'aquest anònim i el seu taller crec que es pot apropar el *Retaule de sant Atanasi, sant Blai i santa Àgata*,

¹¹⁷ El Nen sosté una cistella de flors i posa al dit de santa Caterina l'anell amb el qual la fa la seva esposa, mentre la Mare de Déu dirigeix la seva atenció a santa Bàrbara, que sembla explicar-li alguna cosa. A aquesta *Sacra Conversazione* plena d'encant se sumen els àngels que toquen l'orgue a primer terme, ben diferents de les serioses i monumentals figures creades pels van Eyck al políptic de l'*Anyell Místic* de Gant.

¹¹⁸ El conjunt fou restaurat al 2004: vegeu «Retablo Mayor. Ermita de la Virgen del Castillo. Monterde (Zaragoza)», a: S. Galindo Pérez (ed.), *Aragon. Patrimonio cultural restaurado...*, p. 240-245.

¹¹⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1966, vol. XIII, p. 319-323, fig. 130.

¹²⁰ J. GUDIOL I RICART, *Pintura medieval...*, p. 57-58, p. 83, cat. 269, cat. 272, fig. 178. L'autor considerava que el *Retaule de sant Joan Baptista* «tiene interés y emotividad», i creia que el mestre posseïa una certa «brillantez decorativa», malgrat l'encarcament de les seves figures. Gudiol també atribuïa al Mestre de Belmonte el *Retaule de sant Miquel* (MNAC i col·lecció Junyer) i un *Retaule de sant Martí* distribuït entre la col·lecció Coe i el Museum of Fine Arts de Boston. Considerava que al *Retaule de la Mare de Déu* de Monterde «asistimos al decaimiento final del pintor, animado por sutiles reminiscencias de Huguet».

¹²¹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 342-349. Tot i que certs aspectes del retaule es podrien vincular a la pintura valenciana del segon quart del segle XV, no crec necessari atribuir-lo a un autor provinent d'aquest territori. Aragó ja havia estat impregnat d'influències valencianes des d'inicis del segle XV. D'altra banda, és impossible, com proposa Mañas, atribuir el retaule de Monterde al mateix autor que el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, que és sens dubte obra de Tomàs Giner i el seu taller, com veurem més endavant.

conservat a The Art Institute de Chicago, on roman adscrit al Mestre de Riglos¹²². Resulten també similars les taules d'un *Retaule de sant Martí* que van pertànyer a Ralph M. Coe –un notable col·leccionista d'art nadiu americà– i més tard al Virginia Museum of Art i al Museum of Fine Arts respectivament, i que Gudiol Ricart ja vinculà a l'autor del *Retaule de la Mare de Déu* de Monterde¹²³.

En definitiva, tot i que el Mestre de Velilla de Jiloca no és un artista de primeríssima fila, la seva figura és també important perquè ens permet visualitzar què succeeix a la pintura aragonesa cap al 1440-50. El seu estil representa a la perfecció l'intent de fer encaixar els elements rebuts del gòtic internacional amb les novetats que proporcionava la pintura realista flamenca.

Un subgrup dins del taller de Blasco de Grañén

Com acabem de veure, Post considerava mestres «de transició» tres figures, l'hipotètic Miguel del Rey, o, en tot cas, l'autor del *Retaule de sant Nicolau*, sigui quin sigui el seu nom, el Mestre de Siresa i el Mestre Bacri. Les obres del darrer s'han d'integrar al catàleg del Mestre de Riglos i per tant m'hi referiré més extensament una mica més endavant, però en tot cas val la pena avançar que l'artista que Gudiol va crear a partir del *Retaule de sant Martí* de Riglos deriva també, sens dubte, de Blasco de Grañén. Pel que fa al pintor del conjunt de sant Nicolau, el seu estil més aspre i monumental no amaga alguns lligams amb l'antic Mestre de Lanaja. El Mestre de Siresa, tal com va ser confegit per Post, inclou obres de factura diversa, algunes de les quals –la predel·la de sant Martí– podrien atribuir-se directament a Grañén o els seus col·laboradors més

¹²² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 378-380, fig. 169, l'havia atribuït a un seguidor anònim de Martín de Soria, és a dir, del mestre que en la seva opinió havia pintat la taula de *Sant Jordi i la princesa* conservada al MNAC. J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 83, cat. 273, que l'identifica com un retaule de sant Benet, a partir, sens dubte, de l'hàbit negre de la figura titular, el considerà obra del Mestre de Belmonte. La identificació amb sant Atanasi no està del tot clara, però sembla que es desprèn de la inscripció al llibre que porta l'àngel de la dreta del compartiment central, «*Quicumque vult...*» que coincideix amb les primeres paraules del *Credo de sant Atanasi*. Més recentment ha dedicat un article a aquest retaule J. BERG-SOBRÉ, «Master of Riglos. Retable of Saints Athanasius, Blaise and Agatha, 1440/45», a: M. Wolff et al., *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 2008, p. 92-95.

¹²³ Les tres taules del Virginia Museum foren venudes a Christies, a Nova York, el 17 d'octubre de 2006, i en desconec el parador actual. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 356-362, fig. 154-155, les havia atribuït a Martín de Soria, amb una àmplia participació del taller, i les vinculava amb un altre compartiment a la col·lecció Maillard de Paris amb la *Nativitat* i l'*Epifania*. Segons Post, el compartiment principal del retaule podia haver estat el *Sant Martí partint la capa amb el pobre* que es conserva actualment al Museum of Fine Arts de Boston (fig. 156). J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 83, es fa ressò de la mateixa opinió.

propers. Altres, com el *Retaule de la Trinitat*, semblen el resultat de l'activitat de Grañén amb la d'alguns altres mestres més moderns i finalment n'hi ha que, com el *Retaule de sant Esteve*, semblen obra d'un mestre que es relaciona més tèbiament amb el taller de Grañén, tot i que algunes composicions recordin les seves. En definitiva, aquestes figures de transició creades per Post enfonsaven les seves arrels al gòtic internacional representat pel Mestre de Lanaja. També Gudiol el considerarà essencial a ell i els seus seguidors, formats cap al 1425, almenys fins a l'adveniment d'Huguet.

L'excel·lent monografia sobre Blasco de Grañén de M. C. Lacarra, amb el seu complet aparell documental i fotogràfic, evidencia que el taller de Blasco de Grañén va ser un microcosmos complex. La documentació ens proporciona diversos noms d'artistes en diferents graus de formació que van fer l'aprenentatge en el seu si o hi van col·laborar més o menys puntualment. Desgraciadament, però, cap d'aquests pintors, a banda de Pere Garcia de Benavarrí i Martín de Soria, ha estat ben identificat estilísticament. En tot cas, la pluralitat d'individus que s'insereixen a l'obrador dona com a resultat, evidentment, una certa diversitat en la factura d'obres que, tanmateix, presenten el segell inconfusible de la cultura pròpia de Blasco de Grañén. Hi ha, en concret, un grup d'obres amb una notable cohesió en el tractament superficial de la pintura i que semblen indicar l'activitat d'un mestre que treballava dins del taller de Grañén, però amb una certa autonomia i en dates probablement força avançades.

Algunes de les obres que ens permeten parlar d'aquest mestre són: un compartiment amb *Sant Miquel travessant el dimoni amb la seva espasa* (Fig. 25), que va pertànyer a la col·lecció Fontana i actualment s'exposa al MNAC (inv.114741)¹²⁴; sis taules pertanyents a un *Retaule de la Mare de Déu i sant Miquel*, conservades a les reserves del mateix museu (inv. 9911, 9912, 9913, 9914, 15897, 24069) (fig. 28-32)¹²⁵; una taula,

¹²⁴ Vegeu: CH. R. POST, *A History of Spanish Painting...*, 1938, VII, p. 805-807, fig. 314; *Ibidem*, 1941, VIII, p. 665, fig. 308; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 45, 78, cat. 139; J. AINAUD, *Donació Fontana. Catàleg*, Barcelona, 1976, p. s/núm.; F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica aragonesa...*, p. 115-123; R. ALCOY PEDRÓS, «Sant Miquel Arcàngel», a: X. Barral i Altet (ed.), *Prefiguració...*, p. 285-287; M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 184, fig. 81.

¹²⁵ Vegeu: *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 100, cat. 13-14, p. 101, cat. 17-18; CH. R. POST, *A History of Spanish Painting...*, 1938, VII, p. 812-816, fig. 321; J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301-303; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 45, 78, cat. 144, fig. 141; M. J. BORONAT, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus de Catalunya: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 189-191 i p. 218, n. 749; R. ALCOY PEDRÓS, «Atribuït a Juan de la Abadía el Major», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...*, p. 282-287, fig. p. [285]. Les quatre taules dedicades a la vida de Jesús i la Mare de Déu provenen del Museu Provincial

fragmentària, amb la *Lluita contra els àngels rebels*, conservada a la col·lecció Vasselot de París¹²⁶; una taula amb el *Pesatge de les ànimes* de la col·lecció Gaboriaud, també a París¹²⁷; una *Mare de Déu amb el Nen* que va pertànyer a la col·lecció Beck i que actualment es guarda al Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 27), on va ingressar gràcies a la donació Orts-Bosch el 2004 (inv. 56/2004)¹²⁸; uns compartiments de retaule amb el *Dubte de sant Tomàs* i l'efígie dempeus del mateix sant¹²⁹; un *Sant Joan Baptista* de la col·lecció Pedrol Rius¹³⁰; una *Magdalena* de la col·lecció Mateu¹³¹ i una petita taula amb la *Mare de Déu sants i àngels* que pertany a la col·lecció Garcia Montañés¹³² (fig. 33).

Malgrat que totes aquestes taules, excepte la de la *Mare de Déu amb àngels i sants* de col·lecció privada, que és inèdita, van ser classificades per Post i Gudiol com a obres del Mestre de Lanaja o el seu taller, només el *Sant Miquel* del MNAC, el *Sant Tomàs* i el compartiment amb el seu *Dubte* han estat inclosos al catàleg de Blasco de Grañén per M. C. Lacarra¹³³.

Totes aquestes obres –i probablement algunes altres de les que s'han classificat com a obra de Grañén–¹³⁴ es caracteritzen per un modelat dens i volumètric de les carnacions,

d'Antiguitats de Barcelona, mentre que les dues de sant Miquel, la *Processó al Mont Gargano* i *Sant Miquel pesant les ànimes*, van pertànyer a la col·lecció Vilallonga, i van ser adquirides pel museu el 1907. Va ser Post qui assenyalà el lligam entre els diversos compartiments, malgrat que indicà també que hi havia algunes diferències en el tractament dels daurats i els elements en relleu.

¹²⁶ La publica CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1935, vol. VI, p. 610, fig. 270. També podia haver pertangut al conjunt dedicat a la Mare de Déu i sant Miquel del MNAC: l'estil és completament coincident i la iconografia encaixa bé amb la resta de temes representats.

¹²⁷ Aquí es conservava quan la publicà CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, fig. 316. És molt propera a la resta de taules vinculades al *Retaule de la Mare de Déu i sant Miquel*, però temàticament duplica un dels compartiments conservats al MNAC, per la qual cosa suposem que hauria pertangut a un altre conjunt.

¹²⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1933, vol. IV, p. 642-643 i informació proporcionada pel museu.

¹²⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 805, fig. 314 i 1941, vol. VIII, p. 665, fig. 308. La taula amb sant Tomàs dempeus va pertànyer a la col·lecció Pedrol Rius, vegeu M. A. BLANCA PIQUERO LÓPEZ, «Círculo del Maestro de Lanaja. Santo Tomás», *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas, 1300-1550*, Madrid, 1988, p. 44-47.

¹³⁰ *Col·lecció de taules gòtiques del llegat Antoni Pedrol Rius: Museu Salvador Vilaseca*, Reus, Reus, 1993, fig. p. 23.

¹³¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 665, fig. 310.

¹³² Agraïxo als propietaris la seva amable tramesa de fotografies i informació.

¹³³ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 184-187, figs. 81-82.

¹³⁴ En aquest breu apunt em refereixo només a les obres que considero més clarament diferenciades de l'estil autògraf de Grañén i on detecto amb més seguretat aquest modelat de les carnacions molt plàstic i amb un nou concepte volumètric dels cossos, però és evident que entre la considerable obra dispersa en museus i col·leccions de tot el món vinculable a aquest artista i el seu cercle hi ha altres obres que podrien enquadrar-se sota aquests paràmetres, com ara potser un *Retaule de sant Joan Baptista* conservat al

amb tons olivacis que divergeixen dels acords més pàl·lids habituals en l'obra del saragossà, com ara al monumental retaule de Lanaja, al d'Anento (fig. 26), la taula amb la *Mare de Déu* d'Albalate o la predel·la d'Ejea de los Caballeros. Els rostres, a més, s'arrodoneixen notablement, les galtes es fan més plenes, l'ombrejat que donava un format gairebé triangular als ulls se suavitza i les boques, tot i que continuen essent petites, tenen llavis més molsuts. Josep Gudiol Ricart ja va percebre aquestes particularitats, i així ho indicava en escriure: «entre los seguidores del Maestro de Lanaja (...) citaremos primeramente, al anónimo autor de las tablas de San Miguel y Santo Tomás Apóstol (...) obras intensas y finas»¹³⁵. L'autor no atribuïa, però, cap obra més a aquest mestre, del qual elogiava les proporcions i l'expressió de les seves figures.

L'evident connexió estilística, així com el còmode encaix temàtic de la taula de *Sant Miquel* de la col·lecció Fontana i la *Mare de Déu* del Museu de Belles Arts de València amb les taules del retaule dedicat a la Mare de Déu i a sant Miquel del MNAC ens porta a preguntar-nos per la possible pertinença de totes les peces a un mateix conjunt. Les mides de les taules de *Sant Miquel* i la *Mare de Déu*, però, no són idèntiques. La de l'arcàngel és una mica més alta i més estreta: fa 183 x 80 cm, mentre que la de la Verge fa 161 x 97. D'altra banda, les taules amb escenes narratives oscil·len entre els 136-139 centímetres d'alt i els 88-96 d'ample¹³⁶ i semblen, per tant, una mica grans per haver format part d'un retaule centrat pels compartiments amb *Sant Miquel* i la *Mare de Déu*, tot i que no es pot descartar per complet. En tot cas, les sis escenes narratives del MNAC, més una setena que va pertànyer a la col·lecció Vasselot de París, sí semblen provenir totes del mateix conjunt, o almenys així ho permeten suposar la identitat estilística, les mides i fins i tot l'estat de conservació. Tant els compartiments marians i cristològics com els dedicats a sant Miquel presenten una capa pictòrica molt enfosquida i el mateix tipus de retallades, molt considerables, que fan pensar en una història en comú. L'*Epifania* (fig. 29) i la *Presentació al Temple*, per exemple, van ser tallades longitudinalment per la meitat en algun moment, i se'ls hi van afegir fragments

Museu de San Diego, Califòrnia, i un *Sant Blai* entronitzat que va pertànyer a la col·lecció Muntadas (i ara es troba al MNAC), publicats per Ch. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1933, vol. IV, p. 635, fig. 261 i p. 644, fig. 265 respectivament.

¹³⁵ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 45.

¹³⁶ *Epifania*, 137,3 x 91,3 cm; *Presentació de Crist al Temple*, 137,3 x 96,7 cm; *Oració a l'hort*, 138 x 92,5 cm; *Resurrecció*, 139,8 x 93 cm; *Processó al Castell Sant'Angelo*, 136,8 x 88 cm; *Sant Miquel pesant les ànimes*, 137,3 x 96,7 cm.

pertanyents a altres escenes¹³⁷. L'*Oració a l'hort*, la *Resurrecció de Crist*, la *Processó al Castell Sant'Angelo* i l'escena de *Sant Miquel pesant les ànimes* (fig. 30) presenten un format trapezoïdal: han estat tallades en diagonal per la part superior. D'altra banda, el *Sant Miquel* del MNAC i el *Sant Tomàs* de la col·lecció Pedrol Rius són idèntics pel que fa a les seves mides i composició, com ja ha estat assenyalat¹³⁸, i tots dos van pertànyer a la col·lecció Valenciano, abans de seguir camins diferents. Potser caldria considerar aquestes dues taules part d'un retaule de diverses advocacions del qual també haurien pogut formar part el compartiment narratiu amb el *Dubte de sant Tomàs*, la taula amb el *Pesatge de les ànimes* de la col·lecció Gaboriaud, i altres compartiments desconeguts.

Darrerament he pogut conèixer una interessant tauleta, de només 52'5 x 32 cm, conservada en una col·lecció privada (fig. 33). La Mare de Déu, amb el seu fill als braços, es presenta dempeus, davant d'un tron sobre el qual penja un baldaquí cònic. L'acompanyen nou àngels que, a diferència del que és més habitual en les taules marianes de Grañén, no són figures de mida relativament petita que sobrevolen l'escena o es disposen sobre el tron en postures dinàmiques. Es tracta de personatges considerablement madurs i estàtics, com succeeix a la *Mare de Déu* de l'antiga col·lecció Beck. A banda i banda del tron hi ha també dos sants masculins: sant Joan Baptista a la dreta de l'espectador, fàcilment identificable pel seu aspecte malgirbat, amb la túnica de pells i embolicat en el mantell de qualsevol manera; i un sant barbat i d'aspecte madur i seriós, sense cap atribut que ens permeti posar-li nom. Els aspectes més sorprenents d'aquesta taula afecten la caracterització de la Verge: contra el que és més habitual no vesteix la túnica i el mantell pròpies dels personatges evangèlics, sinó que s'abilla a la moda, amb un vestit ajustat de brocat que deixa veure les mànigues d'una camisa vermella. A més, recull els seus cabells en unes trenes que s'amaguen sota un tocat en forma de rotlle. No es pot descartar que la taula, que no he pogut examinar directament, hagi patit repintades i alteracions, però les fotografies no inciten a pensar que aquestes siguin gaire extenses.

¹³⁷ A l'*Epifania* s'ha afegit, a més d'un fragment amb un paisatge i dues ciutats a la part superior esquerra, un altre fragment amb daurats a la part inferior dreta i un estret llistó on només es percep un bocí de torre i de daurat, a la dreta. A la *Presentació al Temple* s'ha afegit un fragment rectangular amb una torre i arbres del tot incongruent amb la resta de l'escena, a la part superior esquerra.

¹³⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 805.

Malgrat els canvis en el tractament pictòric d'aquest grup d'obres, la seva estreta subjecció als models compositius i als tipus físics de Grañén m'ha fet dubtar fins al darrer moment si es tractava d'una fase en la carrera del mateix Grañén o del treball d'un mestre íntimament lligat però diferent, tot i que, de moment, em decanto per aquesta darrera opció. El cas del Mestre de Riglos és tot un altre: malgrat que l'ús d'esquemes propis de Blasco de Grañén el vincula, indubtablement, al seu taller, presenta també una personalitat acusada, posseeix un estil propi i ben característic, i un corpus d'obres considerable, que permet estudiar la seva pintura vinculada a l'obrador de Grañén però de forma individual, com a personalitat autònoma i fonamental per entendre l'art de les dècades centrals del segle XV i la seva evolució cap a la segona meitat de la centúria, atès que la seva figura connecta amb la de Pere Garcia, un dels mestres que anteriorment s'havia considerat eixit de l'entorn d'Huguet.

EL MESTRE DE RIGLOS: DEL GÒTIC INTERNACIONAL A LES NOVETATS

FLAMENQUES

*El Retaule de sant Martí de Riglos i la creació d'un mestre anònim*¹³⁹

El 1916 Ricardo del Arco, en un dels seus articles sobre la pintura dels primitius a l'Aragó, va consignar l'existència d'algunes taules d'un retaule de sant Martí de Tours que, segons les seves paraules, «debió de ser notable»¹⁴⁰, en una església consagrada al sant a Riglos, Osca. Aquesta notícia introdueix el retaule a la historiografia artística, tot i que, com veurem, la seva existència havia estat donada a conèixer uns anys abans. L'autor parlava en present de l'«altar de San Martín» però l'any 1916 el retaule ja havia emigrat del temple. No és res estrany: l'arxiver arribà a Osca el 1908 i s'interessà des del principi per la divulgació del patrimoni artístic i arquitectònic de la província, però en ocasions els seus estudis van trigar un temps en publicar-se.

L'article s'il·lustrava amb una fotografia presa, segons el peu, per un tal I. Soler que en realitat correspon a Juli Soler Santaló, enginyer, excursionista i fotògraf amateur català que va recórrer els Pirineus fotografiant tant el paisatge com el patrimoni artístic¹⁴¹. A Juli Soler pertany una excel·lent imatge del retaule que forma part del *Repertori Iconogràfic Espanyol* i que l'excursionista va publicar en un article del 1911 on relatava el recorregut fet a l'agost de 1908 per les serres de Guara i Loarre¹⁴² (fig. 34). En referir-se a l'ermita de San Martín deia que al seu absis «s'hi pot admirar un interessant altar ab requadros gòtics representant el patró Sant Martí y passatges de la seva vida»¹⁴³.

¹³⁹ Un avançament d'algunes de les aportacions d'aquest apartat es va presentar al congrés internacional *Art Fugitiu* (2-6 de maig del 2012, sessió del 4 de maig, Barcelona, Universitat de Barcelona–MNAC), organitzat per la doctora Rosa Alcoy i pel grup d'investigació *EMAC: romànic i gòtic* que ella mateixa dirigeix, adscrit al Departament d'Història de l'Art de la UB. La publicació que ha de recollir les ponències i comunicacions del congrés es troba en aquests moments en premsa.

¹⁴⁰ Ricardo del ARCO Y GARAY, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Arte Español*, 1916, any V, Tom III, núm. 1, p. 16-21: 17-18, fig. p. 19.

¹⁴¹ Vegeu, per exemple, el catàleg de l'exposició *Juli Soler i Santaló, Huesca: pueblos y gentes: fotografías 1902-1913*, Osca, 1990. Sobre la vida de Soler vegeu: Josep IGLÉSIES, *Juli Soler i Santaló*, Barcelona, 1971.

¹⁴² J. SOLER I SANTALÓ, «Los Mallos de Riglos», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, desembre 1911, núm. 203, p. 325-336, la fotografia es publica a la pàgina 332. L'excel·lent còpia d'aquesta imatge conservada al MNAC es localitza a la caixa 177, núm. 85682.

¹⁴³ J. SOLER I SANTALÓ, «Los Mallos de Riglos...», p. 333.

A l'antiga fotografia es distingeixen sis taules, amb un total de vuit compartiments, integrades en una estructura de fusta d'època moderna. El conjunt estava presidit per la figura del titular a cavall, partint la seva capa amb el pobre. L'emplaçament d'aquesta escena narrativa al compartiment central del retaule, com a imatge arquetípica del sant, comparable a la imatge de sant Jordi matant el drac o sant Miquel enfrontat al dimoni o al drac apocalíptic, va ser molt habitual a València i Aragó. Així ho constatem, per exemple, al *Retaule de sant Martí, santa Úrsula i sant Antoni* atribuït a Gonçal Peris, al Museu de Belles Arts de València¹⁴⁴, al *Retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata* de l'església parroquial de Xèrica, desaparegut, i en nombrosos exemples més tardans, de la segona meitat del segle XV, com ara al *Retaule de sant Martí, sant Joan i santa Caterina*, de Miguel Jiménez (Museo de Bellas Artes de Zaragoza), al *Retaule de sant Martí, sant Silvestre i santa Susanna* de Daroca, a la taula del Musée Bonnat de Bayona que dona nom al Mestre de Bonnat o al *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* d'una col·lecció privada madrilenya, sobre el qual tornarem en parlar del Mestre de Morata i el seu entorn. I també era aquesta la imatge que demanaven a Blasco de Grañén els representants de la vila de La Puebla de Albortón per a la taula central del seu *Retaule de sant Martí, sant Fabià i sant Sebastià*. Ja hem al·ludit a aquest retaule, i ens hi tornarem a referir tot seguit. La inclusió a la taula central de l'episodi icònic de sant Martí partint la capa devia ser especialment adequada als retaules «de sants», molt freqüents com acabem de veure en aquesta breu enumeració d'exemples. A més d'honorar la qualitat més destacada del sant, la seva caritat, permetia augmentar la quantitat d'escenes narratives del cicle, que en aquest tipus de retaules són necessàriament reduïdes i desplaçades als compartiments cimers i, en ocasions, a la predel·la.

A Riglos, en canvi, el programa està completament dedicat al sant bisbe de Tours, i constitueix un cicle considerablement detallat i complet. Sobre el compartiment central es trobava el *Calvari* i, a ambdós costats del carrer central, s'havien disposat dues taules amb dos compartiments cadascuna, amb algunes de les escenes de la vida de sant Martí

¹⁴⁴ Això no vol dir que tant en terres valencianes com aragoneses no es faci servir, en ocasions, la imatge entronitzada o dempeus del sant, com succeeix al *Retaule de sant Martí* signat per Benito Arnaldín, a Torralba de Ribota, o al de la cartoixa de Valldecris, de Joan Reixac. No es pot descartar que en aquest darrer cas s'hagi preferit la visió més majestàtica perquè semblés més adequat que el donant agenollat a l'extrem inferior de la composició dediqués la seva súplica al bisbe convenientment entronitzat, en comptes de al soldat enfeinat en tallar la seva capa.

més representades a la retaulística gòtica¹⁴⁵. Al compartiment superior de la taula esquerra (fig. 35) el sant, encara abillat com a cavaller, beneïa una figura amortallada que s'aixecava de la seva llitera, ressuscitant. Al compartiment inferior Crist s'apareixia al sant per agrair-li l'acte caritatiu del compartiment central. És obvi que l'ordre de les escenes és l'original, atès que la fotografia permet veure que la fusteria que emmarca aquests dos compartiments –com també els que integren la taula del carrer dret– és encara la del segle XV, i el compartiment superior està coronat per un floró disposat sobre un ampli camper, com era usual. Però la seva disposició sembla contradir els relats de la vida del sant: es coneixen tres resurreccions efectuades per sant Martí i totes tres van tenir lloc després de la seva consagració a la vida religiosa¹⁴⁶. Al *Retaule de sant Martí, santa Úrsula i sant Antoni Abat* del Museu de Belles Arts de València, per exemple, també s'ha representat una resurrecció, ambientada d'una manera molt similar, a les portes d'una ciutat i amb un nodrit grup de personatges rodejant les andes on transportaven el difunt, que s'aixeca i creua, com a Riglos, les mans en gest d'oració. En aquest cas, però, el sant apareix vestit amb l'alba i una àmplia capa, mentre que al retaule d'Osca porta exactament la mateixa roba que al compartiment central. A més, *l'Aparició de Crist a Martí* en somnis per agrair-li la seva caritat hauria d'anar, lògicament, a continuació de l'escena on parteix la capa amb el pobre, com succeeix, efectivament, al retaule valencià, on es disposa a l'extrem superior del carrer lateral esquerre. A Riglos, en canvi, la resurrecció s'interposa entre l'episodi a les portes d'Amiens i el somni miraculós. En aquest darrer Crist es presenta davant del sant, allitat i nu però amb el cap convenientment cobert amb una gorra de dormir, acompanyat per un estol d'àngels i amb un filacteri a les mans on es pot llegir «*Martinus ad huc catecumenus hac me veste contexit*»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ El principal cronista de sant Martí fou el seu deixeble Sulpici Sever, vegeu per exemple Carmen CODONER (ed.), *Sulpicio Severo, Obras completas*, Madrid 1987. Vegeu també la versió de Jacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*, en l'edició de Ch. S. M. KNIAZZE, E. J. NEUGAARD (eds.), *Vides de Sants rosselloneses*, Barcelona, 1977, vol. III, p. 412.

¹⁴⁶ Sulpici narra dues resurreccions produïdes quan sant Martí ja havia abandonat l'exèrcit i havia estat ordenat, tot i que encara no havia estat nomenat bisbe: la d'un catecumen que havia mort sense rebre el baptisme i la d'un suïcida. Vegeu Sulpici SEVER, *Vida de san Martín de Tours* (edició de la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos), p. 16-17. Al Diàleg de Sever i Gallo es narra la tercera resurrecció, en aquest cas d'un jove, a instàncies de la seva mare, recollida també a la *Llegenda Daurada* i efectuada després de l'ordenació com a bisbe del sant. Vegeu Santiago de la VORAGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, (edició i traducció de J. M. Macías), 2004, vol. 2, p. 722.

¹⁴⁷ «*Martin siendo todavía catecúmeno me ha cubierto con este vestido*», Sulpicio SEVERO, *Vida de san Martín de Tours...*, p. 13.

A la taula de la dreta s'havien representat la consagració com a bisbe i la *Misses de sant Martí*, relacionada amb l'anomenada segona caritat¹⁴⁸ (fig. 36). Els dos compartiments restants eren *l'Aparició de la Mare de Déu i altres sants a sant Martí* i la *Mort del sant* (figs. 37-38). Al primer s'ha representat el sant al seu escriptori, dedicat a la seva tasca intel·lectual. Entre els personatges que acompanyen la Verge destaca sant Pere, que es reconeix gràcies a la seva ostentosa calba i que sembla consultar un llibre per respondre a una pregunta o discussió encetada per Martí, qui fa un gest propi d'un orador. L'escena té un aire domèstic, casolà, lleugerament sorprenent i ben diferent del to que adopta, per exemple, al *Retaule de sant Martí* de Reixac, on el sant abandona la seva feina per llançar-se als peus dels éssers divins. En el compartiment dedicat a la mort de sant Martí tornem a trobar el personatge allitat, en aquest cas acompanyat pels monjos del monestir que ell mateix havia fundat i enfrontant-se a una altra visió, la del dimoni – del qual, malgrat una gran llacuna, encara es veuen les urpes i ales membranoses– aparegut per temptar-lo per darrera vegada. De nou un filacteri, on, com ja va llegir Post, el sant mostra la seva confiança en ser rebut entre els benaurats, ens dona la clau textual de l'escena: «*Quid hic adstas, cruenta bestia? Nihil in me funestum reperies, Abrahe me sinus recipiet*»¹⁴⁹.

Aquests dos compartiments s'havien situat als extrems laterals de la zona inferior del conjunt –a la fotografia la *Mort del sant* es veu només parcialment, a la dreta– però en origen devien integrar-se al cos principal del retaule i no a la predel·la. Així ho indiquen l'assemblatge vertical de les posts de les taules –que en el cas dels bancals sol ser horitzontal– i les mides dels compartiments, coincidents amb les del cos superior. Originalment, per tant, els carrers laterals del retaule estaven integrats per dues taules: una amb dues escenes i una altra amb un sol compartiment. Una estructura del tot habitual a la retaulística del segle XV.

En definitiva, a la fotografia de Juli Soler no apareix cap compartiment que hagués pogut formar part de la predel·la original. Cal descartar també, com ja ho va fer Judith Berg-Sobré al 1979, la pertinença al conjunt de cinc taules d'un bancal, amb un Crist de

¹⁴⁸ Martí es va desprendre de les seves robes sacerdotals just abans de celebrar missa, per tal d'auxiliar un pobre i en el moment de l'elevació de l'hòstia uns àngels van aparèixer per cobrir la seva vestimenta indigna amb, joies o teixits resplendents, segons les fonts.

¹⁴⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1935, vol. VI, p. 124.

Pietat i sants, que Post havia vinculat al retaule perquè algunes havien pertangut a la mateixa col·lecció que el Calvari de Riglos¹⁵⁰.

La reconstrucció del cicle iconogràfic del retaule, així com la localització actual de les taules, té una certa importància en el cas que ens ocupa, atès que, malgrat la publicació de la vella fotografia, hi ha hagut una notable confusió al seu voltant. L'errònia reconstrucció d'Antonio Naval Mas¹⁵¹ desorientà els historiadors que l'han seguit. Per la seva banda, Francesc Ruiz¹⁵² relacionà la *Mort del sant* de la Pinacoteca Nazionale di Bologna amb el compartiment de *Sant Martí partint la capa amb el pobre* de La Puebla de Albortón, obra contractada per Blasco de Grañén, com ja hem vist, i sobre la qual tornarem una mica més endavant. Fou Marc Gregory D'Apuzzo qui localitzà i descrigué correctament tots els compartiments coneguts¹⁵³, tal com ja vam recollir en una publicació sobre la col·lecció gòtica del MNAC del 2011, amb Cèsar Favà i Rafael Cornudella¹⁵⁴. Darrerament, a l'abril de 2013, Mercedes Penacho i Luís Miguel Ortego han publicat un llibre sobre la dispersió de les taules de Riglos i altres qüestions¹⁵⁵.

Encara que, de moment, no és possible saber si tot el retaule va ser venut en el mateix moment o si es va anar venent per peces, sí podem afirmar que el procés va començar

¹⁵⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1933, vol. IV, p. 556; 1941, vol. VIII, p. 230-236, figs. 64-65 i 1947, vol. IX, p. 850-852. Judith BERG-SOBRE, a *The Riglos Riddle: a panel of the Virgen*, 1979, p. 1-8, relaciona aquests compartiments de predel·la amb un calvari d'escola gironina actualment al MNAC (inv. 214190). La historiografia posterior s'ha mostrat, en general, d'acord amb aquesta opinió. És el cas de F. RUIZ QUESADA a «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents a la seva obra», a: *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, 1998, p. 431-440: 439; ÍDEM, «A l'entorn d'un patrimoni dispers i perdut. Els obradors pictòrics gironins del darrer gòtic», a: Joan Molina, *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona, 2003, p.100-101; ÍDEM, Joan Antigó i Honorat Borrassà, a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II. El corrent internacional, L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 281. També s'ha pronunciat en aquest sentit Rafael Cornudella a R. CORNUDELLA; C. FAVÀ, G. MACÍAS, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2011, p. 111-112; ÍDEM, «Mestre de sant Joan i sant Esteve, Calvari», a: R. Cornudella (dir.), *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 226-227.

¹⁵¹ Antonio NAVAL MAS, «Riglos. Retablo de san Martín, en Londres y Barcelona», *Patrimonio Emigrado*, Osca, 1999, p. 140-146.

¹⁵² F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos. "Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine"», M. R. Manote (dir.), *Bagliori del Medioevo. Arte romànica e gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, [s. l.], 1999, p. 134-137: 134.

¹⁵³ Marc Gregory D'APUZZO, «Il Maestro di Riglos a Bologna: intorno a un dipinto nella Pinacoteca di Bologna», *Il Carrobbio: Rivista di Studi Bolognesi*, 2008, 34, p. 53-60 i ÍDEM, «Maestro di Riglos», a: G. P. Cammarota (dir.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo Generale 3. Guido Reni e il Seicento*, Venecia, 2008, p. 551-552.

¹⁵⁴ R. CORNUDELLA, C. FAVÀ, G. MACÍAS, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2011, p. 116-117.

¹⁵⁵ M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte Aragonés emigrado en el lujo del coleccionismo. El viaje del Retablo de Riglos*, Saragossa, 2013.

abans del 1910, i no a la dècada dels anys vint com s'havia proposat¹⁵⁶. Aquest any la *Mort de sant Martí* va ingressar a la Pinacoteca Nazionale di Bologna, on encara es conserva (inv.1077). Sembla que la peça havia estat comprada a Antonio Galliani, qui, al seu torn, l'havia adquirit a València. Les dues taules laterals van ser comprades el 1927 per William Randolph Hearst, el magnat estatunidenc de la premsa, a les galeries Ehrich de Nova York, un punt de venda habitual d'art aragonès del segle XV, i van anar a parar al seu castell de Sant Simeó, Califòrnia, tal com queda reflectit a la guia de la col·lecció redactada als anys setanta¹⁵⁷. El *Calvari* pertanyia, l'any 1930, a la col·lecció de Ronald Storrs, però es trobava ja en préstec a la National Gallery de Londres¹⁵⁸. El 1932 el compartiment central del retaule va ingressar al Museu d'Art de Catalunya (actualment MNAC, inv. 4352), gràcies a l'adquisició de la col·lecció Plandiura, de la qual formava part. L'*Aparició de la Mare de Déu i altres sants a sant Martí* es trobava a la Barnes Foundation de Filadèlfia (on encara es conserva, inv. BF444) el 1947, quan la publicà Post¹⁵⁹, i sembla que també havia estat venuda a les galeries Ehrich de Nova York¹⁶⁰.

La dispersió de les taules i el desconeixement de la seva procedència van complicar l'estudi i la filiació artística del retaule de Riglos. La peça de la Pinacoteca Nazionale di Bologna apareix per primer cop a la bibliografia hispànica el 1913, en un estudi de Salvador Sanpere i Miquel¹⁶¹. L'autor acceptà el suposat origen valencià de la taula però va rebutjar l'atribució a Lluís Dalmau que li proposava Anacleto Guadagnini, llavors director de la Pinacoteca, i adjudicà aquest compartiment a l'autor del *Retaule de santa Úrsula* del MNAC, Joan Reixac. També Post va acceptar la vinculació

¹⁵⁶ A. NAVAL MAS, «Riglos. Retablo de san Martín...», p. 140, l'autor es basava en informacions orals recollides a la mateixa població. M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte aragonés emigrado...*, p. 129, suggereixen que en aquesta segona data podia haver-se venut el retaule que es veu en una fotografia de 1917 de l'IAAH-AM. Gràcies a la imatge es pot constatar que s'havia muntat un nou conjunt sobre la mateixa estructura que havia contingut les taules de sant Martí, amb una escultura de sant Martí bisbe, una imatge de sant Antoni de Pàdua i una altra de la Mare de Déu amb el Nen.

¹⁵⁷ B. B. FREDERICKSEN, *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon State Historical Monument*, Califòrnia, 1977, cat. 62, fig. 10. Prèviament havien estat en mans dels galeristes Harris de Londres, vegeu M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte aragonés emigrado...*, p. 138.

¹⁵⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1930, vol. II, p. 466. Segons A. Naval Mas, Ronald Storrs havia comprat la taula el 1928 a Satori, marxant vienès.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 1947, vol. IX, p. 850-852, fig. 360.

¹⁶⁰ M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte aragonés emigrado...*, p. 145.

¹⁶¹ Salvador SANPERE I MIQUEL, «A propósito de «Pintores medievales en Valencia», *Estudis Universitaris catalans*, VII, 1913, p. 201-220. Als catàlegs del museu va ser atribuïda a un pintor espanyol del segle XV (F. MALAGUZZI VALERI, *Guida della Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma, 1928, p. 205), i després a un pintor català de la mateixa centúria (E. MAUCERI, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma, 1935, p. 173).

valenciana de la taula conservada a Bolonya, però es decantà per la figura d'un altre valencià, Jacomart¹⁶². Prèviament aquest autor havia atribuït el *Calvari* a un seguidor del Mestre de sant Jordi, és a dir, de Bernat Martorell¹⁶³. El 1938, Post va corregir la seva primera impressió sobre el *Calvari* –però no sobre la taula de Bolonya– i el vinculà a un mestre anònim que acabava de crear a partir del *Retaule de sant Quirze i santa Julita* del Museu Diocesà de Barcelona. Post creia que hi havia una estreta relació entre el *Retaule de sant Martí* i dues obres que integrava al catàleg del Mestre de sant Quirze: el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya del Campo (Daroca) i un *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* conservat a la col·lecció Deering¹⁶⁴. El 1942, Ainaud proposà la identificació del Mestre de sant Quirze amb Pere Garcia de Benavarri, una idea que s'imposaria malgrat la resistència de Post, i va aclarir que tant la taula amb la *Mort del sant* com el *Calvari* havien pertangut a un mateix retaule del qual el MNAC en posseïa la taula central¹⁶⁵. Amb tot, no atribuï a Pere Garcia aquest retaule, que considerava, això sí, d'escola aragonesa. Per la seva banda, M. C. Lacarra, en una primera aproximació general a la taula de *Sant Martí* conservada al MNAC, la va vincular al gòtic internacional representat per Pedro de Zuera¹⁶⁶. L'any 2004, però, publicà com a obra de Blasco de Grañén la taula central del retaule de La Puebla de Albortón, en aquell moment encara en parador desconegut¹⁶⁷, i, en un article recent, on recupera i analitza la taula d'Albortón, adjudica el sant Martí del MNAC, en funció de la seva estreta connexió amb aquest compartiment, a un seguidor de Blasco Grañén¹⁶⁸.

D'altra banda, tot i que bona part del catàleg del Mestre de sant Quirze –per exemple el retaule que va servir per batejar-lo– s'ha atribuït a Pere Garcia amb un ampli consens, aquest no ha estat el cas del *Retaule de sant Martí*. Josep Gudiol Ricart el va prendre precisament com a base per a la creació d'un mestre anònim al qual considerarà un pintor

¹⁶² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1935, vol. VI, p. 124-127.

¹⁶³ *Ibidem*, 1930, vol. II, p. 466. L'autor feia constar que no exclouïa del tot la connexió amb el món valencià, però trobava relacions més estretes entre aquesta taula i el cercle del Mestre de sant Jordi, així com amb les taules del *Retaule de sant Miquel* de Castelló d'Empúries (Museu d'Art de Girona, inv. MDG 312), documentalment adscrites a Joan Anticó i Honorat Borrassà.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 1938, vol. VII, p. 230-234.

¹⁶⁵ J. AINAUD DE LASARTE, «Bibliografía», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. 2, 1942, p. 105-111, p. 109.

¹⁶⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica», *La vida cotidiana en la Edad Media, VIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997, Logroño, 1998, p. 47-76, p. 61, fig. 10.

¹⁶⁷ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 95, fig. 41.

¹⁶⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445...», p. 46.

de transició entre el primer gòtic internacional aragonès i la pintura d'influència flamenca de la segona meitat del segle XV¹⁶⁹. L'historiador situà l'activitat d'aquest mestre cap al terç central del segle i li va atribuir un considerable catàleg d'obres, entre les quals s'inclouen algunes que Post havia adjudicat al Mestre de sant Quirze i altres anònims aragonesos, com veurem. Francesc Ruiz ja va assenyalar el 1999¹⁷⁰ que el conjunt de peces gudiolinià no és homogeni, malgrat que acceptà la coherència d'una part del catàleg i va fer servir el nom de convenció, proposant, això sí, que algunes de les obres atribuïdes al Mestre de Riglos podrien haver constituït la producció juvenil de Pere Garcia, prèvia al seu trasllat a Barcelona el 1455. Amb tot, l'autor no descartava altres possibilitats com ara Miguel Vallés, un artista documentat el 1456 al costat de Blasco de Grañén i actiu al llarg de tota la segona meitat del segle XV¹⁷¹.

La connexió amb Grañén tant de Pere Garcia –que li serveix de testimoni en tres ocasions– com de Miguel Vallés¹⁷² és un argument a tenir molt en compte a l'hora d'establir la identitat del Mestre de Riglos, atès que, amb tota seguretat, com ja he indicat, aquest artista va treballar al seu taller. Així ho demostren els nombrosos lligams compositius i iconogràfics que es detecten entre les obres atribuïbles a l'anònim i les de Grañén, que van molt més enllà de les coincidències habituals entre dos mestres de cronologia i àmbit territorial proper. Els lligams entre Blasco de Grañén i el Mestre de Riglos queden especialment clars en comparar la taula central del *Retaule de sant Martí* amb aquella altra pintada per Grañén i destinada a La Puebla de Alborton, que hem citat repetidament (figs. 39-40). La coincidència entre la taula d'Albortón –que llavors es creia conservada a una col·lecció privada saragossana– i la de Riglos ja havia estat detectada per Francesc Ruiz el 1999. L'autor atribuï ambdues obres al Mestre de Riglos i, de fet, com he indicat, apuntà cap a la possible pertinença de la *Mort de sant Martí* de Bologna i el compartiment de La Puebla al mateix conjunt¹⁷³.

El 2007 Alberto Velasco va diferenciar, correctament en la meva opinió, dues mans al retaule de Riglos. L'autor indicava que «l'estil del Calvari que rematava el retaule de

¹⁶⁹ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301-303, fig. 260 i ÍDEM, *Pintura Medieval...*, p. 47 i 79-80.

¹⁷⁰ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134-136.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁷² Vegeu més endavant, p. 119-120 i 153-154. Apèndix docs. 8-10 i 19, 20, 22, respectivament.

¹⁷³ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134: «*l'immagine di san Martino del retablo di Riglos si ripete in un'altra composizione centrale raffigurante il santo, appartenente a una collezione privata di Saragozza (...). Propio da questo secondo retablo dedicato a san Martino potrebbe provenire la tavola della morte del santo conservata nella Pinacoteca di Bologna*».

Riglos no té res a veure amb la taula principal. Es tracta d'un pintor més evolucionat, menys ancorat en els pressupostos internacionals sobre els quals encara se sustentava l'autor del compartiment principal»¹⁷⁴. La localització i examen de la resta de peces del retaule ens permet ara afirmar que aquest segon artista detectat per Velasco, l'autor del Calvari, va pintar també els compartiments narratius.

A la taula central del retaule de Riglos la subjecció al model de Grañén és absoluta, no només pel que fa a la composició, sinó també als trets fisonòmics i el tractament pictòric (figs. 41a-b). El sant presenta el nas afilat, les celles ben arquejades, els marcats solcs als costats de la boca i els ulls de format triangular del Blasco de Grañén més característic. L'autor de les taules narratives del *Retaule de sant Martí* de Riglos i del Calvari, per contra, parteix de les lliçons de Grañén i manté una concepció similar de les architectures i els paisatges, però hi afegeix figures més volumètriques que, tot i conservar l'aspecte gràcil propi del gòtic internacional, adquireixen rostres de formes plenes, amb nassos contundents i ulls arrodonits, i vesteixen robes de plecs trencats, angulosos i abundants. El *Retaule de sant Martí* de Riglos és doncs, com va apuntar Alberto Velasco, una obra de col·laboració entre dos mestres estretament lligats.

Per contra, no coincideixo amb l'opinió de Velasco quan es tracta d'identificar aquests mestres. L'autor afirma que la taula central es pot atribuir a «Blasco de Grañén o algun membre immediat del seu taller»¹⁷⁵. Per la meua banda, crec que podem adjudicar-la directament a Grañén, i no aprecio una participació del taller significativa que ens obligui a contemplar una personalitat subsidiària. Els tons de les carnacions, el treball de les robes i el paisatge, la pinzellada... en resum, tots els elements importants de l'escena, tenen paral·lels en altres obres de Grañén com els retaules de Lanaja o Anento.

D'altra banda, el 2007 Velasco considerà amb tota seguretat que Pere Garcia era l'autor de la *Crucifixió*, una opinió que ha matisat al 2012 a la vista de l'estil de les taules laterals del retaule. En aquest darrer text indica que tant el *Calvari* com els compartiments laterals delataren la intervenció del pintor de Benavarri, però també la

¹⁷⁴ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 94-95.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 94.

d'algun altre membre del taller de Blasco de Grañén¹⁷⁶. L'autor observa diferències d'estil entre aquestes taules i altres obres incloses per Gudiol al catàleg del Mestre de Riglos, que ell atribueix, com ja suggerí Ruiz, a l'etapa de joventut de Pere Garcia. Les diferències són sensibles, segons Velasco, amb el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya del Campo, per exemple. En la meua opinió, però, els compartiments laterals i el *Calvari* de Riglos són perfectament coherents amb algunes de les obres del catàleg confegit per Gudiol, com ara justament el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, el *Retaule de santa Anna*, les taules d'un retaule marià dispers o un retaule dedicat a sant Blai. A més, tot i que els vincles amb Pere Garcia són innegables, especialment pel que fa al tractament d'algunes fesomies, les diferències també són prou notables com per pensar en un artista autònom que fou, tal vegada, el mestre de Garcia. El pintor al que continuaré anomenant «de Riglos» –tot i desvincular de la seva producció la taula central del retaule d'aquesta localitat i altres obres del catàleg creat per Gudiol Ricart– és un mestre plenament format en el gòtic internacional aragonès del segon quart del segle XV, que en les seves obres adopta els esquemes prèviament assajats al taller de Blasco de Grañén, però que, sense desprendre's mai per complet de la seva matriu internacional, anirà incorporant nous elements propis de la nova cultura flamenca.

Una proposta de catàleg per al Mestre de Riglos

Entre les peces incloses per Gudiol al catàleg del Mestre de Riglos que cal descartar es compten: el *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* de Tardienta (Museo Diocesano de Huesca) que Federico Balaguer i María del Carmen Lacarra han atribuït a Pedro de Zuera i Bernardo de Aras¹⁷⁷; el *Retaule de sant Blai i la Magdalena* d'Almudévar que,

¹⁷⁶ Ibidem, p. 94 i A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 38-39.

¹⁷⁷ F. BALAGUER SÁNCHEZ, «Datos inéditos sobre artífices aragoneses»..., p. 168-169, publica una notícia segons la qual el 28 de maig de 1449, Bernardo de Aras havia rebut dels marmessors de Pascuala Clavera, veïna de Tardienta, trenta florins d'or, corresponents a la tercera part del preu en que havia estat contractat un retaule per part del pintor Pedro de Zuera, veí d'Osca. L'autor opina que el retaule en qüestió deu ser el de santa Anna, on es pot veure, a la taula central, la figura d'una donant femenina identificable amb Pascuala. D'altra banda, tant Balaguer com Lacarra creuen que el retaule degué ser fet, en la seva major part, per Pedro de Zuera. Vegeu M. C. LACARRA DUCAY; C. MORTE GARCIA, *Catálogo del Museo Episcopal...*, p. 75-78. Una mica més endavant tornaré sobre la figura de Bernardo de Aras (vegeu p. 200-211) però ja avanço que, en la meua opinió, al retaule conservat a Osca no es perceben els trets més característics d'aquest pintor: les fesomies descompensades, amb el nas i la barbata molt punxeguts i els ulls ben oberts i inexpressius. El conjunt de santa Anna i la Mare de Déu es troba, això sí, entre aquests exemples on el darrer gòtic internacional s'impregna d'ingredients extrets del nou realisme flamenc. La santa Anna del compartiment central és una figura d'una gran monumentalitat i tant ella com la petita Maria i el Nen vesteixen amb robes de plecs més complexos, durs i trencats que en etapes anteriors. A més, hi ha un interès molt notable, en aquest compartiment i en altres, en ornar les robes amb perles i pedres precioses on el pintor intenta captar amb verisme els reflexos de la llum sobre les

com hem vist, en la meua opinió podem ressituar al taller de Blasco de Grañén, sense que per ara sigui factible destriar una personalitat concreta a l'obrador d'aquest darrer al qual atribuir-lo; el *Retaule de sant Bartomeu, sant Miquel i santa Bàrbara* de Villarroya del Campo, obra d'un pintor de mitjans del segle XV que resulta proper, tot i que no del tot coincident amb l'anomenat Mestre de Maluenda, autor d'un *Retaule de sant Andreu, sant Miquel i sant Gabriel* i d'una taula amb la *Mare de Déu amb el Nen i àngels* provinents d'aquesta localitat però conservats al Museu Maricel de Sitges¹⁷⁸; els compartiments de predel·la antigament a la col·lecció de Thomas Harris a Londres¹⁷⁹; l'*Ascensió* abans a la col·lecció de Zayas i ara al Museo de Bellas Artes de Sevilla, que va formar part del retaule de Muntanyana, de Pere Garcia i el seu taller¹⁸⁰; les taules amb *Sant Abdó* i *Sant Senén*, recentment restaurades al Louvre però pertanyents a l'abadia francesa de Chaalis¹⁸¹, que a parer meu pertanyen al taller o cercle de Blasco de Grañén, però no concretament al Mestre de Riglos; la *Missa de sant Gregori* del convent del Santo Sepulcro de Saragossa que hem relacionat, seguint la proposta de Post, amb l'autor del *Retaule de sant Esteve* de Siresa, i el mediocre *Retaule de santa Llúcia* a la Bob Jones, pertanyent a aquest entorn però que no pot ser obra ni del Mestre de Riglos ni de Blasco de Grañén. Gudiol ressenya també algunes obres en col·leccions privades que per ara no he pogut identificar¹⁸².

superfícies nacrades i translúcides. Les figures tenen encara els rostres dolços i idealitzats propis del gòtic internacional aragonès, però han perdut part de la seva vivacitat i han guanyat en pes i estabilitat. Les architectures presenten una certa complexitat, com es pot constatar a l'escena de *l'Expulsió del Temple de Joaquim i Anna*, i els paisatges tenen un to més realista. Resulta curiosa, a la *Crucifixió*, la representació, al fons, d'uns obrers que s'ocupen de la construcció de les torres d'una ciutat fortificada. En aquesta escena, a més, el tocat de dues de les santes dones, una mena de turbants blancs que no són habituals a la pintura aragonesa, recorden l'aspecte de les maries que assisteixen a algun dels calvaris de l'entorn de Robert Campin, al *Davallament de la Creu* de van der Weyden o a les obres de van Eyck, i que apareixen també en algunes pintures dels Països Baixos anteriors a l'eclosió d'aquests grans mestres.

¹⁷⁸ L'autor del retaule de Villarroya i el de Maluenda comparteixen el gust pels personatges esvelts, amb fronts amplis, celles molt fines i ben arquejades, boques petites i ulls arrodonits i molt oberts, tot i que divergeixen en altres aspectes i les obres del Mestre de Maluenda resulten més sofisticades. Les dues úniques taules atribuïdes a aquest anònim es reproduïxen a E. CASANOVA QUEROL, «La presencia aragonesa en el patrimonio de los museos de Sitges», *Artigrama*, 2005, 20, p. 51-75, fig. 14-17. El retaule conservat actualment a l'església parroquial de Villarroya havia ocupat l'ermita de la localitat i va arribar als nostres dies en molt mal estat, especialment pel que fa a la predel·la, on les pèrdues i l'erosió de la capa superficial de la pintura són molt evidents. Per a un estudi del conjunt abans i després de la seva restauració vegeu M. C. LACARRA, «Retablo de san Bartolomé apóstol. Villarroya del Campo», *Joyas de un patrimonio...*, p. 91-95. L'autora el considera obra d'un autor de transició «*hacia la tendencia hispano-flamenca*», i el data cap al 1460-70.

¹⁷⁹ Vegeu nota 150.

¹⁸⁰ R. IZQUIERDO; V. MUÑOZ, *Museo de Bellas Artes, Inventario de Pinturas*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1990, p. 22.

¹⁸¹ Dec aquesta la notícia a l'amabilitat de Claudie Ressorit, que fou conservadora de pintura espanyola al Louvre.

¹⁸² J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 79-80.

Un cop expurgat el catàleg de Gudiol, ens resta encara un conjunt considerable d'obres amb una intensa unitat estilística. Em refereixo a cinc retaules pràcticament sencers: el de sant Martí; dos retaules de grans dimensions dedicats a la Mare de Déu; un retaule dedicat a sant Blai i un altre a santa Anna i la Mare de Déu. Però també a altres taules aïllades (algunes de les quals es podrien vincular, potser, amb els retaules citats), entre les quals un *Sant Julià a cavall*, una *Trinitat*, cinc taules d'una predel·la amb escenes de la Passió, un *Crist en Majestat* entre els símbols dels evangelistes i la taula central d'un retaule marià. A aquest grup de peces ja conegudes i en part publicades puc afegir una obra fins ara inèdita, la taula titular d'un sisè retaule dedicat a santa Quitèria. No he inclòs en aquest recompte altres obres a les quals em referiré i que pertanyen al taller o cercle més proper al Mestre de Riglos.

- Taula amb *Sant Julià a cavall*

El model emprat per als elegants cavallers de la Puebla de Albortón i Riglos es va fer servir, com a mínim, una tercera vegada, aquest cop per donar vida a un sant Julià que va constituir el compartiment central o un dels compartiments centrals d'un retaule (fig. 42)¹⁸³. En aquest cas ha desaparegut el pobre amb robes esparracades que auxiliaven els sants bisbes de la Puebla i Riglos i només el nimbe que orla el cap del genet ens informa de la seva condició. Per la resta, la pintura té el to cavalleresc freqüent a les escenes de cacera que abunden a la miniatura, els brodats i els tapissos del gòtic internacional. Dos gossos caminen entre les potes de la muntura, i sant Julià dedica tota la seva atenció a l'au de pressa encaputxada que porta a la mà esquerra i que aleteja nerviosa.

La taula va ser vista a la col·lecció Weibel de Madrid per Post, que l'atribuí al Mestre de sant Quirze¹⁸⁴. Josep Gudiol la va comptar, al seu torn, entre les obres del Mestre de Riglos¹⁸⁵, mentre que Francesc Ruiz assenyalà la identitat de model entre els dos sants Martí i aquest sant Julià però no sembla que fes cap distinció d'estil entre les tres taules¹⁸⁶. Alberto Velasco, per la seva banda, proposava incloure aquesta obra dins de la producció del taller de Grañén. L'autor afirmava que, tot i que Post vinculà aquesta

¹⁸³ A l'IAAH-AM es conserva una fotografia amb el número de clixé Gudiol 58177. Segons la fitxa adjunta les mides aproximades són 150 x 110 cm.

¹⁸⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 235-236, fig. 67.

¹⁸⁵ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 79, cat. 181.

¹⁸⁶ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134.

taula al Mestre de Sant Quirze, és una obra que «obligadament, cal relacionar amb el taller de Blasco de Grañén»¹⁸⁷.

La fotografia en blanc i negre ens permet constatar que a inicis de segle presentava un estat de conservació molt pobre: les unions de les posts s'havien dilatat generant esquerdes considerables; a la part superior s'observaven pèrdues notables de la capa pictòrica i també de la preparació, que deixaven veure, fins i tot, la taula nua en alguns punts; a més, tota la superfície estava recorreguda per un marcat clivellat. Tot i el seu estat i els migrats elements de comparació, els trets facials del sant, amb ulls rodons, nas contundent i boca àmplia, s'allunyen de les fesomies habituals de Blasco de Grañén i apunten cap a l'estil del Mestre de Riglos. Sembla, doncs, que si al retaule de Riglos es podria parlar de la col·laboració entre dos artistes, en aquest darrer cas es tractaria d'un pintor ja independent que continua emprant els models heretats del que segurament fou el seu mestre.

- El *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya: qüestions d'iconografia i estil

Si la taula amb el sant Julià a cavall ens proporciona, per la seva subjecció al model de Grañén i el seu estat de conservació, pocs arguments per parlar d'un mestre autònom, el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya del Campo (Daroca) (fig. 43), per contra, és una de les obres que fonamenta la consistència de l'anònim. El monumental conjunt es conserva encara al seu emplaçament original, l'altar major de l'església parroquial de Villarroya del Campo (Daroca), i pràcticament sencer, tot i que ha perdut la predel·la i ha assumit dos bancals aliens i cinc compartiments d'un retaule dedicat a les santes Justa i Rufina¹⁸⁸.

El retaule desenvolupa un programa marià complex que busca fixar el caràcter extraordinari de la persona de Maria i la seva participació en l'obra de Redempció, i que

¹⁸⁷ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 94.

¹⁸⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de la Virgen con el Niño», *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Saragossa, 1987, p. 245-246; ÍDEM, «Retablo de la Virgen con el Niño», *Joyas de un patrimonio*, Saragossa, 1990, p. 97-115. Un dels bancals, el que conté escenes de la Passió, fou pintat, sens dubte, per Martín de Soria, però desconeixem a quin retaule pertanyia o si arribà a la parròquia des d'un altre temple. El segon bancal, amb sants i un Crist de Pietat, es pot atribuir a Domingo Ram i el seu taller i correspon al retaule de les santes terrissaires adossat al cos superior del retaule marià.

no se ceneix al cicle dels goigs, tan habitual llavors a tota la Corona d'Aragó¹⁸⁹. En aquest cas es posa un èmfasi especial en la vida de la Verge abans del naixement de Crist i després de la seva Ascensió i s'obvien les escenes de la vida adulta de Crist més habituals als programes de goig, com ara la Resurrecció o la mateixa Ascensió. El programa consta de tres parts clarament diferenciades. La primera es dedica a la infància de Maria, amb escenes com *l'Expulsió dels seus pares del Temple*, a causa de la seva infertilitat; *l'Anunci de l'àngel a Joaquim i Anna* del proper naixement d'una filla; *l'Abraçada a la Porta Daurada*, representació al·lusiva a la concepció de la Verge; el *Naixement de la Mare de Déu* i la seva *Presentació al Temple*. La segona part es dedica a la infància de Crist, i consta de *l'Anunciació*, la *Nativitat*, *l'Epifania* i la *Presentació del Nen al Temple*. La tercera part està enterament dedicada a narrar la mort de la Verge i la seva glorificació, i s'inclouen la *Dormició*, el *Trasllat del cos de la Verge per al seu enterrament* i la *Coronació de Maria* per part del seu Fill, aquesta darrera escena situada al carrer central, entre el compartiment principal i el *Calvari*.

Un dels aspectes més interessants i sorprenents d'aquest conjunt és, sens dubte, la importància concedida al cicle de la mort de Maria, i, especialment, la representació de la processó funerària de la Verge, una escena pràcticament inexistent a la pintura catalana d'aquesta època (fig. 44). Es coneix alguna representació del tema en etapes prèvies del gòtic tant a Catalunya com a l'Aragó¹⁹⁰, però només tres exemples d'època relativament propera a la que tractem, atribuïts a dos pintors suposadament catalans, d'identificació i catàlegs problemàtics però actius al bisbat de Tortosa i la zona de Terol a finals del segle XIV i inicis del XV: el Mestre de Torà i Pere Lembrí¹⁹¹. L'entorn geogràfic en que es mouen ambdós mestres dificulta parlar estrictament de pintura catalana, atès que treballen en zones de confluència entre Catalunya, l'Aragó i València.

¹⁸⁹ La literatura sobre els goigs és molt extensa, per aquest motiu remeto al treball de M. T. VICENS, «Els goigs marians, un programa iconogràfic del gòtic català», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2003, 7, p. 25-50, que inclou una visió panoràmica i una completa bibliografia.

¹⁹⁰ Per exemple les pintures murals de Sant Jaume de Frontanyà (arrencades i conservades en una col·lecció privada) o la volta de la cripta de l'església de San Esteban de Sos del Rey Católico (F. Abbad Ríos, «Las pinturas de la Iglesia de San Esteban en Sos», *Archivo Español de Arte*, 1971, 44/173, p. 17-47). Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, «La Virgen y los judíos: una relación conflictiva», a ÍDEM, *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, 2009, p. 57-93, cita aquests dos exemples i d'altres, com veurem, però no al·ludeix en cap moment als nombrosos exemples que proporciona la retaulística aragonesa cap als anys quaranta-seixanta del segle XV.

¹⁹¹ Vegeu per exemple F. RUIZ QUESADA, «Els pintors del bisbat de Tortosa», a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II...*, p. 170-179; ÍDEM, «L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa», *Retrotabulum*, desembre 2012, 6. Antoni JOSÉ-PITARCH, *Una memòria concreta, Pere Lembrí: pintor de Morella i Tortosa 1399-1421*, [s. l.], 2004, [catàleg d'exposició].

La connexió amb aquests dos darrers territoris és especialment interessant, perquè serà aquí on farà fortuna aquest episodi marià. En tot cas, la pintura del Mestre de Torà i Pere Lembrí no es pot explicar exclusivament a partir de coordenades catalanes i molt menys barcelonines.

Del Mestre de Torà –una figura anònima que s’ha considerat vinculada al context pictòric aragonès dels anys 80 del segle XIV– es conserven, en una col·lecció privada de Barcelona, dos compartiments que s’havien cregut part d’un mateix retaule marià: la *Nativitat*, coronada pel profeta Isaïes, i el *Seguici funerari de la Verge*¹⁹². Darrerament, però, Francesc Ruiz Quesada ha reubicat aquest compartiment en un entorn més proper a Pere Lembrí, remarcant les seves diferències respecte al de la *Nativitat*¹⁹³. A Lembrí –actiu entre el 1399-1421 a la zona dels Ports, Matarranya i Terol– s’ha atribuït, d’altra banda, un retaule monumental que segurament va ocupar l’altar major de l’església de Mosquerola (Terol). Segons la descripció de Post, que el va veure ja fora del culte, a la sagristia del temple, comptava amb setze escenes. El fet que al contracte d’un important retaule per a l’església de Castellfort, als Ports, es fixessin com a models el retaule de Catí, contractat i cobrat per Lembrí cap al 1401 i el de Mosquerola, permet suposar que ell fou també l’autor del gran retaule marià de la darrera localitat. Malauradament només es coneixen, gràcies a les fotografies de Joan Cabré¹⁹⁴, alguns compartiments del retaule, completament perdut. En una de les fotografies es poden veure dues escenes: la *Coronació de la Verge*, i els apòstols portant la llitera on jeu el cos de Maria mentre pateixen l’atac d’un jueu. Es tracta de dues escenes de notable qualitat, que han portat a replantejar la identificació proposada per Pitarch entre l’antic Mestre d’Albocàsser i Pere Lembrí¹⁹⁵. El segon compartiment amb la processó funerària de Maria integrat al catàleg de Pere Lembrí coincideix amb més comoditat, justament, amb l’obra del Mestre d’Albocàsser que amb els compartiments de Mosquerola. Es conserva al Museu

¹⁹² J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 69, cat. 176, fig. 325 i 330. Vegeu una bona reproducció a P. RODRÍGUEZ BARRAL, «La Virgen y los judíos: una relación conflictiva...», p. 89, fig. 46.

¹⁹³ F. RUIZ QUESADA, «L’art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa...», p. 30.

¹⁹⁴ Digitalitzades i consultables a: <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/cabre.html>. Darrera consulta d’agost 2013.

¹⁹⁵ A. JOSÉ-PITARCH, *Una memòria concreta...*, va suggerir la identificació entre el Mestre d’Albocàsser i Pere Lembrí. Per la seva banda, R. ALCOY PEDRÓS; F. RUIZ QUESADA, «El Mestre de Cintoresses i el Mestre d’Albocàsser. Inici d’una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional», *XL Assemblée Intercomarcal d’estudiosos. Morella, 19-20 d’octubre de 1996*, Castelló, p. 381-401, i F. RUIZ QUESADA a «Els pintors del bisbat de Tortosa...», p. 175-178 i «L’art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa...», creu que Pere Lembrí pot correspondre, més aviat, al Mestre de Cintoresses.

Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, i en aquest cas inclou tota una host de soldats que es preparen per atacar el seguici integrat pels apòstols¹⁹⁶.

Les escenes relatives a l'enterrament de la Verge presentaven implicacions teològiques que afectaven les creences sobre la mort veritable o aparent de Maria –a dia d'avui no hi ha una postura oficial de l'Església catòlica sobre aquest tema– i el destí del seu cos. El tema és infinitament complex però, en resum, cal tenir en compte que no fou fins al 1950 que Pius XII proclamà el dogma de l'Assumpció en cos i ànima de la Verge¹⁹⁷. Fins llavors alguns corrents teològics afirmaven que el cos de la Mare de Déu, com el de la resta dels mortals, romandria a la seva sepultura fins al dia del Judici Final, mentre que d'altres asseguraven que la Verge havia de compartir el destí del seu Fill, i, com ell, va ressuscitar al tercer dia i es trobava ja en cos i ànima als cels¹⁹⁸. A la Corona d'Aragó, i també a Castella, la mort veritable de la Verge, la seva resurrecció, i l'Assumpció en cos i ànima van ser àmpliament defensades, com demostren els escrits d'intel·lectuals i literats de la talla de l'infant don Juan Manuel, sant Vicenç Ferrer o Francesc Eiximenis¹⁹⁹. D'altra banda, l'escena del *Trasllat del cos de Maria*, tal com es formula a Villarroya i altres retaules aragonesos, no només subratlla la veracitat de la mort de la Verge, sinó que també posa en joc les intrigues dels jueus per destruir el cos de la Mare de Déu i defensa la perfecta integritat d'aquest cos després dels atemptats fallits.

Els evangelis apòcrifs del Pseudo Joan Evangelista, Joan de Tessalònica, el Pseudo-

¹⁹⁶ M. A. B. PIQUERO LÓPEZ, «Pere Lembrí. Funerales de la Virgen», a: *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas...*, p. 40-43, indica que la taula havia format conjunt amb una *Coronació de la Verge* conservada a la col·lecció Dalmau. Vegeu també A. José-Pitarch, *Una memòria concreta...*, p. 236-237.

¹⁹⁷ «Proclamem, declarem i definim ésser dogma Divinament revelat: que la Immaculada Mare de Déu, sempre Verge Maria, complit el curs de la seva vida terrenal, fou assumpta en cos i ànima a la Glòria Celestial», Pius XII, 1 de novembre de 1950.

¹⁹⁸ A Occident gaudí d'una extraordinària difusió l'anomenat *Pseudo-Melitó* (ca. s. VII), glossat, entre d'altres, per Jacopo da Varazze a *La Llegendada Daurada*. Segons aquest relat la Mare de Déu va morir veritablement, però també va ressuscitar i va ser assumpta als cels en cos i ànima. Vegeu J. GUDIOL CUNILL, «De l'Assumpció», *Vida Cristiana*, 1918, núm. 35, p. 355-363. Per a la bibliografia i estudi dels cicles catalans sobre la mort i assumpció de la Verge és imprescindible la tesi doctoral de M. T. VICENS, *El cicle de la Mort i Glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, dirigida per M. E. Ibarburu, Universitat de Barcelona, 1994.

¹⁹⁹ Miguel CALDENTEY, «La Asunción de la Virgen María en los escritores catalanes de la Edad Media», *Estudios Marianos*, 1947, vol. VI, p. 429-455, vegeu especialment l'apèndix on es transcriu un fragment del Llibre X, tractat 5, de la *Vida de Jesucrist* d'Eiximenis, amb el títol, ben explícit, de «Com la gloriosa stech ressucitada en cors e ànima». Pel que fa a sant Vicenç Ferrer, vegeu «Sermón de la Asupción de santa María», a Pedro M. CÁTEDRA (ed.), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994, p. 425-435.

Josep Arimatea i altres inclouen l'atac dels jueus al cos de la Verge –de vegades individualitzant la figura de l'atacant amb els noms de Sofonies o Rubén, com fan el Pseudo-Joan Evangelista o el Pseudo Josep Arimatea respectivament– i expliquen que les mans dels jueus que arribaren a tocar la llitera de la Verge van quedar paralitzades o tallades, mentre que la resta dels participants a l'assalt van quedar cecs²⁰⁰. La conversió dels malfactors al cristianisme els va fer recuperar, respectivament, mans i vista. Aquest episodi va ser recollit, refós i popularitzat per Jacopo da Varazze a la seva *Llegenda Daurada*²⁰¹, però el seu coneixement també s'estengué per àmplies capes de la població gràcies a altres fonts, com els sermons de franciscans i dominics o el teatre litúrgic. No cal, ara, tornar a explicar totes les fites del ric teatre de temàtica religiosa a Europa i especialment a la corona catalano-aragonesa, però sí és convenient citar el testimoni més antic, el drama de Tarragona, que ja es representava al 1388 a la Plaça del Corral i on es concedeix un ampli espai a l'atac dels jueus al seguici funerari de Maria. En aquest cas, a més, es tracta d'un atac premeditat i ben planificat pel rabí i altres notables. El més interessant pel tema que ens ocupa, però, potser són els paral·lels, subratllats per Francesc Massip, entre l'atac dels jueus a la llitera de Maria, tal com apareix formulat al drama litúrgic d'Elx, i el prendiment de Crist a l'Hort de les Oliveres. En el primer cas sant Pere defensava aferrissadament amb un coltell el cos de la Mare de Déu, igual que havia fet amb el seu mestre en el moment de la seva detenció, quan tallà l'orella de Malcus²⁰². D'aquesta manera es posava de relleu la relació entre el cicle vital de la Verge i el de Crist, i el fet que Maria va viure una mena de passió paral·lela, no només mentre acompanyava el seu Fill sinó en el seu propi periple per la terra.

Entre les escenes de la infància de la Verge destaca, per les implicacions teològiques que se li han atorgat, l'*Abraçada a la Porta Daurada*, que s'ha entès, en general, com una defensa de la Immaculada Concepció de Maria²⁰³. Una interpretació que em sembla

²⁰⁰ Vegeu, per exemple, Aurelio de SANTOS OTERO (ed.), *Los evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos*, Madrid, 1963.

²⁰¹ S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada...*, vol. I, p. 479-481.

²⁰² Francesc MASSIP, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, 1991, p. 255, subratlla els paral·lels d'aquesta escena Vegeu també Lenke Kóvacs, «“Aquesta gran novetat...”: Els jueus en el teatre assumpcionista medieval», a: Josep Lluís SIRERA (ed.), *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema. Actes del Seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000, amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elx, 2002, p. 195-208.

²⁰³ Així ho han fet, per exemple, G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1966, vol. 4-2, p. 61, 154 i següents, i S. L. STRATTON, «La Inmaculada Concepció en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1988, núm. 2, p. 3-128.

una mica abusiva, atès que la Concepció de la Verge sense l'ombra del Pecat Original generà una notable controvèrsia i no fou proclamada com a dogma fins al 1854²⁰⁴. És cert que les tesis immaculistes van ser àmpliament defensades i promogudes a la Corona d'Aragó per part de la monarquia i d'una part dels teòlegs²⁰⁵. I sembla que en ocasions l'Abraçada de Joaquim i Anna fou entesa fins i tot com el moment efectiu de la concepció de Maria, que no hauria tingut lloc pels procediments habituals, sinó gràcies al cast petó de la parella en el seu retrobament²⁰⁶. Però potser no cal estendre aquesta interpretació exagerada –i denunciada per alguns teòlegs a partir de mitjans del segle XIV– a totes les representacions de l'escena, que, en ocasions, s'insereixen en contextos ben refractaris a les tesis immaculistes, sense que això impliqui necessàriament canvis en la seva formulació plàstica. En tot cas, sí és indubtable que aquests passatges reflecteixen l'excepcionalitat de Maria des d'abans del seu naixement. Fos concebuda amb màcula o sense, i fos quin fos el moment de la seva purificació, és evident que el seu naixement, de pares vells i estèrils, constituí un miracle, paral·lel a la vinguda al món d'altres personatges importants de l'Antic Testament –Isaac– i el Nou –sant Joan Baptista–, una connexió de ben segur buscada pels redactors dels textos sobre la vida de la Verge en els primers temps de l'Església, per tal d'insistir en el fet que tingué, des de l'inici de la seva existència, un paper ben definit en el pla de salvació concebut per Déu. La *Presentació al Temple* insisteix en les seves qualitats úniques i la seva precoç dedicació a Déu, de manera anàloga als retirs al desert que efectuava el Precursor de Crist, sant Joan Baptista, des de nen.

²⁰⁴ Per Pius IX, a la butlla *Ineffabilis Deus*. Al llarg de l'edat mitjana les posicions oscil·laren entre els qui van defensar que la Verge va ser santificada després de la concepció però abans del seu naixement i els que van creure que el Pecat Original, transmès de pares a fills per mitjà de la procreació, no la va tocar mai. Un apropament recent al tema a M. LAMY, *L'Immaculée Conception. Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIIe-XIVe siècle)*, Paris, 2000.

²⁰⁵ Els escrits de Ramon Llull i la fundació de la Confraria del Senyor Rei o Confraria de la Concepció de Maria Inmaculada, a Saragossa el 8 de maig de 1333 per part de Pere III el Cerimoniós són dues fites importants de l'immaculisme a la Corona d'Aragó. Vegeu, per exemple, J. PLANAS, «El llibre de la Confraria del Senyor Rei, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet», *Locus Amoenus*, 1995, 1 p. 95-105.

²⁰⁶ Segons indica M. LAMY, *L'Immaculée Conception...*, p. 459, n. 286, aquesta teoria hauria tingut algun predicament ja des del segle XIV. S. L. STRATTON, «La Inmaculada Concepción...», p. 22, cita el contracte signat per Fernando Camargo d'un retaule per a la capella mariana de Vic, on es demana explícitament al pintor que representi «la concepció de Nostra Dona, ço es, com Joachim abraça santa Anna a la Porta Daurada». Però potser no cal interpretar les paraules del tot literalment: com assenyala Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge...*, p. 178, els artistes potser van adoptar l'Abraçada com la representació simbòlica de la concepció. Com una forma d'al·ludir al fet sense plasmar gràficament l'anciana parella al llit. De manera anàloga a com la Resurrecció de Crist s'havia representat preferentment a Occident durant segles mitjançant l'anunci de l'àngel a les santes dones, en comptes de amb la imatge de Crist sortint del sepulcre.

Les escenes dedicades a la infància de Crist, d'altra banda, destaquen el paper central de la Verge en l'Encarnació. L'humil acceptació del missatge diví per part de Maria a l'*Anunciació* permet que Déu es faci Home i aquesta natura divina que ha pres cos es fa patent i és reconeguda a la *Nativitat*, que inclou l'homenatge dels pastors al Nen, a l'*Adoració dels Mags*, on són tots els pobles de la terra representats per aquestes tres misterioses figures²⁰⁷ els que s'inclinen davant de l'Infant, i a la *Presentació al Temple*, on la seva divinitat és percebuda i homenatjada per una part del poble jueu²⁰⁸.

Els dos aspectes principals defensats al cicle de la infància de la Verge i de la infància de Jesús, la puresa absoluta –pre o post-concepció– de la Mare de Déu i el fet que al seu cos i del seu cos es va formar Crist, són dos dels principals arguments dels teòlegs per defensar l'Assumpció en cos i ànima de la Verge²⁰⁹. Qui era absolutament pur no podia podrir-se al sepulcre, i qui compartia carn i sang amb Crist havia de compartir també el seu destí al cel. D'altra banda, aquest tipus de programa reforça visualment els paral·lels entre la infància de la Verge i la infància de Jesús. És fàcil observar la duplicitat d'escenes: s'inclouen dues anunciacions de propers naixements inesperats i miraculosos, dues nativitats i dues presentacions al temple, per exemple.

Aquest desenvolupament en paral·lel dels cicles de la infància de la Verge i la infància de Crist no és una invenció aragonesa: el programa té precedents tan il·lustres com les pintures murals de Giotto a la Capella Scrovegni de Pàdua, on a les vuit escenes dedicades a Maria i els seus pares corresponen altres vuit de la infància de Jesús. Jean Wirth assenyala la duplicitat d'anunciacions, abraçades –la de sant Joaquim i santa Anna i la de Maria i Elisabeth– i presentacions al temple al cicle giottesco²¹⁰. Però el que resulta sorprenent al context aragonès és, d'una banda, l'extraordinari desenvolupament i èxit de que gaudirà aquest programa a la retaulística a partir dels anys 20 i 30 del segle XV, i, de l'altra, el seu caràcter intensament marià. Si a Pàdua el programa es completa amb la vida pública de Crist, a Villarroja i altres retaules aragonesos és la mort i glorificació de la Verge la que clou la narració del cos superior del retaule.

²⁰⁷ F. CARDINI, *Los Tres Reyes Magos: historia y leyenda*, Barcelona, Península, 2001.

²⁰⁸ Tot i que la *Presentació al Temple* també prefigura el posterior sacrifici de Crist a la Creu, i en alguns casos se subratlla voluntàriament l'emplaçament del Nen sobre l'altar, com a ofrena, en aquest context és evident que es vol posar de relleu el moment en que l'ancià sacerdot Simeó i la profetessa Anna reconeixen el Salvador en l'infant que els presenten.

²⁰⁹ Vegeu nota 199.

²¹⁰ Jean WIRTH, *L'image a la fin du moyen age*, París, 2011, p. 175-176.

Els retaules de Lanaja, Ontiñena o Tosos, sorgits del taller o del cercle de Blasco de Grañén, desenvolupen programes molt semblants al de Villarroya. El *Retaule de la Mare de Déu* de Lanaja va ser destruït pràcticament per complet durant la Guerra Civil, només ens resta un fragment de l'*Anunci a santa Anna* i l'*Epifania*. Però les descripcions de Post i dels germans Albareda²¹¹ i les antigues fotografies ens permeten reconstruir un cicle on la vida de la Verge prèvia a l'Anunciació tenia un gran pes i també la seva glorificació com a reina dels Cels, mentre que la predel·la es destinava a la Passió de Crist. El conjunt d'Ontiñena (fig. 45), completament perdut però del que tenim nombroses fotografies de bona qualitat, comptava amb tres carrers laterals a cada banda, que sumaven divuit escenes narratives: l'*Expulsió del Temple de sant Joaquim i santa Anna*, l'anunci a tots dos de la seva propera paternitat, el *Naixement de Maria*, la seva *Presentació al Temple*, el *Matrimoni de la Verge i sant Josep*, l'*Anunciació*, la *Visitació*, la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Presentació del Nen al Temple*, *Jesús perdut i retrobat al Temple*, la *Fugida a Egipte*, l'*Anunci de la mort a Maria*, el *Comiat dels apòstols*, la *Dormició*, el *Seguici funerari i l'atac dels jueus*. A totes aquestes cal afegir la *Coronació*, intercalada, com a Villarroya, entre la taula central amb la Mare de Déu entronitzada i el *Calvari*. La monumentalitat d'aquest retaule ha permès ampliar el cicle i és interessant constatar com les escenes afegides reforcen el caràcter excepcional de Maria o el seu protagonisme a la vida de Crist. El matrimoni amb l'ancià sant Josep és un altre episodi on la divinitat es manifesta i dirigeix la vida de la Verge. A més, l'avançada edat de Josep s'afegia als arguments que defensaven que Maria va ser sempre verge. La *Visitació* a la seva cosina Isabel és un moment teofànic: la primera vegada que algú reconeix el caràcter diví del nen engendrat per la Verge. L'episodi de *Jesús al temple entre els doctors*, tot i no ser una escena del tot habitual als programes de Goigs marians, té el seu lloc, per exemple, al *Retaule de la Mare de Déu* de Sixena, conservat al MNAC, un ampli programa gogístic amb dotze escenes. Es tracta d'un episodi ambigu: la Verge i sant Josep retroben el seu fill, que creien perdut, enlluernant amb la seva intel·ligència tots els presents i és per tant un moment d'alegria²¹². És, a més, un dels pocs moments als evangelis –junt amb l'Anunciació, la Visitació i les

²¹¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1930, vol. III, p. 333-334; Hermanos ALBAREDA, «Los primitivos de la Iglesia de Lanaja...».

²¹² Al relat evangèlic el furor dels doctors jueus contra l'adolescent, tan gràficament figurat a Sixena, no hi és, i, en general, també resta absent o queda molt atenuat a les representacions del tema al segle XV a l'Aragó.

Noces de Canà²¹³ – en els quals Maria fa sentir la seva veu, parla directament a Jesús, dient-li «Fill, ¿per què t'has portat així amb nosaltres? El teu pare i jo t'estem buscant amb ànsia», (Lluc 2, 48). Però és també un moment de desconcert i profecies: Jesús anuncia que ha d'estar a la casa del seu Pare, però els seus progenitors terrenals no l'entenen. És freqüent trobar l'episodi als retaules dedicats al Salvador, atès que és un moment en que Crist mostra la seves qualitats excepcionals i anuncia crípticament la seva filiació divina. Apareix als d'Ejea de los Caballeros i Pallaruelo de Monegros, per exemple. Curiosament, al retaule d'Ontiñena s'havia situat, a continuació d'aquesta escena de *Jesús entre els doctors*, la *Fugida a Egipte*: és evident que aquesta darrera escena, on Crist és encara un nadó als braços de la seva mare, havia d'antecedir l'altra, on es presenta com un noi et al púlpit. És cert, però, que la *Fugida* clou la narració sobre la infància de Jesús a l'evangeli de sant Mateu (2, 13-15), que no relata l'episodi de Jesús al Temple. En tot cas, quan es representa en altres conjunts, com ara al *Retaule de la Mare de Déu* de Rubiols de Mora, sobre el qual tornarem, o al *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, es disposa en l'ordre cronològic correcte. El programa marià del cos superior del retaule d'Ontiñena es complementava amb una predel·la de la Passió i una subpredel·la amb apòstols.

També configuren un programa similar al de Villarroya les dotze taules d'un retaule que el 1937 pertanyien a la col·lecció del Marquès de Robert, una part de les quals es conserva ara al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Entre els episodis representats en aquestes taules es compten *l'Expulsió de sant Joaquim i santa Anna del Temple*, *l'Abraçada a la Porta Daurada*, *el Naixement de Maria*, *la seva Presentació al Temple*, *l'Epifania*, *la Presentació de Crist al Temple*, *la Pentecosta*, *l'Anunci de la mort a la Verge*, *la Dormició*, *el Trasllat del seu cos per a ésser enterrat* (fig. 47), *l'Enterrament* i *l'Assumpció de Maria* junt amb l'entrega del seu cíngol a sant Tomàs²¹⁴. El pintor d'aquestes taules va ser, sens dubte, com ja ho ha indicat María del Carmen Lacarra, un

²¹³ M. WARNER, *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*, Londres, 1976.

²¹⁴ A. GALILEA ANTÓN, «Taller de Blasco de Grañén», *Pintura gòtica espanyola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, p. 126-147: 143, fig. 83 i M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 195-200. Algunes d'aquestes taules van passar després a la col·lecció de Mariano Espinal, de Barcelona, i el 1959 cinc (*l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple*, *el Naixement de Maria*, *la Pentecosta*, *la Dormició* i *l'Assumpció*) van ser comprades pel Museo de Bellas Artes de Bilbao. La *Presentació de la Verge al Temple* va ser comprada el 1999 a un antiquari de Pamplona, pel mateix museu bilbaí. M. C. Lacarra relaciona amb totes aquestes taules una taula central de retaule amb la *Mare de Déu i àngels músics*, actualment a la col·lecció Ibercaja de Saragossa, que havia pertangut també a la col·lecció del marquès de Robert. L'*Epifania* es trobava, segons les fotografies de l'Institut Amatller (clixé Gudiol 66075), a la col·lecció Rossell, i no a la Robert.

membre de l'obrador de Grañén, tot i que posseeix un estil peculiar, marcadament caricaturesc, que deforma expressivament els rostres, allunyant-se de les fesomies més plàcides i dolces del pintor saragossà. Al cicle que acabo de descriure destaca, sens dubte, l'*Enterrament de Maria* (fig. 48), una escena insòlita en aquest context²¹⁵, per a la qual no he localitzat cap paral·lel a la retaulística de la corona catalano-aragonesa, però que reafirma els paral·lels entre el periple vital de la Verge i el de Crist, que també va passar pel sepulcre. Va ser formulada d'una manera molt gràfica i clara: els apòstols han cavat una fosa per a la Verge –la pala és encara visible a un extrem– i es disposen a traslladar-hi el seu cos, sostingut pel sudari. La llitera que havia servit per a transportar-la ha quedat buida en primer pla.

Al MNAC es custodien la taula titular d'un retaule amb la *Mare de Déu de la llet* i dos compartiments narratius amb la *Dormició* i el *Seguici funerari de la Verge* (inv. 3942, 5085 i 5087) (figs. 116, 118 i 119), provinents d'Estopanyà i que connecten no només iconogràficament sinó també estilística amb el retaule de Villarroya i altres obres del Mestre de Riglos²¹⁶ malgrat que, com veurem més endavant, són d'un mestre diferent i autònom. Les dimensions considerables del compartiment titular, 208 x 111 cm, permeten pensar en un retaule gran, que podria haver articulat al seu voltant un programa similar al de Villarroya.

Si ens preguntem per l'origen d'aquest programa de tanta fortuna a l'entorn aragonès derivat o proper a l'antic Mestre de Lanaja, probablement hem de recórrer al context valencià. La connexió entre la pintura aragonesa i la valenciana al llarg de la primera meitat del segle XV ja havia estat senyalada d'antic, però ha estat aprofundida en els darrers anys²¹⁷. No repassarem ara els nombrosos documents i obres que lliguen diversos pintors valencians al context aragonès, especialment a Terol, o els artistes com el Mestre de Retascón, el peculiar estil del qual denota els seus lligams valencians fins al punt que potser l'hem de considerar oriünd d'aquestes terres. Però és interessant

²¹⁵ L'escena s'inclou en alguns dels grans programes escultòrics marians de les catedrals franceses ja al segle XII, com ara a Senlis, per exemple, on són els àngels qui s'encarreguen de l'enterrament. En el context hispànic és representa, per exemple, al timpà de la Coronació de Maria de la catedral de Lleó. També té una certa presència a la il·luminació de manuscrits.

²¹⁶ La connexió fou apuntada per Rosa ALCOY PEDRÓS, «Círculo de los Arnaldín. Virgen de la Leche de Estopanyà»..., p. 287-289.

²¹⁷ M. MIQUEL, «Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica», a: *Tierras de Frontera*, Teruel-Albarracín, 2007, p. 241-247; F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLIO, «De pintura medieval valenciana», a: *Espais de Llum*, (catàleg d'exposició), Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008, p. 125-169.

recordar que el tipus de Mare de Déu amb àngels reproduït fins a l'esgotament per Blasco de Grañen i el seu entorn –i que, d'altra banda, centra el tipus de programa que ara examinem– té les seves arrels en la pintura dels primers temps de l'internacional a València. Els trons d'arquitectures complexes, les nombroses figures d'àngels que es distribueixen al seu respall i els braçals i que toquen instruments o ofereixen fruits i flors a la Verge i el seu Fill, són elements ben assajats a la pintura valenciana de les primeres dècades del segle XV, com ja ha estat posat de relleu²¹⁸.

D'altra banda, entre els nombrosos retaules marians dels quals tenim notícies o restes destaca, per diversos motius, el *Retaule de la Mare de Déu* de Rubiols de Mora, a Terol (fig. 49). Es tracta d'un conjunt de grans dimensions, conservat pràcticament íntegre i que, a més, ha estat documentalment adscrit a Gonçal Peris Sarrià darrerament. En efecte, Carmen Llanes ha descobert i publicat a la seva tesi doctoral una època datada del 9 de febrer de 1418 on Peris –de qui es coneixen notícies entre el 1404 i el 1451– reconeixia haver rebut 15 florins pel retaule i tabernacle que feia per a l'altar major de l'església de Santa Maria de Rubiols de Mora²¹⁹.

El programa general del retaule marià de Rubiols presenta nombrosos punts de contacte amb els conjunts als quals ja hem al·ludit: en aquest cas hi ha un primer cicle dedicat a la vida de Maria abans del naixement de Crist, que inclou, a més de les ineludibles escenes de l'*Anunci a santa Anna*, l'*Abraçada a la Porta Daurada*, el *Naixement* i la *Presentació al Temple*, també el *Matrimoni de la Verge* amb sant Josep. Amb l'*Anunciació* s'inaugura la segona part del cicle, que podríem qualificar de cristològica: a més d'escenes de la infància, entre les quals es compten la *Fugida a Egipte* o *Jesús entre els doctors*, que ja hem vist que també tenien un espai a Ontiñena, n'hi ha tres post-passionals, la *Resurrecció*, l'*Ascensió* i la *Pentecosta*, habituals als programes de goigs²²⁰. La tercera part del cicle es dedica, com succeeix a Villarroya, Ontiñena i altres exemples, a la mort i glorificació de la Verge, amb quatre escenes: l'*Anunci de la mort*, la *Visita dels apòstols*, la *Dormició* i la *Coronació*. Com veiem, el conjunt connecta amb Ontiñena per la seva amplitud i per les escenes escollides –tot i que en aquest

²¹⁸ F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLIO, «De pintura medieval...», p. 149-151, destaquen també la incidència d'alguns tipus físics d'obres que atribueix a Jaume Mateu sobre Blasco de Grañen.

²¹⁹ Carmen LLANES, *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral dirigida per Amadeo Serra i Joan Aliaga, presentada a la Universitat de València el 2011, doc. 151, p. 615-616, ARV, Protocol Jaume Vidal, 2.533, 9-2-1418.

²²⁰ M. T. VICENS, «Els goigs marians: un programa iconogràfic...».

darrer retaule el cicle de la mort de Maria tenia més importància i s'obviaven les escenes de la vida adulta de Crist– i també per la seva estructura. Tot i que el retaule de Rubiols «només» té quatre carrers laterals, integra un nombre semblant de compartiments i inclou predel·la –dedicada a la Passió, com a Ontiñena– i subpredel·la –en aquest cas amb profetes en comptes d'apòstols.

En una data molt propera a la del retaule de Rubiols de Mora, l'onze de juny de 1419, el pintor de Saragossa Berenguer Ferrer contractà un retaule de dimensions modestes per a la capella de Gracia Perez d'Escatron, a la parròquia de San Juan el Viejo. No l'hem conservat, però gràcies al document sabem que el pintor es comprometé a representar-hi les següents escenes: *l'Anunci a sant Joaquim i santa Anna*, *l'Abraçada a la Porta Daurada*, *el Naixement de Maria*, *la seva Presentació al Temple*, *el Matrimoni amb sant Josep*, *l'Anunciació*, *la Nativitat*, *la Circumcisió*, *l'Epifania*, *la Fugida a Egipte*, *la Presentació del Nen al Temple*, *el Nen entre els doctors al Temple*, *l'Ascensió*, *la Pentecosta*, *la Dormició*, *el Seguici funerari de la Verge*, *l'Assumpció de Maria* i *l'entrega del cíngol a Tomàs*²²¹.

Abans de passar a un altre tema, val la pena recordar que el 1445 el pintor Bernat Serra, que casà amb la vídua de Pere Lembrí i col·laborà amb el seu fill, Francesc Lembrí, contractà un retaule per a l'església de Sant Salvador de Xiva, dedicat, segons es diu explícitament al document, als Set Goigs de la Mare de Déu. El contracte, signat a Morella, descriu, però, un conjunt d'escenes que no coincideixen amb el septenari més habitual a les arts plàstiques i a la literatura. El retaule havia d'incloure *el Naixement de Maria*, *la seva Presentació al Temple*, *les Noces amb sant Josep*, *la Fugida a Egipte*, *el Comiat als apòstols* abans de la mort de la Verge, *el Seguici funerari* amb l'atac dels jueus i *l'Assumpció* en cos i ànima als cels, on seria coronada pel seu fill²²². És interessant constatar que un programa mariolàtric d'aquest tipus podia ser considerat «de goigs» pel seu comitent, malgrat que probablement no hi havia una correspondència estricta amb cap composició literària o musical. A més, gràcies a aquest document podem comptabilitzar un altre retaule amb una iconografia força propera als d'Ontiñena o Rubiols de Mora, tot i que en aquest cas s'obvia la segona part dels exemples que hem

²²¹ Publica el contracte M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón...», 1916, vol. 35, p. 418-419, doc. 14.

²²² M. T. VICENS, «Els goigs marians: un programa iconogràfic...», p. 35-36.

estudiat fins ara, és a dir, el cicle cristològic o de la infància de Jesús. Aquest retaule, a més, s'inseria en un context geogràfic, el de la zona de Morella, on hem conservat altres exemples que demostren l'èxit d'aquestes iconografies al sud de Catalunya i a València.

D'altra banda, és evident que el programa dels retaules obeïa a la dedicació de l'altar corresponent i a les devocions privades del seu comitent quan es tracta d'un encàrrec privat, però l'existència de retaules de múltiples advocacions i la inclusió d'escenes o imatges marianes en retaules hagiogràfics obligatòriament ens han de portar a preguntar-nos per la litúrgia i les festivitats que es desenvolupaven al seu voltant, més enllà de la titularitat de l'altar. Els contractes i les capitulacions de retaules, però, són molt pocs, i la informació que ens proporcionen sobre aquest particular és escassa. Per això resulta molt interessant una puntualització al contracte signat per Juan Rius i Jaime Romeu per a la factura del retaule de l'altar major de l'església parroquial de Lécera, el 1466²²³. Es demana que al carrer central, sobre el compartiment amb la figura titular de la Magdalena, s'inclouï «*la coronacion de la Virgen Maria, con algunos martires e confesores e virgenes e profetes, por tal que aquella ystoria aya a dos festividades esguart, a Santa Maria de Agosto e a Todos Santos*». Per tant, la formulació plàstica del compartiment, amb la Verge representada com a Reina dels Cels, es vinculava directament amb la festa de l'Assumpció de Maria i, alhora, la presència de la cort celestial permetia vincular-la amb la festivitat de Tots els Sants. No sabem si això obeïa a l'especial celebració d'aquestes dues dates a la parròquia.

El *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya del Campo adopta, a més d'un programa iconogràfic comú al dels grans retaules marians de Blasco de Grañén, alguns altres aspectes iconogràfics peculiars propis d'aquest mestre. Tant al *Retaule de la Mare de Déu* de Lanaja com al d'Ontiñena i Villarroya s'ha aplicat una interessant variant iconogràfica a l'escena del naixement de la Verge: santa Anna alleta Maria (fig. 50). Hi ha altres exemples d'aquesta fórmula a la pintura aragonesa, que no afecten només santa Anna i la Mare de Déu: al *Retaule de la Mare de Déu* de Velilla de Jiloca, santa Anna, amb un pit descobert, rep la seva filla de braços d'una donzella (fig. 19); al *Retaule de sant Joan Baptista* conservat al MNAC, que Post adjudicà al Mestre de Siresa, santa Isabel alleta sant Joan, mentre les donzelles s'ocupen de l'aliment que ha de rebre la

²²³ Apèndix documental, doc. 38.

mare²²⁴ (fig. 18). Aquesta opció iconogràfica no serà mai la més usual: en general es prefereix la que situa la Verge o sant Joan als braços de les donzelles que s'ocupen d'embolicar-los en bolquers –en el cas de sant Joan en ocasions en braços de la pròpia Mare de Déu–, i a santa Anna o santa Isabel ateses per serventes que els hi ofereixen aliments²²⁵. En algun altre cas santa Anna no alleta Maria, però es manté la connexió íntima entre totes dues perquè la nena reposa al llit al costat de la seva mare: així succeeix en un dels compartiments conservats al Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. 69/145) que integrà el monumental conjunt marià al que ens hem referit en parlar del cicle de la mort de Maria. En aquest cas tres donzelles envolten el llit de santa Anna, ocupades en escalfar draps i portar aliment i beguda a la dona que acaba de donar a llum; aquesta, però, incorporada sobre un colze, està abstreta en la contemplació de la nena, que reposa al seu costat. Aquest és també l'esquema emprat a Rubiols de Mora²²⁶.

Segurament la imatge de santa Anna alletant la Verge parteix d'aquelles altres on és Maria la que alleta el seu fill a la Nativitat, habituals des del segle XIV. Per tant, l'alletament de Maria per part de la seva mare és un altre paral·lel entre la vida d'aquesta i la infància de Crist. D'altra banda, el culte creixent als parents de la Verge – que en el context francès i germànic es tradueix en l'anomenada «santa parentela»²²⁷–,

²²⁴ La pervivència del motiu es constata en una obra que hem d'apropar al taller de Martín de Soria: una taula localitzada per Post a la col·lecció Georgi de Nova York (CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, fig. 386), on no és santa Isabel, sinó una dida qui alleta el nounat. Post dubtava quant a la identificació de l'escena amb el *Naixement de Maria* o el de sant Joan, però crec que la presència d'un home amb nimbe poligonal a la porta de la cambra, probablement l'incrèdul Zacaries, fa més probable que es tracti de la vinguda al món del Precursor. D'altra banda, si l'alletament de sant Joan per una nodrissa es podria entendre com un reflex de la realitat social del moment, el mateix fet aplicat a Maria podria comportar implicacions teològiques negatives: els apòcrifs insisteixen molt en la puresa de tot el que entra en contacte amb la Verge, que en alguns casos fins i tot és alimentada pels àngels mentre viu al Temple, per tant, s'entendria malament que fos alletada per una dona qualsevol.

²²⁵ Sobre santa Anna alletant Maria en el context oriental vegeu: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 1964, vol. I, p. 133-135, fig. 77-79. Sobre Pere BESERAN RAMON, «Santa Elisabet i Anna, parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels naixements de la Verge i el Baptista al gòtic», *Col·loqui d'història de l'alimentació a la Corona d'Aragó (I, 1995)*, Lleida, 1995, vol. II, p. 871-884.

²²⁶ Hi ha un curiós exemple escultòric que adopta aquesta fórmula iconogràfica: al Metropolitan Museum de Nova York es conserva una talla de santa Anna estirada al llit, recolzada sobre un braç i amb la Verge, completament embolicada, allitada al seu costat (inv. 56.211). És una obra tardana, datada cap al 1480, i probablement provinent de l'església parroquial d'Ebern, a la baixa Francònia, a Alemanya.

²²⁷ La menció al Nou Testament dels germans de Jesús no deixà de generar problemes al llarg dels segles, especialment després d'acceptar la virginitat perpètua de Maria i Josep. Sembla, o així ho defensen els teòlegs almenys, que el terme «germà» a la Bíblia també pot fer referència als cosins germans. Partint d'aquesta premissa s'arribà a la confecció d'una curiosa llegenda segons la qual santa Anna hauria infantat Maria per intervenció divina, mentre estigué casada amb Joaquim, però més tard, ja vídua, hauria esposat successivament Cleofàs i Salomé i d'aquests dos matrimonis haurien nascut dues filles més, també anomenades Maria. Les dues germanastres de la Verge haurien concebut i donat a llum Jaume el Menor, Judes Tadeu, Pere i Joan el Just –essent aquest darrer l'únic que no arribaria a apòstol–, i Jaume el

degué influir a l'hora de fer explícit el lligam carnal entre Anna, Isabel i la seva descendència. El fet que Maria nodrís el seu Fill amb la llet dels seus pits reforça la seva capacitat com a mitjancera. Més enllà de la Mare de Déu com a imatge autònoma o formant part de la Nativitat, el fet és evocat en contextos escatològics, on la Verge actua com a advocada defensora de la humanitat, per demanar a Déu que accedeixi a les seves peticions²²⁸. En alletar Maria, Anna reforça els seus lligams amb la mitjancera entre els homes i la divinitat i es constitueix ella mateixa també com a tal²²⁹. Al *Proto-Evangeli de sant Jaume*, d'altra banda, es llegeix que, quan es complí el temps prescrit per la llei hebrea, Anna es va purificar i va donar el pit a la nena i la va anomenar Maria²³⁰: amb aquesta precisió l'autor de l'apòcrif vol insistir en que res impur va tocar mai la Verge, i és possible que amb la representació gràfica d'aquest episodi es vulgui insistir també en la puresa d'Anna, de Maria, i de la seva concepció.

Major i Joan evangelista, respectivament. Aquesta complicada vida matrimonial de santa Anna tingué la seva repercussió en l'art a partir d'inicis del segle XV, especialment en l'entorn germànic però també en la miniatura i la pintura francesa, com ara per exemple a les *Heures d'Étienne Chevalier* de Jean Fouquet o a la peculiar pintura de la *Mare de Déu de la Misericòrdia* del Musée Crozatier de Le-Puy-en-Velay. En molts d'aquests exemples s'inclou també una suposada germana de santa Anna, Esmeria, àvia de sant Joan Baptista. Els fills de les maries sempre es representen com a infants, i els gestos de tendresa i les carícies entre les mares i la seva descendència en aquest tipus d'obres són del tot freqüents. En ocasions, a més, alguna de les maries alleta el seu fill. Vegeu, per exemple, J. WIRTH, *L'image a la fin du moyen âge...*, p. 183-191; Helène MILLER; Claudia RABEL, «Les trois Maries: des frères de Jésus a la propagande de l'ordre des Carmes», a ÍDEM, *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay. Un chef d'oeuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Paris, 2011, p. 80-92.

²²⁸ A la «Doble intercessió» tant la Verge com Crist demanen la misericòrdia de Déu Pare: la Verge mostra els seus pits i evoca l'alletament de Jesús, mentre Crist ensenya les nafres de la Passió al·ludint als seus sofriments. El tema apareix ja en diversos exemples de l'*Speculum humanae salvationis*, al segle XIV, i també en monuments funeraris de les mateixes dates. Per a més precisions sobre aquest motiu iconogràfic vegeu Erwin PANOFKY, «Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du «Christ de Pieté /Homme de Doleurs et de la Maria Mediatrix», *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du moyen âge*, Paris, 1997, p. 13-28, p. 23 i n. 72-73. El text original es publicà a E. Panfosky, «Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" un der "Maria Mediatrix"», *Festschrift für Max. J. Frienländer zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308. I també F. BOESPFLUG, «La Double Intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther», a: F. Muller (ed.), *Art, religion et société dans l'espace germanique au XVIè siècle*, Strasbourg, 1997, p. 31-61; ÍDEM, «La Trinité a l'heure de la mort. Sur les motifs trinitaires en contexte funéraire à la fin du Moyen Âge», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2001, 8, p. 87-106. Pel que fa a la llet de Maria com a element dotat de propietats miraculoses i salvífiques en un context escatològic, recordem el *Retable de la Mare de Déu de la Llet* d'Antoni Peris i especialment el carrer central. Aquí se superposen una Mare de Déu de la Llet amb atributs apocalíptics, rodejada d'un nombrós grup de gent que recull en diversos recipients la llet que vessa del seu pit; un Calvari i un Crist en Majestat mostrant les nafres de la Passió. Se sumen, doncs, la Mare nutricia misericordiosa, el sacrifici del Fill i l'evocació del Judici. Vegeu J. GÓMEZ FRECHINA, «Antoni Peris, Retablo de la Virgen de la leche», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, València, 2005, p. 64-65.

²²⁹ La invocació de la lactància materna per demanar pietat o compassió, d'altra banda, és un tòpic que ens pot portar tan lluny com a la tragèdia grega. Recordem, a més, que al llarg de l'edat mitjana la virtut de la caritat es representa sovint mitjançant una dona que alleta uns infants.

²³⁰ J. GONZÁLEZ; C. ISART; P. GONZÁLEZ (eds.), *El protoevangelio de Santiago*, Madrid, 1997, p. 101.

Finalment, no cal menystenir, en la concreció d'aquest tema iconogràfic, el gust pels detalls quotidians i la pietat popular –en relació al seu ampli abast i no a la seva pràctica per part d'un segment o classe de la societat– que buscava conèixer els detalls íntims de la vida dels personatges sagrats. A la *Vita Christi* d'Isabel de Villena, un text tardà en relació als retaules que estem examinant però que recull segurament un estat d'opinió anterior, es descriuen amb naturalitat i notable èmfasi els gestos de tendresa entre la Verge i els seus pares²³¹.

Si deixem per ara les qüestions iconogràfiques i passem a examinar l'estil constatarem, com ja ho havien fet tots els autors que s'hi han referit, que el Mestre de Riglos i Blasco de Grañén també tenen molt en comú. Ambdós construeixen l'espai de manera semblant, tant pel que fa a les arquitectures com als paisatges. Així, a la *Nativitat* (fig. 51) i l'*Epifania* de Villarroja, per exemple, es repeteix la mateixa combinació de cova i estable en runes que a Ontiñena i Lanaja. Al *Naixement de la Verge* es reproduceix, en els tres casos, el mateix disseny de l'estança: es tracta d'una cambra definida per un arc de mig punt rebaixat enterament ocupada pel llit amb dosser, amb una porta a la que donen accés uns esglaons. A Villarroja l'escala i la porta se situen a la dreta de l'espectador i a Ontiñena a l'esquerra, la qual cosa fa pensar en l'ús d'una plantilla invertida. Com veiem, el mestre anònim i Grañén tenen en comú la seva concepció de l'arquitectura: en totes les escenes ambientades en interiors es veu alhora l'exterior i l'interior dels edificis, als quals simplement se'ls ha extret o foradat la paret frontal per deixar-nos veure que està succeint. El recurs a la «casa de nines», com va anomenar Panofsky aquest tipus de composició ja assajat i perfeccionat pels grans mestres del *Trecento* italià²³², té una àmplia tradició a la Corona d'Aragó, des que va ser introduït pels mestres italianitzants del segle XIV, i es perllongarà en l'obra d'alguns artistes fins més enllà de mitjans segle XV. Molts d'aquests artistes, d'altra banda, recorren sense problemes i alternativament a la «casa de nines» o a l'arquitectura «diafragmàtica», que

²³¹ La *Vita Christi* no es va imprimir fins després de la mort de la seva autora, el 1490. El llibre veié la llum el 1497. Vegeu Isabel de VILLENA, *Llibre anomenat Vita Christi*, Barcelona, 1916 [edició de Ramón Miquel i Planas]. Aquesta edició es pot consultar en línia al repositori *Memòria Digital de Catalunya* de la Biblioteca de Catalunya (darrera consulta agost 2013).

²³² E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (la primera edició fou publicada el 1960 amb el títol *Renaissance and Renascences in Western Art*, a Estocolm), analitza la pintura de Giotto o Duccio dient que «*lejos de introducirnos en la estructura, el pintor no hace más que quitarle el muro delantero para transformarla en una especie de casa de muñecas agigantada*», p. 204.

Panofsky definí com un pas endavant en la consecució d'un espai versemblant que permetés a l'espectador ésser partícip del pla de l'acció²³³.

Als paisatges també es detecta una sensibilitat comuna: tant Blasco de Grañén com el Mestre de Riglos ambienten les seves escenes a l'aire lliure amb muntanyes estilitzades, de formes curvilínies i afuades, esquitxades d'arbrets amb tres troncs ondulants i copes curiosament modelades fulla a fulla. Pel que fa al color, el Mestre de Riglos, com Blasco de Grañén, és un artista més interessat pels seus efectes decoratius i emocionals que per l'estricta veracitat dels tons: els rosats i els blaus tenen un paper important als paisatges i les architectures. És evident que el Mestre de Riglos també deriva els tipus humans de Blasco de Grañén, tot i que, com hem vist al *Retaule de sant Martí*, afegeix pes i consistència als seus personatges, sense, però, que aquests abandonin la gràcia i lleugeresa pròpies de l'art del segon quart del segle XV. Són figures dinàmiques, que caminen sobre les puntes dels peus o queden aturades en posicions inestables. Els trets que acabo d'enumerar es comproven fàcilment a l'*Anunci a sant Joaquim* de la seva propera paternitat (fig. 52), per exemple: dos grans pollegons de tonalitats irisades dominen el paisatge i creen entre ells un espai buit on s'apareix l'àngel. Els animals –el ramat d'ovelles, el gosset adormit, la cabra que busca les fulles tendres de l'arbre– s'han pintat amb cura i demostren una bona traducció del natural i un gust accentuat per l'ambientació i l'anècdota, però sense cap respecte per les proporcions. En efecte, sant Joaquim és dreça per damunt de la resta de personatges amb la talla d'un gegant, empetitint arbres, animals i els dos pastors que l'acompanyen a primer terme. Un aire de «dinamisme serè» –malgrat la contradicció que semblen implicar els termes– recorre tota l'escena: l'àngel s'apareix en un remolí, amb la túnica entortolligada, els pastors

²³³ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 208, diu, referint-se a la *Presentació al Temple* pintada per Ambrogio Lorenzetti el 1342: «El edificio en que se desenvuelve la acción sigue siendo una casa de muñecas en cuanto que muestra su exterior y su interior al mismo tiempo, permitiéndonos contemplar este último sólo porque el frente está perforado por una triple arcada». Les arcades de primer pla, que actuen també com a «marcs» dels personatges, són massa petites per encaixar amb l'arquitectura de la resta de l'edifici, per això, continua, «El paso siguiente en la evolución del interior eclesial fue el de disociar el muro frontal perforado del edificio del edificio mismo, es decir, convertirlo en un mero «diafragma» que se interpone entre el espectador y la arquitectura, en lugar de formar parte integral de esta. Esta operación quirúrgica eliminó las incoherencias dimensionales que la Presentación de Ambrogio había dejado sin resolver; pero no parece que fuera llevada a cabo en Italia, sino en el Norte, y la tarea de cortar el nudo gordiano mediante la disolución final de ese diafragma quedó reservada, que sepamos, al genio de Jan van Eyck» 209-210. Panofsky assenyala com a exemple d'arquitectura diafragmàtica una *Presentació al Temple* d'un Llibre d'Hores de la BnF (ms. Lat. 10538, foli 78), reproduïda a la figura 102, on, efectivament, ha desaparegut la teulada del temple: només resten les columnes i l'arcada de primer terme, que emmarquen la composició i ens permeten veure l'interior. Vegeu també J. WHITE, *The birth and rebirth of pictorial space*, Londres, 1957.

aixequen lleument un peu, com si es disposessin a caminar, i les línies ondulants del paisatge reforcen la sensació de moviment. Però aquest moviment queda compensat per les expressions tranquil·les i dolces, sense excessiva sorpresa en el cas de sant Joaquim, només un lleu gest de meravella davant les paraules de l'àngel que li confirma que «la tua oració es oïda».

Els calvaris de Riglos i Villarroya (figs. 53-54) presenten, com ja ha estat remarcat, un mateix format apaïsat i una composició molt similar, malgrat que el primer és molt més sintètic. El seu examen ens permetrà establir algunes de les característiques de la pintura del Mestre de Riglos, i, més endavant, contrastar-les amb les de les crucifixions atribuïdes a Pere Garcia. En ambdós calvaris el mestre anònim ha situat els seus personatges agenollats en un estricte primer pla, flanquejant la creu. Com a teló de fons de les dues crucifixions s'ha disposat una sèrie de muntanyes rocoses. Al bell mig, Crist, clavat a la creu, inclina el cap sobre la seva espatlla dreta. Els cabells, ondulats, cauen deixant al descobert les orelles grans i arrodonides, pròpies del mestre. El pintor ha mostrat en tots dos casos un fort interès pel cos nu de Crist: s'accentua la torsió estretint la cintura i es marquen clarament les costelles, l'estèrnum i la musculatura del ventre, gràcies a unes llargues pinzellades de tons grisos que se superposen a la base ocre de la carnació. Al característic plomejat, propi de la pintura al tremp, en una gamma de grisos i ocres, s'afegeixen estratègics tocs de blanc, pinzellades denses que no es fonen amb la resta de colors i que s'observen també al paisatge i les robes. Els colors més transparents o més desgastats ens permeten veure, a ull nu, el dibuix preliminar. Tant al mantell de sant Joan com al de la dona de l'extrem dret del calvari de Riglos, s'observen uns traços llargs i àgils, que semblen fets a pinzell i que el mestre no sempre es molesta en recobrir després amb l'ombrejat corresponent. De tant en tant aquest dibuix preliminar adopta una forma molt particular: un seguit de traços paral·lels, més llargs els del centre i més curts els dels extrems.

Malgrat les identitats compositives i estilístiques d'aquests dos calvaris, un i altre presenten algunes variants iconogràfiques interessants. Al *Calvari* de Riglos s'ha inclòs una figura femenina a l'extrem dret, el cap de la qual s'aureola amb un nimbe poligonal, propi dels personatges de l'Antic Testament. Aquest darrer aspecte sembla descartar que es tracti d'una de les Maries, situades a l'esquerra de la composició. Dues de les santes dones sostenen la Verge en el seu defalliment, mentre la tercera, la Magdalena,

s'inclina davant del Crucificat. És cert que en ocasions Maria Magdalena no s'integra en el conjunt indiferenciat de les Maries: en aquest cas, podem trobar quatre dones nimbades, tres que s'ocupen d'auxiliar la Verge i la Magdalena que dirigeix els seus plors a la creu. De fet, tal com ha assenyalat Rosa Alcoy, el nombre de Maries a la Crucifixió presenta certes fluctuacions, especialment a la pintura italiana del tres-cents on es troben, de vegades, fins a cinc dones nimbades a les que, en algunes obres, s'afegeixen altres figures femenines sense nimbe²³⁴. En tot cas, però, els nimbes, quan existeixen, són circulars, no poligonals, i les dones romanen normalment agrupades al voltant de Maria i sant Joan²³⁵. El nimbe poligonal ha portat a suggerir que la figura de l'extrem dret del compartiment de Riglos sigui la profetessa Anna. Ella i Simeó, són considerats els darrers profetes de l'Antic Testament, i apareixen a la Presentació del Nen al Temple (Lluc 2, 36-38), on reconeixen Jesús com el Messies promès per Déu i vaticinen el seu proper sacrifici i el dolor de la Verge. També podria tractar-se d'alguna de les sibil·les de l'antiguitat. De fet, malgrat que no he trobat cap imatge del tot comparable a aquesta, potser val la pena recordar el díptic amb la *Crucifixió i el Judici Final* atribuït a Jan van Eyck i conservat al Metropolitan Museum de Nova York (inv. 33.92ab). Al costat del dramàtic grup constituït per la Mare de Déu, sant Joan Evangelista, les tres Maries i la Magdalena, a primer pla, hi ha dues figures més, una que gira completament l'esquena a l'espectador, a l'esquerra, i una altra representada frontalment, a la dreta, que s'han identificat amb les sibil·les cumana i eritrea. El cert és que aquestes dues figures s'abillen de manera notablement diferent a les santes dones i, tot i tenir una posició important a la composició, a primer terme, lluny de la multitud que s'arremolina al voltant de les tres creus, queden al marge del grup de plorants²³⁶. També a Riglos aquesta figura queda una mica apartada del dolor dels altres personatges i sembla assenyalar la creu amb el gest de la seva mà esquerra. Ch. R. Post es preguntà si aquesta figura amb nimbe poligonal podria ser Anna, sense especificar a quin dels personatges amb aquest nom, la progenitora de la Verge o la profetessa, es

²³⁴ R. ALCOY PEDRÓS, «Una propuesta de relación texto-imagen: las “Madres de los santos Inocentes” y la iconografía de la pasión en la pintura italiana del siglo XIV» *D'Art*, 1985, núm. 11, p. 133-159: 134.

²³⁵ Tot i això A. Velasco identifica com «una de les Maries» aquesta figura femenina a A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarrí...», p. 93, fig. 8.

²³⁶ A l'exposició *The road to van Eyck* es va presentar un dibuix inèdit que s'atribueix a l'entorn de Jan van Eyck i que resulta molt proper, tot i una intrigant vessant caricaturesca, a la *Crucifixió* del Metropolitan. En aquest cas, però la figura situada al marge inferior dret, emplaçada també totalment d'esquenes a l'espectador, sosté un nen als seus braços. Vegeu Guido MESSLING, «Workshop of Jan van Eyck. The Crucifixion of Christ, second quarter of the fifteenth century», a: Stephan Kemperdick, Friso Lammertse (eds.), *The Road to Van Eyck*, (catàleg de l'exposició, Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam, 2012, núm. 86, p. 302-304.

referia²³⁷. També assenyala que a la col·lecció Van Heek d'Holanda es conservava un naixement de Maria, que ell atribuïa al Mestre de sant Quirze, és a dir, al mateix artista al qual adjudicava el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, on una de les dones que atendien la partera portava també un nimbe poligonal. Darrerament, aquesta figura nimbada al naixement de la Verge ha estat interpretada com santa Isabel per Francesc Ruiz i Alberto Velasco²³⁸.

A Villarroya aquesta figura femenina vinculada a l'Antic Testament no apareix, però, per contra, ha augmentat el nombre de santes dones –tres, a les quals cal sumar la Magdalena– i en general d'assistents a la *Crucifixió*. S'han afegit Longí, el soldat que va traspasar amb la seva llança el costat de Crist; el Centurió que va reconèixer la divinitat de Crist en el moment de la seva mort²³⁹, i una nodrida host de soldats suggerits gràcies a la multiplicació dels elms fins a la llunyania. Longí es representa agenollat al costat de la creu, mentre un raig de sang de la ferida que acaba d'infligir a Jesús li cau sobre la cara. L'*Evangelí de Nicodem* i la *Llegenda Daurada*, entre altres textos, recullen el nom i la història d'aquest ancià soldat romà, cec o amb la vista debilitada, i la seva miraculosa curació i conversió gràcies a la sang divina²⁴⁰. Tot i que el relat explica que Longinus era un home d'edat avançada i forces tan disminuïdes que fins i tot va haver de rebre ajuda per clavar la llança, en aquest cas és un vigorós soldat que, més que guarit, sembla cegat pel raig de sang. De fet, aquest Longí és molt semblant, per la seva postura i fins i tot pel disseny de la seva armadura, al que apareix també agenollat en un *Calvari* atribuïble al taller de Blasco de Grañén, conservat al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus i procedent del llegat Pedrol Rius²⁴¹ (fig. 55).

²³⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1930, vol. II, p. 466 i 1938, vol. VII, p. 230. La dona amb nimbe poligonal del Calvari de Riglos, de fet, s'assembla força, i porta el mateix tipus de nimbe, a la santa Anna del compartiment central del *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* que va pertànyer a la col·lecció Deering. Aquest retaule, al qual ens referirem una mica més endavant, es pot atribuir també al Mestre de Riglos.

²³⁸ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El Retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarrí», *Retrotabulum*, abril 2013, 7, p.1-138: p. 91.

²³⁹ Mateu atribueix les paraules «veritablement, aquest era el Fill de Déu» al Centurió i als qui amb ell guardaven Crist (27, 54), Marc és més concret i posa la frase en llavis del Centurió mateix (15, 39). El Centurió de Lluc només el considera un home just (22, 47) i Joan no relata el fet.

²⁴⁰ S. de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada...*, vol. I, p. 198.

²⁴¹ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 188-189, fig. 83.

La *Crucifixió* de Villarroya i la que es conserva a Reus presenten altres similituds notables: a l'esquerra de Crist se situa també, a la taula del museu català, l'elegant figura del centurió que va admetre que Jesús era Fill de Déu. El gest de la mà dreta, l'armadura, l'atxa que sostenen amb la mà esquerra i el tocat són semblants. A més, just al costat d'aquest centurió es veu la figura d'un soldat representat d'esquenes, que també apareix a Villarroya, tot i que aquí queda una mica amagat per la figura de sant Joan evangelista. La figura desmaiada de la Verge del Calvari de Reus recorda també les de Villarroya i Riglos. A més, totes tres presenten la particularitat que el mantell blau, molt oxidat, ha estat decorat amb estels. En tots els casos se'n distingeixen almenys tres: un sobre el front i dos més a les espatlles.

Longí i el Centurió apareixen també en un altre *Calvari* de l'entorn de Blasco de Grañén conservat al Musée des Beaux Arts de Lyon²⁴²: les robes i actituds dels dos personatges tornen a ser similars, però en aquest cas s'inclouen altres ingredients, com ara els dos lladres. Des de l'alta edat mitjana i fins al segle XV, les figures de Longí amb la llança i Estèfaton amb l'esponja de vinagre, es van fer un lloc a les crucifixions, com una repetició simètrica de la dicotomia lladre bo-lladre dolent²⁴³. A Riglos, Villarroya, el Calvari de Reus i el de Lyon, en canvi, la simetria s'estableix amb el Centurió, que és també una figura positiva, atès que es converteix. Aquesta parella es retroba en crucifixions d'àmbit nòrdic preeyckià, com ara al compartiment principal del fabulós *Triptic de la Crucifixió* de Conrad von Soest²⁴⁴.

Malgrat els lligams iconogràfics i compositius molt estrets amb aquestes taules del taller de Grañén, l'estil és ben diferent. Els *Calvaris* de Riglos i Villarroya són obra d'un mestre plenament autònom, que substitueix les delicades figuretes de Grañén, encara caracteritzades per una certa fragilitat, per personatges volumètrics i de formes

²⁴² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 816, fig. 322; M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 188.

²⁴³ L'intent de fer beure una barreja de vinagre i altres líquids (potser mirra) a Crist amb una esponja abans que expirés a la creu va ser interpretada en clau negativa a l'evangeli de Mateu (27, 31-35), Marc (15, 36) i Lluc (23, 35-37), tot i que probablement era un acte de pietat habitual envers els condemnats: sembla que es tractava d'un beuratge ideat per calmar el dolor. A l'evangeli de sant Joan (19, 28-30) l'esponja amb vinagre és, segons les paraules de Crist mateix, l'últim ingredient que faltava perquè s'acomplissin les escriptures, i la seva mort es produeix immediatament després.

²⁴⁴ Església de Bad Wildungen, cap a 1403, vegeu, per exemple, B. CORLEY, *Conrad von Soest, Painter among merchant princes*, Londres, 1996.

arrodonides, i que posseeix una concepció més sòlida de la figura humana i menys fantasiosa del paisatge.

- *El Retaule de santa Anna i la Mare de Déu*

Post va assenyalar intenses afinitats entre el *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* (fig. 56) que va pertànyer a la col·lecció de Charles Deering²⁴⁵ i el retaule de Villarroya del Campo, i, en conseqüència, atribuï el primer al Mestre de sant Quirze²⁴⁶. Gudiol, per la seva banda, el va considerar una obra del Mestre de Riglos anterior al retaule de Villarroya. Francesc Ruiz ha acceptat la relació d'aquest retaule amb els de Riglos, Villarroya i altres als quals em referiré més tard, mentre que Alberto Velasco l'atribueix a Pere Garcia i el data cap al 1445-1450, considerant-lo més o menys contemporani al retaule de Villarroya²⁴⁷.

El conjunt està presidit per l'anomenada «santa Anna triple» o «trinitat femenina» representada segons una fórmula que no és la més sovintejada. Santa Anna està dempeus, davant d'un drap de brocat, i sosté al seu braç esquerre una petita figura de Maria, qui al seu torn, com si fos un joc de matriuskas, sosté un Jesús encara més petit. Tot i que la diferència d'escala entre els personatges és habitual, també ho és presentar-los entronitzats. El carrer lateral esquerre del retaule es dedica a la concepció de Maria, amb l'*Expulsió del temple de sant Joaquim i santa Anna*, l'*Anunci de l'àngel a la santa* i l'*Abraçada a la Porta Daurada*. El carrer dret, per la seva banda, es dedica a la infància de Crist, amb l'*Anunciació*, la *Nativitat* i l'*Epifania*.

Com ja ha estat posat de relleu, l'estil de les escenes, la composició, el tractament del paisatge i dels personatges, no divergeix gaire del que hem vist al retaule de Villarroya, malgrat que les petites dimensions dels compartiments narratius afavoreixen l'aspecte més delicat d'algunes figures i una certa descompensació entre el volum dels caps i el dels cossos (fig. 57). No podem dir res sobre la gamma cromàtica, però les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic tenen prou qualitat com per valorar

²⁴⁵ Vegeu B. BASSEGODA, «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», a B. Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2007, p. 119-152. Desconec el parador actual del retaule.

²⁴⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 227-228, fig. 62.

²⁴⁷ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 91-94, figs. 5-7.

alguns aspectes del tractament de la superfície pictòrica. Retrobem, a la santa Anna i la Mare de Déu del compartiment central, les mateixes pinzellades blanques ben consistentes, per exemple, i un trets facials molt similars als dels personatges femenins dels dos calvaris que acabem d'estudiar (fig. 58). De fet, l'anatomia del Crist crucificat d'aquest conjunt, amb la seva accentuada torsió i musculatura ben marcada, és idèntica a la de Riglos i Villarroya. També es retroben en aquest petit compartiment les roques àrides que defineixen el paisatge en aquells dos retaules.

- *Un Retaule de la Mare de Déu dispers i la Trinitat del Prado*

En el catàleg del Mestre de Riglos cal incloure un tercer retaule de temàtica mariana; es tracta d'un conjunt de sis compartiments que Post va localitzar en diverses col·leccions. L'autor va reconèixer la identitat d'estil, mides i del treball de la fusteria d'aquests compartiments i suggerí que devien haver format part d'un mateix retaule. Les peces agrupades per Post són: l'*Adoració dels pastors* i l'*Epifania*, que van pertànyer a una col·lecció privada de Moulins-sur-Allier; la *Presentació de Crist al Temple* i la *Resurrecció*, que eren propietat dels germans Bacri de París; l'*Ascensió* i la *Pentecosta*, a la col·lecció Mateu de Barcelona; l'*Anunci a la Verge de la seva propera mort* i la *Dormició*, a la Garcia de Haro, també a Barcelona i el *Seguici funerari* i l'*Assumpció de la Verge*, de nou a Moulins-sur-Allier²⁴⁸. L'*Anunci de la mort* i la *Dormició* es conserven actualment al MNAC (inv. 69113), on van ingressar gràcies al llegat de Domènec Teixidó el 1961. De la resta, però, se'n desconeix la localització actual. Segons recullen Post i Gudiol, una tradició antiquària feia provenir les taules conservades a les col·leccions barcelonines de la zona de Terol, la qual cosa no tindria res d'estrany: les obres del Mestre de Riglos ens condueixen per tot el territori aragonès, d'Osca fins a Terol.

Si bé Post va estar encertat a l'hora de reunir aquest conjunt de peces disperses, pel que fa a la seva atribució va complicar el panorama en adjudicar-les a un nou mestre anònim que batejà com a Mestre Bacri, atès que, tot i que reconeixia els vincles dels compartiments marians amb el retaule de Villarroya, creia que els nexes eren encara més estrets amb dos altres retaules, dedicats a santa Llúcia i a sant Blai respectivament, que en aquell moment eren, com dos dels compartiments d'aquest retaule marià,

²⁴⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 32-35, fig. 12-13 i 1958, vol. XII, p. 687, fig. 302.

propietat dels germans Bacri de París. Però, com veurem, aquest Mestre Bacri no té consistència real i, al meu parer, Josep Gudiol va estar més encertat quan va relacionar les taules marianes amb el Mestre de Riglos²⁴⁹.

Tal com ha proposat Francesc Ruiz, aquestes peces devien integrar un conjunt d'estructura i programa similar al de Villarroya del Campo²⁵⁰ (fig. 59). La fusteria ens proporciona les claus per reconstruir la seva distribució: dos dels compartiments conservats rematen amb un arc mixtilini, la qual cosa indica que devien anar disposats a les zones superiors dels carrers laterals, mentre que els vuit restants s'emmarquen amb un arc de mig punt. Els dos compartiments amb arcs mixtilinis són l'*Ascensió* i la *Pentecosta*, que formen part del final del cicle narratiu i per tant, es disposarien als carrers laterals drets. D'aquí es desprèn que el retaule havia de tenir quatre carrers laterals, arreglats, amb tota probabilitat, al voltant d'un carrer central amb la Mare de Déu amb el Nen, i que l'ordre de lectura havia de ser horitzontal i de dalt a baix. El relat començaria al compartiment superior del carrer lateral esquerre exterior, per passar a continuació al compartiment superior del carrer lateral esquerre interior, després es descenderia un nivell i així successivament, per passar, més tard, als compartiments laterals de la dreta. No coneixem les escenes que donarien inici al cicle, però podrien haver estat l'Anunciació, imprescindible en tot cicle marià, i tal vegada la Visitació, habitual, com hem vist, al tipus de retaule que estem estudiant. La resta d'escenes que hem conservat no ens conviden a pensar, en aquest cas, en un programa integrat pels tres cicles –infància de la Verge, infància de Crist i mort– que hem vist a Villarroya, Ontiñena i altres exemples. Per contra, en aquest conjunt les escenes escollides s'apropen més als cicles de Goigs en el sentit més tradicional, amb la inclusió de la *Resurrecció*, l'*Ascensió de Crist* o la *Pentecosta*. Hi ha, això sí, un desenvolupament del cicle de la mort molt considerable, amb quatre escenes entre les quals se'n compten tres que ja hem tingut ocasió de veure: l'*Anunci de la Mort*, la *Dormició* i el *Trasllat del cos*

²⁴⁹ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 47-48. De la redacció de Gudiol, sembla derivar-se que el compartiment amb la *Pentecosta* i aquell altre amb la *Dormició de la Verge* haurien format part del *Retaule de sant Martí* de Riglos Al catàleg, no obstant, Gudiol separa correctament les entrades corresponents al retaule de Riglos (núm. 171, p. 79) i a l'*Ascensió* i *Pentecosta* de la col·lecció Mateu (núm. 182, p. 79). La *Dormició de la Verge*, de la qual parla al text, no és citada separatament al catàleg. Potser aquesta redacció de Gudiol està en l'origen de l'error d'Antonio Naval Mas quan al·ludeix a una *Mort de la Verge* que estaria a la Pinacoteca de Bolonya, A. NAVAL MAS, «Retablo de san Martín...», p. 144.

²⁵⁰ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134.

de la Verge per al seu enterrament, i una quarta que encara no ens havíem trobat: *l'Assumpció de Maria i l'entrega del cingol a sant Tomàs*.

A la *Resurrecció* (fig. 61) resulta interessant l'aplicació d'una iconografia que va gaudir d'un gran èxit a la pintura catalana del segle XIV: Crist s'ha representat dempeus –tot i que en una posició d'equilibri més que precari, sobre la vora de la caixa sepulcral– dins d'un hort o jardí clos definit per una tanca i una porta a l'esquerra, per aquesta obertura apareix la figura velada de la Mare de Déu. És el que s'ha anomenat «*Prima Vidit*» de la Verge, una imatge que es funda en la creença pietosa que Maria fou la primera en veure el seu fill ressuscitat. Rosa Alcoy estudià els detalls d'aquesta iconografia conreada de manera particular pel taller barceloní dels Serra, i el seu rerefons textual i devocional²⁵¹. Aquesta fórmula, estesa al segle XIV, degué tenir una certa repercussió i pervivència a l'Aragó, atès que la trobem, no només en aquest exemple, sinó també en obres una mica més avançades cronològicament, com ara el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, obra de Tomás Giner i el seu taller. És evident que es tracta d'un tipus de Resurrecció especialment adequat per un context marià, atesa la preeminència que atorga a la Verge.

Una preeminència que es torna a posar de relleu a l'escena de l'entrega del cingol a sant Tomàs, on es fa explícita la creença en la resurrecció i assumpció en cos i ànima de la Verge (fig. 64). Com indica Teresa Vicens, la història es va difondre a Occident a partir del *Transitus* del Pseudo-Josep d'Arimatea, del segle VII²⁵², i va gaudir d'un notable èxit a l'art italià, segurament incentivat per la conservació i culte a Prato de la *Sacra Cintola* des del segle XIII²⁵³. Aquest episodi, a més, constitueix un altre paral·lelisme entre les vides de Crist i la seva Mare. Aquesta darrera ressuscita i puja al cel després de passar tres dies al sepulcre i el descregut Tomàs, que no va confiar en la resurrecció en carn i ós de Jesús, dubta també de la història de la resurrecció de la Verge, que no va

²⁵¹ R. ALCOY PEDRÓS, «Observaciones sobre la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana», J. Yarza, *Estudios de iconografía medieval española*, Barcelona, 1984, p. 195-377.

²⁵² S. C. MIMOUNI, *Dormition et assumption de la Vierge: histoire des traditions anciennes*, Paris, 1995; M. T. VICENS, «El lliurament del cingol, un episodi del cicle assumpcionista», *Recerca*, 12, 2008, p. 65-95.

²⁵³ C. MARTINI, *La Sacra Cintola nel Duomo di Prato*, Prato, 1995. A Tortosa es venera el cingol de la Mare de Déu des del segle XIV, almenys des del 1347, tot i que sembla que la tradició local que relata el lliurament de la relíquia a un sacerdot de la seu tortosina no es documenta fins al 1508, vegeu J. VIDAL FRANQUET, *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta: de forana a localista, una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa*, Tortosa, 2004, p. 31-39.

presenciar, a diferència dels altres apòstols²⁵⁴. En aquest cas, l'artista ha fet servir una composició amb precedents a la pintura catalana, per exemple a l'*Assumpció i entrega del cingol* del retaule de Guimerà de Ramon de Mur (MEV). Aquí, quatre àngels envolten la Mare de Déu i la pugen al Cel mentre entrega la cinta a Tomàs, agenollat enmig d'un paisatge rocós on no hi ha rastre del sepulcre. Aquest aspecte diferencia l'*Assumpció* del Mestre de Riglos d'un altre exemple pertanyent al taller de Blasco de Grañén que va formar part, junt amb onze taules més, d'un gran conjunt marià al qual ja m'he referit al llarg de les pàgines anteriors i que ara es conserva al Museo de Bellas Artes de Bilbao²⁵⁵. A Bilbao el sepulcre, blanc i entreobert, ocupa una part important de la composició. Per la resta, la Verge és pujada al cel gràcies als àngels, alguns dels quals també entonen càntics de joia. Uns núvols arrissats suggereixen aquest àmbit celestial que es fa present o s'insereix al bell mig del món quotidià i humà, definit per unes roques i arbustos.

Aquests dos exemples de la iconografia de l'Assumpció de la Verge i l'entrega del cingol a sant Tomàs permeten preguntar-se fins a quin punt aquests temes van ser, com s'ha afirmat respecte a d'altres territoris, marginals, relegats a espais, centres i artistes secundaris²⁵⁶. Si bé la taula de Bilbao no es pot atribuir a Blasco de Grañén mateix, està clar que deriva directament del seu cercle més proper i segueix les seves pautes compositives i estilístiques. I Grañén no és, en absolut, un mestre secundari, sinó una de les figures més importants del segon quart del segle XV a l'Aragó. El Mestre de Riglos degué ésser també, per la qualitat de la seva producció, un personatge molt important en l'entorn artístic aragonès cap a mitjans del segle XV. D'altra banda, aquests compartiments s'insereixen en conjunts marians monumentals: no es tracta d'obres de devoció privada ni de conjunts menors o populars. Aquestes imatges reforcen la idea

²⁵⁴ En aquest sentit cal tenir en compte que, com subratlla Vicens, el relat ofert pels apòcrifs del Pseudo-Josep d'Arimatea i la Dormició àrab dita *dels Sis Llibres* varia considerablement del que s'inclou a la *Llegenda Daurada*. En el primer cas els apòstols, després d'enterrar el cadàver de Maria, cauen a terra envoltats per una gran claror, i el cos de la Verge és portat al Paradís. Tomàs, elevat per un núvol, veu com Maria puja al cel i, en cridar-la, obté el seu cingol. A aquest relat sembla correspondre l'Assumpció de Maria representada pel Mestre de Viella (potser Bartomeu Garcia i en tot cas deixeble fidel però poc dotat de Pere Garcia), al compartiment central d'una predel·la amb diversos sants conservada al Musée des Arts Décoratifs de Paris. A la *Llegenda Daurada*, en canvi, Tomàs resta absent de la resurrecció i no creu el que li expliquen els altres apòstols fins que veu la Verge amb els seus propis ulls i li dona el seu cinyell. Jacopo da Varazze aclareix, tot seguit, que el relat que acaba d'exposar amb tot detall és apòcrif, S. de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada...*, p. 480-481.

²⁵⁵ Inv. 69/143. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 195-200, fig. 92.

²⁵⁶ M. T. VICENS, «El lliurament del cingol...», p. 96; I. FERRETTI, «La Madonna della cintola nell'arte toscana. Sviluppo di un tema iconografico», *Arte cristiana*, 2002, XC, núm. 813, p. 415-16; F. ESPAÑOL, «Les imatges marianes: prototips, repliques i devoció», *Lombard*, XV, 2003, p. 92, n. 19.

que al llarg de les dècades centrals del segle XV el taller de Grañén i el seu cercle més immediat o més directament derivat de les seves ensenyances va ser clau en la difusió d'un tipus de retaule marià que defensava amb inusitada contundència les prerrogatives marianes, notablement aquelles que concerneixen el destí final del cos i l'ànima de Maria.

Francesc Ruiz proposà el 1999 que una taula llavors en venda a la galeria barcelonina de Xavier Vila podia haver estat el compartiment principal d'aquest retaule (fig. 60), opinió amb la qual va estar d'acord Velasco, que l'atribueix, com la resta de peces d'aquest conjunt dispers, a Pere Garcia²⁵⁷. La peça presenta una estructura i estil molt propers a la taula central del *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, malgrat les nombroses repintades que desfiguren especialment els àngels de la dreta. Amb tot, la taula es pot atribuir, com proposaven Ruiz i Velasco, al mateix pintor que la taula central de Villarroya. Però, com a Villarroya, crec que el tractament de les robes i d'alguns detalls anatòmics com les orelles, de perfil arrodonit, i les mans, de dits prims, allargats i molt separats, no concorden amb les fórmules emprades per Pere Garcia.

Totes les escenes narratives d'aquest retaule dispers que tenen equivalent al *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, com ara la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Presentació al Temple*, la *Dormició* o el *Seguici funerari de la Verge*, mostren una notable semblança, però en alguns casos permeten també constatar lleugeres diferències estilístiques i un cert allunyament de les pautes marcades per Blasco de Grañén, la qual cosa és interessant perquè podria indicar un moment més avançat en la carrera del mestre. A la *Dormició* del MNAC (fig. 66), per exemple, els plecs de les robes han guanyat en complexitat i duresa: només cal fixar-se en el mantell rebregat que embolcalla el personatge dret als peus del llit de la Verge, o en el que rodeja les espatlles de sant Joan Evangelista. La Mare de Déu, d'altra banda, és una figura més juvenil, que ja no es representa serenament allitada i coberta de cap a peus, sinó lleugerament incorporada. Els apòstols es disposen, a més, d'una manera més dinàmica al voltant del llit, cobert per un baldaquí que genera notables complicacions al pintor a l'hora d'articular l'espai. A Villarroya la fidelitat a Grañén era pràcticament absoluta: la *Dormició* d'aquest retaule és una còpia amb poques variants de la *Dormició* del *Retaule de la Mare de Déu*

²⁵⁷ *Ibidem* i A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 100-101, fig. 16.

d'Ontiñena (fig. 46). Al compartiment conservat al MNAC, en canvi, la composició de l'escena, tot i que en cap cas el seu estil, recorda molt de prop la *Dormició* de la Verge del *Llibre d'Hores de Caterina de Clèves* (fig. 67), un important manuscrit que s'ha considerat il·luminat a Utrecht cap al 1440²⁵⁸. En ambdues pintures, Maria jeu sobre un llit disposat en diagonal i, tot i que té els ulls aclucats, encara és viva i fa amb les mans el gest d'agafar el ciri que li dóna, al manuscrit, sant Pere, i a la taula, sant Joan. El mocador blanc que li cobreix els cabells i el dinamisme dels plecs de la roba de la Verge, que delaten un cos viu i encara en moviment, són altres punts de contacte. A més, just al costat de l'apòstol amb el ciri hi ha, en tots dos casos, una altra figura que llegeix, i, davant del llit, es repeteix el motiu de l'apòstol capcot que sembla fins i tot adormit. Alguns dels elements coincidents més interessants, com la postura incorporada de Maria, el vel blanc amb plecs abundants que cobreix els seus cabells i el ciri que posa entre les seves mans un dels apòstols, es repeteixen en altres obres més tardanes de context germànic i flamenc²⁵⁹. És possible que totes aquestes obres, inclosa la del Mestre de Riglos, tinguin el seu referent en la pintura flamenca de cap als anys trenta, tot i que desconeixem el model concret.

D'altra banda, entre la composició de la miniatura i la pintura sobre taula hi ha també algunes diferències remarcables, la més important de les quals potser és que el manuscrit prescindeix de la teofania on Déu Pare baixa a recollir l'ànima de Maria, present a l'obra del Mestre de Riglos²⁶⁰. Aquesta aparició celestial, no obstant, recorda una altra obra de l'entorn de Blasco de Grañén: una taula pertanyent a un conjunt marià que hem

²⁵⁸ The Morgan Library and Museum, m. 917 i 945, foli 41v. Vegeu, per exemple els estudis monogràfics de John PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, Londres, 1966; Rob DÜCKERS; Ruud PRIEM, *The Hours of Catherine of Cleves: Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, Nova York, 2010. A. CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 276-278, l'estudiós subratlla que hi ha nombroses cites a la pintura de Campin dins de les minitures de les Hores i una «passion du détail quotidien» que connecta directament amb el pintor de Tournai. F. THÜRLEMANN, *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, Berlín-Londres-Nova York 2002, p. 205-206. Aquest autor concorda amb les opinions de Châtelet i sosté que «The Master of Catherine of Cleves, as the artist is known, must have been an admirer of Robert Campin's work», i creu que el miniaturista va copiar un cert nombre de dissenys campinians.

²⁵⁹ Per exemple en una taula conservada al National Museum de Wrocław, de cap al 1486. Les dormicions d'Hugo van der Goes del Stedelijke Musea-Groeningemuseum de Bruges, i la de Petrus Christus del Timken Museum of Art-Putnam Foundation, de San Diego, també comparteixen alguns d'aquests aspectes.

²⁶⁰ Tot i això, a la pàgina 42r., acarada amb la que conté la *Dormició*, el miniaturista ha representat l'*Assumpció* de Maria. La Verge apareix revestida amb els atributs de la Dona Apocalíptica, elevada al cel per dos àngels i beneïda per un Déu d'aspecte ancià tot i el seu nimbe crucífer. L'emplaçament de l'escena en un paisatge natural reforça la idea que s'ha volgut representar l'Assumpció en cos i ànima, i no únicament l'ascens d'aquesta darrera.

citat repetidament, aquell integrat per dotze compartiments narratius del qual es conserva una part al Museo de Bellas Artes de Bilbao²⁶¹. Compositivament, l'escena de Bilbao és molt més convencional que la del Mestre de Riglos que acabem d'analitzar – la Mare de Déu es presenta allitada, rígida i embolicada amb el seu mantell– però tots dos compartiments tenen en comú la figura anciana tocada amb la tiara, que a la taula de Bilbao agafa de les mans l'ànima de Maria, representada com un personatge femení vestit amb una túnica blanca amb estels daurats.

El Museo del Prado posseeix des del 1915²⁶² una taula amb la *Trinitat* (inv. 2666) (fig. 68) que Post creia sens dubte obra del Mestre de Bacri i Gudiol va atribuir al Mestre de Riglos²⁶³. Francesc Ruiz va recollir la proposta de Gudiol i va cridar l'atenció sobre la semblança entre el Déu Pare d'aquesta taula i el de la Dormició del MNAC²⁶⁴. Velasco, per la seva banda, atribueix el compartiment del Prado a Pere Garcia i suggereix que podia haver coronat el *Retaule de la Mare de Déu* dispers que acabem de descriure, malgrat que no descarta altres opcions, com veurem més endavant²⁶⁵. En tot cas, la identitat específica entre les figures de Déu Pare de les taules del Prado i del MNAC és un argument a favor d'aquesta possibilitat, que també sostenen altres aspectes comuns del retaule marià dispers i la *Trinitat*.

La figura de Déu Pare s'inscriu dins d'una màndorla daurada i sosté amb les dues mans la creu on penja Crist mort: és el tipus de Trinitat que s'ha anomenat Tron de Gràcia²⁶⁶. Entre la creu i les barbes de Déu Pare desplega les ales el colom que representa l'Esperit Sant. Tretze àngels envolten el grup central, amb expressions d'oració i admiració. El fons presenta actualment un to verdós-negre que caldria veure fins a quin punt respon a la policromia original i fins a quin punt a repintades efectuades mentre va romandre en mans de col·leccionistes particulars. Ja hem parlat de la còpia per part del pintor del

²⁶¹ Inv. 69/142. Vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Cinco tablas del taller del pintor aragonés Blasco de Grañén (c. 1422-1459)», *Urtekaria. Anuario*, 1988, p. 25-34.

²⁶² J. GARNELO Y ALDA, «Primitivos españoles en la colección J. Bosch del Prado», *Arte Español*, 1916-17, p. 353-67, p. 359. A. NAVAL MAS, «Riglos. Retablo de san Martín...», fig. p. 27.

²⁶³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 37, fig. 14; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 79, cat. 175; M. C. Lacarra, per la seva banda, l'atribuïa al Mestre de Velilla de Jiloca, vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de la Virgen con el niño, santa Catalina y santa Bárbara», *Joyas de un Patrimonio 2*, Saragossa, 1999, p. 15-51: 50-51, i ÍDEM, «Maestro de Velilla», *Pintura gòtica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2004, p. 34.

²⁶⁴ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos...», p. 134.

²⁶⁵ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p.101.

²⁶⁶ G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 89-118 (esp. 115-116), fig. 56.

Retaule de la Trinitat de Siresa d'una obra de Robert Campin, en aquest cas no hi ha –o jo no he sabut trobar– cap paral·lelisme tan evident, però cal remarcar que la taula està impregnada per un fort flamenquisme. L'expressió, el rostre i la corona de Déu Pare, de fet, són força similars als del *Díptic de Sant Petersburg* de Campin i també als de la petita escultura del Tron de Gràcia que corona la xemeneia de la cambra on llegeix santa Bàrbara, en una de les taules del *Triptic Werl* del Prado (inv. P01514). El birret cònic amb que es toca Déu Pare té, tant a la pintura de Sant Petersburg com a la de Madrid, només una corona rematada amb florons i unes ínfules que pengen sobre les espatlles del personatge. Es tracta de nou d'aquest format ambigu que feia dubtar Boespflug si constituïa una referència a la tiara papal o a la corona imperial²⁶⁷. És cert que la coincidència no és absoluta: la tiara de la Trinitat del Prado no té el caràcter metàl·lic de la de Campin. Tampoc els rostres arriben a ser una còpia exacta, però els llargs cabells i les barbes grises, els ulls arrodonits i, sobretot, l'expressió de la boca, s'assemblen considerablement²⁶⁸.

Com he dit, a les taules marianes s'observa un tractament lleugerament més volumètric dels cossos que a Villarroja del Campo, i també, en ocasions, un treball més bast i menys refinat dels rostres, especialment perceptible en alguns dels apòstols, amb nassos bulbosos i grans mans de dits gruixuts. Aquestes característiques es repeteixen a la taula de la *Trinitat*. El rostre de Crist a la creu es pot comparar, per exemple, amb el del segon apòstol de l'esquerra de l'escena de la Pentecosta (fig. 69), aquell que, amb cabells curts, aixeca una mà i posa l'altra a l'espatlla del primer apòstol, de llargues barbes. Ambdues figures comparteixen l'estructura triangular del cap, el front estret i la forma del nas. Déu Pare, per la seva banda, és pràcticament idèntic a l'apòstol que apareix a la Dormició de la Verge, entre sant Pere i sant Joan.

²⁶⁷ Vegeu p. 47 i següents d'aquesta tesi. G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 115-116, diu que aquest «grupo trinitario no ofrece variantes notables dentro del estilo hispano-flamenco», però el cert és que entre els exemples que ell mateix publica el Déu Pare amb llarga barba grisa només reapareix a la taula de *l'Estigmatització de sant Francesc d'Assís en presència de la Trinitat*, obra atribuïda a Valentí Montoliu i conservada a la catedral de Tarragona i a la *Trinitat* del compartiment central del retaule d'aquesta advocació de Manresa, ara documentalment adscrit a Antoni Marquès (Francesc Xavier ALTÉS AGUILÓ, «Antoni Marquès veritable pintor del Retaule de la Santíssima Trinitat de la Seu de Manresa (1507)», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 2008, 16, p. 169-199). En tot cas, tant en aquestes dues pintures com en altres, també relativament tardanes, que podríem afegir –la taula de la capella de la Llotja de Perpinyà, per exemple–, falten els elements que a la *Trinitat* del Prado ens fan pensar en la pintura de Campin.

²⁶⁸ Al 2012 el Getty Museum (Los Angeles) va adquirir una taula amb una *Trinitat* representada sota la forma del Tron de Gràcia. Al museu la peça ha estat atribuïda al pintor d'Strasburg Peter Hemmel i datada al 1479. L'estil és ben diferent al de la Trinitat del Prado però l'esquema és molt proper i coincideixen detalls com la tiara vermella ornada per una corona amb alts florons.

- Els retaules bessons de sant Blai i santa Llúcia, una *Predel·la de la Passió* i un *Crist en majestat*

Els altres retaules que motivaren Post a crear el Mestre de Bacri són dos conjunts dedicats a santa Llúcia i sant Blai respectivament²⁶⁹ que Gudiol atribuï, al seu torn, a una etapa avançada del Mestre de Riglos²⁷⁰. Segons Post es tractava de dos mobles d'ídèntiques dimensions i estructura. El *Retaule de santa Llúcia* es conservava llavors complet i estava integrat per un carrer central amb la santa dempeus, un compartiment amb Crist en majestat envoltat pels símbols dels quatre evangelistes i dos carrers laterals amb un total de sis escenes narratives: *Santa Llúcia i la seva mare davant de la tomba de santa Àgata*, *Llúcia repartint la seva dot entre els pobres*, *Llúcia guarint els cecs*, *la santa conduïda a presència del jutge pel seu promès*, el primer intent de tortura de la santa, arrossegada per bous que es neguen a moure's, i la *Darrera comunió i mort* de la santa. La predel·la, a la que ens referirem després, es dedicava a la Passió de Crist. Al conjunt de sant Blai li mancava el compartiment central, que Post localitzava a la col·lecció Costa, a Plainfield, Nova Jersey²⁷¹, però es conservaven també sis compartiments laterals –que el 2006 pertanyien a la galeria barcelonesa Bernat²⁷²– i una predel·la de la Passió. Els compartiments narratius dedicats a sant Blai eren: la *Consagració episcopal*, *el sant al seu retir predicant als animals*, la *Detenció de sant Blai* i la miraculosa recuperació del porquet de la vídua, robat per un llop, la *Visita de la vídua al sant empresonat*, el *Martiri a la creu en aspa amb rasclets de ferro* i la *Decapitació*.

Sant Blai gaudí de notable devoció a l'Aragó i han arribat fins a nosaltres nombrosos conjunts dedicats a ell totalment o parcial. Destaquen dos del cercle de Blasco de Grañén, el retaule major de l'església parroquial d'Anento i el *Retaule de la Magdalena i sant Blai* d'Almudévar. Malgrat que el retaule d'Almudévar va ser inclòs dins del catàleg del Mestre de Riglos per Gudiol, ja he indicat que cal re situar-lo entre la producció tardana del taller de Blasco de Grañén. El *Retaule de sant Blai* antigament a la col·lecció Bacri estableix connexions compositives amb aquests dos exemples del cercle de Grañén, però potser no són tan estretes com les que es percebien en el cas dels retaules marians, especialment a Villarroya. De fet, algunes escenes, com ara la de la

²⁶⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 27-37.

²⁷⁰ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301.

²⁷¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 29, fig. 11.

²⁷² A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 96.

predicació a les bèsties, connecta fins i tot millor amb exemples clarament situats al tercer quart del segle XV, entre els quals el compartiment corresponent del *Retaule de sant Blai* de Luesia, de Martín de Soria, o el del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*, al Museum of Fine Arts de Boston. En aquests casos l'estol de cavallers que buscava preses per caçar –infructuosament perquè tots els animals s'arreglaven al voltant del sant– apareix armat amb llances i a cavall. Al compartiment del *Retaule de sant Blai* de l'antiga col·lecció Bacri, els caçadors troben la cova on es refugiava el sant bisbe fortuïtament, mentre persegueixen una parella de cérvols que un d'ells està a punt d'allancejar i que giren el cap en plena carrera, en una composició plena d'encant (fig. 70)²⁷³. D'altra banda, al retaule de la Bacri hi ha una curiosa nota iconogràfica: gairebé tots els animals s'han representat per parelles, com si sant Blai fos un nou Noé. Aquest aspecte es repeteix a Almudévar, però no a Anento ni als exemples més tardans que he citat. No sembla que hi hagi cap justificació textual per a aquest detall, que es pot deure al desig del pintor d'evocar la totalitat del món animal pendent de les paraules de sant Blai.

En la meua opinió el *Retaule de sant Blai* és, sens dubte, obra del Mestre de Riglos. Els tipus físics corresponen exactament als del *Retaule de sant Martí* i als de Villarroya, com es pot constatar en comparar el jutge que persegueix i tortura sant Blai, per exemple a la Decapitació, i el sant Martí que, a la primera escena del retaule de Riglos, ressuscita un mort (figs. 71-72). Les figures del bisbe de Sebaste tenen també el seu paral·lel en les de sant Martí revestit de la seva dignitat episcopal. Alberto Velasco opina que alguns trets del *Retaule de sant Blai* apuntarien cap a la participació en la seva factura de Pere Garcia de Benavarri i assenyala relacions tant amb el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya com amb el *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona, una obra de la qual Pere Garcia es va fer càrrec quan assumí la direcció del taller del difunt Bernat Martorell, a inicis del 1456. Velasco compara el sant Blai de la col·lecció Costa, amb el sant Nicolau o el sant Lluís de Tolosa de les filloles del retaule barceloní. Per la meua part, crec que les connexions del *Retaule de sant Blai*

²⁷³ Cal descartar, com ja hem indicat en pàgines anteriors, l'atribució proposada per Judith Berg-Sobré al Mestre de Riglos del *Retaule de sant Atanasi, sant Blai i santa Àgata*. Vegeu, J. BERG-SOBRE «Master of Riglos. Retable of Saints Athanasius, Blaise, and Agatha, 1440/45...». Aquest retaule és obra d'un pintor aragonès, probablement coetani del Mestre de Riglos però sense la seva qualitat. Post el va atribuir a un seguidor de Martín de Soria i Gudiol al Mestre de Belmonte. Tal com proposa Judith Berg, devia tractar-se d'un retaule de triple advocació amb les figures dels sants ocupant els tres carrers del retaule i els compartiments narratius desplaçats a la part superior i a la predel·la. En aquest cas, no s'ha representat l'escena de la Predicació a les bèsties, sinó directament l'arrest del sant.

amb Villarroya i amb el retaule dedicat a les dues santes existeixen, però són de diferent tipus. Amb Villarroya hi ha identitat pel que fa a la concepció dels personatges, els ambients arquitectònics i paisatgístics i la factura pictòrica. Reparem en que les escenes d'interior continuen ambientant-se en arquitectures que ens deixen veure alhora l'interior i l'exterior dels edificis, a manera de casa de nines. Les muntanyes ondulades de les dues escenes que presenten sant Blai enmig dels animals recorden també les que configuraven el paisatge de *l'Anunci a sant Joaquim* de Villarroya, per exemple. En definitiva, crec que en el cas de les filloles del *Retaule de santa Clara i santa Caterina* Pere Garcia fa seu un esquema après al taller del Mestre de Riglos, sense que això impliqui, però, una identitat en el tractament pictòric. Les diferències són encara més notables si comparem les escenes narratives del retaule barceloní i les de sant Blai. Tot i que alguns rostres recorden vivament als del Mestre de Riglos, divergeixen la concepció arquitectònica de les escenes i la relació dels personatges els uns amb els altres i amb l'espai.

El *Retaule de santa Llúcia*, malgrat els estrets lligams amb el Mestre de Riglos, sembla obra d'un artista de menys qualitat. Velasco plantejava la possibilitat que el seu pintor fos el «mateix mestre o taller que executà els retaules de sant Joan Evangelista i sant Jaume de Siresa»²⁷⁴, dos conjunts que, en la meua opinió, no presenten un estil uniforme. És cert que tots dos van sorgir del taller de Blasco de Grañén, però el de sant Joan Evangelista em sembla més proper a la mà de Grañén mateix. S'ha de tenir en compte, és clar, el diferent estat de conservació d'un i altre retaule: el dedicat a sant Jaume el Major ha patit més pèrdues i erosions a la seva superfície pictòrica, que alteren la nostra percepció actual. Amb tot, no crec que sigui possible explicar les diferències entre ells a partir d'això únicament. D'altra banda, tot i que estic d'acord amb Velasco en que les taules de santa Llúcia no són obra del mateix artista que el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, crec que probablement van ser pintades per un deixeble o col·laborador molt directe, més que no pas per un integrant del taller de Grañén. Rostres, paisatges i ambients són molt semblants als del Mestre de Riglos, malgrat que s'aprecia una certa rigidesa en les figures, de canó lleugerament més curt i gest menys articulat.

²⁷⁴ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 96.

A l'escena que inicia el relat, la siracusana Llúcia i la seva mare, afectada per hemorràgies, es presenten davant del sepulcre de l'altra santa màrtir siciliana, Àgata (fig. 73). Aquesta s'apareix a Llúcia i guareix la seva progenitora. És obvi que a nivell formal hi ha una contaminació amb les escenes de la mort i la pujada al cel de les ànimes dels màrtirs: en comptes d'una aparició, santa Àgata sembla una petita ànima elevada per tres àngels. De fet, el seu cos, revestit per una túnica blanca, remata en una forma afuada que es perllonga gairebé fins als llavis de santa Llúcia. Des del punt de vista iconogràfic l'episodi no ofereix dubtes quant a la seva identificació, però és evident que l'esquema compositiu ha estat manllevat a una altra escena més habitual.

El compartiment on santa Llúcia reparteix la seva dot entre els pobres recorda, per la seva composició, amb una construcció a l'esquerra a la porta de la qual se situa la santa, la miniatura del *Llibre d'Hores de Caterina de Clèves* on és la posseïdora del llibre qui auxilia els necessitats²⁷⁵. També és interessant el compartiment següent, on la santa guareix una sèrie de cecs, entre els quals un home ancià que camina amb la mà sobre un jovenet que li serveix de pigall. L'episodi no es recull a la *Llegenda Daurada*, però les tradicions que feien de santa Llúcia protectora de la vista eren ben conegudes. El propi nom de la santa va ser analitzat en la peculiar introducció etimològica que Varazze afegeix a la vida de cada sant com a derivat de llum o de camí de llum -«*lucis via*»-. Hi ha, a més, dos variants del relat sobre santa Llúcia que tenen a veure amb els seus ulls. En un, la seva bellesa seductora fa que la santa se'ls arrenqui per deslliurar-se dels seus admiradors, tal com ho refereix Dante en un passatge del Purgatori de la *Divina Comèdia*²⁷⁶. Altres relats fan el governador Pascasi el responsable d'haver tret a la santa els ulls, enfurismat per la fermesa de la donzella davant dels martiris que li infligia i captivat per la seva bellesa²⁷⁷. És molt habitual que les imatges amb la figura titular de santa Llúcia la representin amb els seus ulls sobre una safata en tot l'àmbit de la Corona d'Aragó, i, en general, en tot el context europeu, però, per contra, no ho són gens les

²⁷⁵The Morgan Library and Museum, ms. 917, foli 65.

²⁷⁶ David H. Higgins, *The Divine Comedy*, Nova York, 1993, p. 506.

²⁷⁷ La història de la santa de Siracusa ha estat posada en dubte, atesa la manca de dades històriques i les similituds de la seva història amb la d'altres santes màrtirs verges. En tot cas, sembla que l'Acta de la seva mort data del segle V, i va rebre un important culte des de ben aviat, atès que el seu nom és venerat al cànon de la missa de sant Gregori. L'*Acta de santa Llúcia* fou recollida i reelaborada per sant Aldhelm (m. 709) i més tard pel venerable Beda, que l'inclou al seu martirologi. Per a aquestes i altres dades vegeu: Giuseppe MORELLI; Filippo CARAFFA (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1966, vol. VIII, col. 241-257.

representacions de l'episodi en el qual Llúcia perd els ulls²⁷⁸ i tampoc escenes equivalents a la del retaule de la col·lecció Bacri, on la santa es presenta com a guaridora de cecs o afectats per malalties oculars²⁷⁹.

Pel que fa al compartiment central del retaule, fins ara comptàvem només amb la descripció de Post, que no publicà cap fotografia. Crec, però, que hem de valorar la possible pertinença al conjunt d'una taula amb santa Llúcia dempeus, sostenint amb una mà la copa amb els seus ulls i amb l'altra la palma del martiri, que sortia a la venda el 2007 a Sotheby's, Londres, i que havia format part de la col·lecció d'Alberto Bruni Tedeschi (fig. 75). La peça va ser classificada al catàleg de venda com a «cercle del Mestre de Riglos», a suggeriment d'Antoni José-Pitarch²⁸⁰. Els arguments que avalen la seva relació amb els compartiments narratius de la col·lecció Bacri són múltiples. L'estil de la santa Llúcia s'adiu bé amb el de les taules narratives, tant pel que fa al format del rostre, lleugerament allargat i inexpressiu, com al tractament de les robes, que cauen suaument fins a terra formant senzills plecs i semblen quedar recollides sota els peus de la figura. D'altra banda, la taula s'organitza segons un esquema compositiu habitual a la pintura del Mestre de Riglos i el seu cercle però presenta, a més, notables coincidències de detall amb el sant Blai de la col·lecció Costa (fig. 74). Llúcia es dreça, com el sant bisbe, davant d'un drap de brocat rematat amb flocs bicolors. El paviment està format per rajoles blanques, verdes i vermelles, algunes de les quals es decoren amb rosetes, una mena d'au fantàstica i un dibuix floral amb una creu inscrita que es retroben també a la taula de sant Blai. El marc dels dos compartiments és idèntic, i s'ajusta prou bé a les característiques generals de la fusteria dels retaules del moment com per a considerar-lo original, malgrat que no l'he pogut examinar directament.

Finalment, cal tenir en compte que sant Blai mira cap a la seva esquerra i santa Llúcia cap a la seva dreta: la convergència de les mirades i postures dels sants reforça la

²⁷⁸ Podem citar, per exemple, una de les escenes de les dues tauletes provinents d'un retaule de l'església de Santa Llúcia de Mur (Pallars Jussà), de cap al 1300, conservades al MNAC (inv. 35.703).

²⁷⁹ No he trobat aquestes escenes ni en retaules propers per data i estil, com ara el *Retaule de santa Llúcia* de la col·lecció Bob Jones (Estats Units), que Gudiol atribueix al cercle del Mestre de Riglos, ni en conjunts catalans com el de Joan Mates, procedent de Penafel o el que va pintar Bernat Martorell. Tampoc he identificat aquestes escenes en obres més tardanes, com ara el retaule dedicat a la santa atribuït al Mestre de Viella (vegeu A. VELASCO GONZÁLEZ, *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, 2006, p. 190-197). He d'admetre, però, que no he fet una recerca sistemàtica, i que són molt les obres que hem perdut o que ens han arribat fragmentàriament.

²⁸⁰ *The Alberto Bruni Tedeschi collection to benefit the Virginio Bruni Tedeschi Foundation: furniture, Old Master Paintings and Works*, Sotheby's, Londres, 2007.

possibilitat, suggerida per Post, de que els dos conjunts haguessin format part d'una mateixa empresa o haguessin estat concebuts per fer *pendant* a la mateixa capella (figs. 76-77). Els retaules de sant Miquel i santa Llúcia, obra de Joan Mates i provinents de Penafel, donen fe de l'existència de retaules bessons a la Corona d'Aragó, pensats i pintats per formar parella²⁸¹. Però cal tenir també en compte que, al segle XV, mentre que a Catalunya són habituals els conjunts de doble advocació, amb els sants titulars ocupant el compartiment central, a l'Aragó són relativament freqüents els grans retaules dedicats a tres o més sants que semblen, en ocasions, el resultat de l'adició de diversos mobles gairebé independents. És el cas del *Retaule de sant Prudenci, sant Llorenç i santa Catalina* de la catedral de Tarazona, pintat per Juan de Leví cap al 1401-1408, que consta de tres grans taules amb les figures dels titulars envoltades pels seus respectius compartiments amb escenes narratives²⁸². Un altre exemple de la configuració d'un únic retaule mitjançant l'adició de retaules fins a cert punt individuals és el dedicat a la Mare de Déu de l'Esperança, sant Francesc i sant Gil de la catedral de Tudela, obra de Bonanat Zaortiga²⁸³. També és aquesta l'estructura del monumental *Retaule de la Mare de Déu, sant Blai i sant Tomàs Becket* d'Anento (fig. 78), de Blasco de Grañén i el seu taller²⁸⁴, tot i que en aquest cas l'esquema constructiu és encara més complex. Als compartiments narratius s'afegeixen taules allargades amb un sol sant, taules amb profetes agenollats en un paisatge de format més quadrat i una taula amb sant Fabià i sant Sebastià (figs. 79a-c), una parella habitual als retaules gòtics, que ocupa el que hauria hagut de ser una escena de sant Tomàs Becket, si s'hagués respectat estrictament la simetria amb la part esquerra del retaule. És possible que la substitució d'una escena narrativa del sant arquebisbe de Canterbury per les imatges de sant Fabià i sant Sebastià obeeixi a l'escassa tradició iconogràfica del primer a l'Aragó. Tots aquests compartiments completen el perfil esglaonat del retaule, però no es tracta d'una solució

²⁸¹ El *Retaule de sant Miquel* es conserva actualment al MNAC (inv. 214533), mentre que el de santa Llúcia pertany a una col·lecció privada. Ambdós es van reunir a l'exposició *Catalunya 1400: el gòtic internacional*, Barcelona, MNAC, 29 març-15 juliol 2012, comissariada per Rafael Cornudella, amb la col·laboració de Cèsar Favà i Guadaira Macías. Vegeu concretament l'estudi de C. FAVÀ al catàleg: «Joan Mates. Retaule de sant Miquel, Retaule de santa Llúcia», R. Cornudella (dir.), *Catalunya 1400: el gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 174-177. Molt abans, al 1341, Ferrer Bassa treballava alhora en tres retaules sota les advocacions de sant Pere, sant Joan i sant Pau, tots tres destinats a la capella dels Montcada a la Seu Vella de Lleida. Malauradament, hem perdut tot vestigi d'aquestes obres, i no sabem si presentaven formats idèntics. Vegeu, R. ALCOY PEDRÓS, «Ferrer Bassa, un creador d'estil», a: ÍDEM, *Pintura I. De l'inici a l'Italianisme*, (L'Art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2005, p. 146-170: 148.

²⁸² *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Saragossa, 1990.

²⁸³ M. L. MELERO MONEO, «Aproximación al estudio del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela», *El Arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. III Coloquio de Arte Aragonés*, 1985, vol. II, p. 155-170.

²⁸⁴ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén pintor de retablos...*, p. 111-154.

puntual i de compromís del pintor enfrontat a un espai arquitectònic concret. Com veurem, el *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* (fig. 286) del Museum of Fine Arts de Boston, de la segona meitat del segle XV, reprèn l'estructura del retaule d'Anento. No hem conservat el retaule de Boston del tot complet, però sembla que estaria més clarament jerarquitzat. Enfront de la notable diversitat de mides i esquemes compositius d'Anento, el de Boston només inclou tres variables: taules titulars, compartiments narratius i compartiments amb parelles de sants²⁸⁵. Les taules de procedència aragonesa amb la representació de parelles de sants, de mida inferior al que és habitual a les taules titulars dels retaules, que hem conservat en diversos museus i col·leccions, m'inclinen a considerar que aquest tipus de retaule fou probablement més habitual del que els pocs retaules complets que coneixem fan suposar a primer cop d'ull²⁸⁶.

Tal com he indicat, segons la descripció de Post, els retaules de santa Llúcia i de sant Blai es completaven amb dues predelles de la Passió²⁸⁷. En realitat, segons les dades que aporta l'historiador, es tractava d'un total de deu compartiments que constituïen un mateix cicle narratiu. El relat arrencava amb l'*Entrada de Crist a Jerusalem* i conclouïa amb el *Noli me tangere*, l'aparició de Crist ressuscitat a la Magdalena. La coherència narrativa de les predelles d'ambdós retaules sembla reforçar la seva concepció com a parella o com a parts d'una estructura única més gran.

Les taules que segons Post acompanyaven el *Retaule de sant Blai* són conegudes des d'antic, gràcies a una sèrie de fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic conservades als dossiers dedicats al Mestre de Riglos. Són la *Deposició de la Creu*, la *Lamentació sobre el cos de Crist mort*, l'*Enterrament*, la *Baixada als Llimbs* i el *Noli me Tangere*. Tenint en compte que aquestes cinc taules constitueixen la darrera part del cicle de la Passió, i que la lectura dels bancals es fa d'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador, si els retaules de sant Blai i santa Llúcia haguessin estat una unitat o parella, haurien acompanyat, en origen, les taules de santa Llúcia, atès que aquestes s'haurien situat, en virtut de l'orientació de la figura titular, a la dreta de l'espectador.

²⁸⁵ Parlo, naturalment, del cos principal del retaule, sense tenir en compte les predelles i guardapols.

²⁸⁶ Sobre el perfil «esgraonat» que adopten aquests monumentals conjunts, vegeu J. BERG-SOBRÉ, *Behind the Altar table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 93-105. També s'hi refereixen F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 40-44.

²⁸⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 29-30.

De fet, l'estil d'aquestes cinc taules, com ja ha apuntat Velasco²⁸⁸, coincideix amb el de les de santa Llúcia, de manera que l'única dificultat que sembla existir per a la connexió d'aquests compartiments de predel·la i els dedicats a la verge màrtir és el diferent tractament del daurat del fons. Mentre que els compartiments del cos superior del retaule presenten una decoració punxonada inscrita en formes romboïdals, el daurat del fons de les escenes del bancal crea motius que recorden un teixit de brocat, molt semblant, de fet, al dels compartiments narratius del *Retaule de sant Blai*. És possible que la decoració del fons hagués pesat més que l'estil i la coherència narrativa en l'ànim dels germans Bacri a l'hora de muntar aquests compartiments de predel·la amb el *Retaule de sant Blai*.

Algunes de les escenes d'aquesta part del bancal, com ara el *Davallament de la Creu* i l'*Enterrament*, tenen la seva correspondència a la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Anento, de Blasco de Grañén. La *Deposició de Crist a la seva tomba*, de fet, és força propera a la mateixa escena d'Anento, especialment pel que fa a la disposició diagonal del sepulcre i el paisatge de fons. Entre la producció de Grañén, en canvi, no hem conservat cap escena que hagués pogut funcionar com a model de l'original *Descens als Llimbs* (fig. 80). En aquest compartiment el pintor combina unes torres arquitectòniques amb una gola monstruosa, la qual cosa recorda poderosament l'*Infern* del foli 168v d'un manuscrit que ja he citat com a referent, més o menys llunyà, per a altres obres del Mestre de Riglos, el *Llibre d'Hores de Caterina de Clèves*²⁸⁹ (fig. 81). Aquest imaginatiu manuscrit compta amb diverses boques de l'Infern, però la més interessant i més propera al bancal de la col·lecció Bacri és sens dubte la del foli 168v²⁹⁰. En aquest cas es combinen dues boques d'aspecte orgànic, una inserida dins de l'altra, amb unes altes torres coronades per calderes on bull el foc i entre les quals s'inclou una tercera boca que sembla feta d'algun material petri. El pintor de la taula ha definit el seu entorn infernal mitjançant unes torres –damunt d'una de les quals es plany un dimoniet no gaire feréstec– que flanquegen una porta. Aquesta porta, tal com indiquen els apòcrifs, ha estat trencada pel poder de Crist, però les figures dels justos de l'Antic Testament, encapçalats per Eva i Adam, que es cobreixen pudorosament el sexe amb fulles, no surten a través d'aquesta obertura, sinó que sorgeixen d'una gola

²⁸⁸ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 96.

²⁸⁹ Fou Rosa Alcoy qui em suggerí aquesta similitud entre l'*Infern* arquitectònic i orgànic del *Llibre d'Hores* i el de la taula aragonesa.

²⁹⁰The Morgan Library and Museum, m. 945.

monstruosa amb ulls esbatanats i grans dents. Com succeïa en el cas de la *Dormició* del Mestre de Riglos conservada al MNAC, el vincle amb el *Llibre d'Hores de Caterina de Clèves* no és directe i inequívoc: l'estil és massa diferent i la referència no és en absolut literal. Però la connexió amb aquest important manuscrit germànic indica que els pintors de les taules aragoneses havien accedit a una cultura figurativa propera, havien vist i assumit models que se situaven en aquesta línia creativa.

La primera part de la predel·la roman en una col·lecció privada desconeguda, i, fins ara, només havia estat descrita per Post, que no va incloure imatges. El seu relat, però, m'ha ajudat a identificar unes fotografies d'aquest bancal conservades a l'IAAH, en un dossier genèric titulat «Pintura aragonesa a l'estranger». Les imatges permeten veure tres compartiments sencers: l'*Entrada de Crist a Jerusalem*, el *Sant Sopar* i el *Bes de Judes* (fig. 82). Les dues escenes restants també es poden identificar, malgrat que només es veuen molt parcialment. Un petit fragment d'un compartiment amb dos apòstols asseguts fent gestos d'admiració o sorpresa, just abans del *Sant Sopar*, s'ha d'identificar amb el *Lavatori dels peus*. Un segon fragment, on es veuen tres apòstols adormits en un jardí, ha de correspondre, sens dubte, a l'*Oració a l'hort*, igual que la imatge parcial d'una figura agenollada pregant en un exterior a la que s'apareix una altra figura – l'àngel– que sosté una creu. Aquestes escenes coincideixen exactament amb les que segons Post integren la predel·la de santa Llúcia²⁹¹ i els emmarcaments de fusta de les taules són idèntics als dels compartiments de sant Blai, santa Llúcia i la segona part de la predel·la. A més, l'estil és, sens dubte, el de l'autor dels retaules de Riglos, Villarroya i la Mare de Déu.

Com en altres ocasions, el Mestre de Riglos parteix de les propostes de Blasco de Grañén, però hi afegeix un tractament més volumètric i madur dels personatges. L'*Entrada de Crist a Jerusalem* (fig. 83) es pot comparar amb la del retaule d'Anento, que seria després versionada al cos superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros. De fet, l'escena de la predel·la que pertanyé a la col·lecció Bacri és una versió més lliure, compositivament, que la d'Ejea de los Caballeros. En aquest darrer cas les diferències amb Anento es troben en la gravetat dels personatges i el seu tractament pictòric, però els ingredients de la composició, fins i tot el disseny de

²⁹¹CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 29.

l'arquitectura, són exactament els mateixos. Està clar que ens trobem front un cartró de Blasco de Grañén pintat per un artista amb una cultura figurativa pròpia ja de la segona meitat del segle XV. En el cas del compartiment de la predel·la Bacri estem davant d'un pintor format amb Blasco de Grañén que coneix i aplica les seves receptes amb una certa llibertat i a qui podem seguir considerant un pintor del darrer gòtic internacional.

El *Sant Sopar* (fig. 84) mostra els apòstols al voltant d'una taula rodona, com també succeeix a Anento, però el Mestre de Riglos ha inclòs algunes variants a la seva composició, com el gest de Crist, que eleva amb la mà esquerra un calze damunt del qual reposa l'hòstia, mentre beneeix amb la destra. Aquest marcat component eucarístic però, té precedents a la pintura de Grañén, concretament al *Sant Sopar* de la predel·la d'Ejea de los Caballeros, on l'hòstia que reposa sobre el calze porta fins i tot inscrit l'anagrama IHS.

El *Bes de Judes* de la predel·la Bacri (fig. 85), per la seva banda, és especialment proper als dels bancals d'Ejea i Anento per la disposició de la tanca de vímet a primer pla, que delimita l'hort de les Oliveres. El grup integrat per Crist, Judes i sant Pere, que amb una mà sosté el cap de Malcus i amb l'altra es prepara per assestar-li un cop d'espasa, és molt similar al fragment del *Bes de Judes* provinent del retaule destinat a la capella funerària d'Esperandeu de Santa Fe, a Tarazona²⁹².

Tenint en compte l'estil, i el fet que aquests cinc compartiments constitueixen la primera part del cicle de la Passió, haurien de correspondre a la predel·la del *Retaule de sant Blai*. Trobem, de nou, divergències en el punxonat del daurat del fons, en aquest cas decorat amb unes senzilles rosetes que no coincideixen ni amb el daurat de les taules narratives dedicades al sant bisbe ni amb els compartiments del *Retaule de santa Llúcia*.

El gran nombre de compartiments d'aquesta predel·la és propi dels grans conjunts marians o dels retaules monumentals de diverses advocacions²⁹³. Val la pena recordar, en aquest sentit, que els Bacri posseïren dos compartiments, la *Presentació de Jesús al*

²⁹² M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 40, fig. 12.

²⁹³ El *Retaule de la Mare de Déu* d'Ontiñena comptava a inicis del segle XX amb sis escenes de la Passió, tot i que el centre del bancal havia estat destruït per l'adició d'un tabernacle d'època moderna. Els compartiments d'aquesta predel·la, a més, eren de mida força considerable, més amplis que els compartiments narratius del cos superior. El *Retaule de sant Blai, la Mare de Déu i sant Tomàs* d'Anento, per la seva banda, té deu compartiments dedicats a la Passió al bancal.

Temple i la *Resurrecció*, d'un retaule dedicat a la Mare de Déu amb quatre carrers i dimensions considerables. Tant aquest conjunt com el de Villarroya estan mancats de predel·la. Hi ha, però, un argument que es pot oposar a la vinculació del bancal Bacri amb aquests retaules marians: la seva diversitat estilística, que s'adiu molt bé, en canvi, amb les característiques dels retaules de sant Blai i santa Llúcia. A la predel·la Bacri es poden distingir dos artistes, el Mestre de Riglos i un deixeble directe, que es corresponen amb els autors del retaule del sant bisbe i la santa màrtir.

En definitiva, crec que no es pot descartar completament que les taules dedicades a sant Blai i santa Llúcia haguessin format part d'un mateix conjunt similar al d'Anento o Tarazona. Més singular hauria estat la distribució d'un mateix cicle a les predel·les de dos retaules independents concebuts com a parella –almenys jo no n'he trobat cap precedent–, però, per ara, sense més informació del treball de fusteria, les mides, i altres detalls, no es pot descartar cap opció.

Post indicà que el carrer central del *Retaule de santa Llúcia* estava coronat per un compartiment amb un *Crist en Majestat* acompanyat pels símbols dels quatre evangelistes²⁹⁴ (fig. 86). Aquesta taula va acompanyar els compartiments narratius del *Retaule de sant Blai* en el seu periple i l'any 2006 es trobava a la galeria Bernat de Barcelona. Velasco, que l'atribueix a Pere Garcia, ha proposat que podia haver coronat el *Retaule de la Mare de Déu* dispers del qual ja hem parlat, si és que aquesta funció no la va complir la *Trinitat* del Prado²⁹⁵. El fet que es trobés també a la col·lecció Bacri, on havien anat a parar dos compartiments del retaule marià, podria reforçar aquesta proposta, però la iconografia de la taula sembla més adequada per acompanyar un conjunt dedicat al Salvador que per a un retaule centrat en la figura de Maria²⁹⁶. Així succeeix al *Retaule del Salvador* de Guardiola del taller de Lluís Borrassà, un petit moble que condensa aspectes passionals i teofànics i està centrat per un Crist envoltat, com a la taula de la galeria Bernat, per una doble màndorla, l'exterior estrellada, i acompanyat per les quatre figures simbòliques, identificades amb filacteris²⁹⁷. El Crist en Majestat va gaudir d'una certa fortuna en el context lleidatà, el retrobàvem al

²⁹⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 29.

²⁹⁵ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 98 i 101.

²⁹⁶ La fórmula del Crist en majestat envoltat per les figures simbòliques dels quatre evangelistes gaudí d'un gran èxit a la pintura romànica. A la retaulística del segle XV la seva presència és més restringida, però continuà essent una imatge recurrent en la il·lustració de manuscrits, especialment als missals.

²⁹⁷ F. RUIZ QUESADA, «Lluís Borrassà», a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II...*, p. 65.

compartiment principal, perdut, del *Retaule del Salvador* d'Albatàrrec –un conjunt d'orientació cristològica i escatològica– i a la taula del *Salvador* d'Estopanyà, conservada al MNAC (inv. 4505). En aquests casos, però, no es representen els quatre evangelistes, sinó que Crist apareix envoltat d'àngels. A Pere Garcia i el seu taller es pot atribuir una taula amb *Crist en majestat i els símbols dels quatre evangelistes* que es coneix gràcies a una fotografia del fons de Andrés Burrel Sopena (Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca) del 1903²⁹⁸. L'obra es guardava llavors a l'església parroquial de San Martín de Capella i el seu estat de conservació era pèssim. Tota la taula es trobava recorreguda per profundes esquerdes horitzontals –la qual cosa convida a pensar en un compartiment de predel·la– i la qualitat de la fotografia no permet una anàlisi estilística precisa, tot i que el perfil de l'àngel de Mateu sembla remetre a la intervenció més o menys generosa del taller. A la parròquia de Capella, Andrés Burrel va fotografiar també una taula amb la *Transfiguració de Crist*, en un estat de conservació tan precari com la del Crist en majestat. És possible que tots dos compartiments haguessin integrat, en el seu dia, un mateix conjunt dedicat al Salvador²⁹⁹.

Pel que fa a l'estil de la taula de la Galeria Bernat, els vincles són molt intensos amb Villarroya i Riglos: el rostre de Crist admet una comparació amb el que s'apareix a sant Martí per agrair-li la seva caritat, i el símbol de Mateu es pot posar en paral·lel amb les figures angèliques tant del retaule de Riglos com del de la Mare de Déu. D'altra banda, els tres animals són molt propers als representats a l'escena de la predicació a les bèsties del *Retaule de sant Blai*. Cal admetre també, però, que el tipus físic de Crist resulta similar als de les obres dels anys cinquanta-seixanta de Pere Garcia, com ara el Crist del Judici Final que porta, a manera d'atribut, sant Vicenç Ferrer al compartiment provinent del convent dels dominics de Cervera³⁰⁰. He de recordar, de fet, que jo no proposo una dissociació absoluta entre el Mestre de Riglos i Pere Garcia; ben al contrari, mantinc que es tracta de dues personalitats autònomes però estretament lligades, probablement per una relació mestre-deixeble que degué implicar, en algun moment, la col·laboració

²⁹⁸ *Lux Ripacurtiae IV. Memoria de un patrimonio*, Graus-Osca, 2000, p. 111. X. COMPANYY; I. PUIG, «Els pintors de Lleida, les terres de ponent i els Pirineus», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 171-191: 183.

²⁹⁹ *Lux Ripacurtiae IV...*, p. 112.

³⁰⁰ Sobre la datació i la relació documental d'aquest retaule amb Pere Garcia, vegeu: J. LLOBET PORTELLA, «Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera», *Bulleti del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2003, 7, p. 109-113, i ÍDEM, «Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de sant Domènec de Cervera», *Urtx. Revista d'humanitats de l'Urgell*, 2013, núm. 27, p. 159-161.

del segon en les obres del primer. La breu al·lusió al paisatge de la part baixa del compartiment no ens proporciona gaire informació complementària i altres aspectes que ens haurien ajudat a definir amb més claredat l'autoria, com ara les arquitectures, resten, malauradament, absents. En tot cas, la lleugeresa dels personatges o les orelles arrodonides de l'àngel de Mateu em fan inclinar-me cap al Mestre de Riglos.

- Taula amb *Santa Quitèria*

A més de les peces considerades fins ara, crec que cal afegir al catàleg d'obres del Mestre de Riglos una nova taula, inèdita i mai relacionada amb l'art aragonès i, encara menys, amb el nostre mestre anònim. Es tracta del compartiment central d'un retaule amb la figura d'una santa, Quitèria, que va gaudir de considerable devoció a l'Aragó al llarg de l'Edat Mitjana³⁰¹ (fig. 87a). Va ser venuda el 2008 a Sotheby's, Londres, i sembla que actualment es conserva en una col·lecció particular francesa³⁰². La santa es presenta dempeus, sostenint la palma del martiri, un llibre i la cadena que lliga un malalt de ràbia que es mossega les mans, atès que es considerava que tenia la capacitat de guarir-los. Darrere de la figura femenina penja un drap de brocat rematat amb flocs bicolors, de disseny molt similar al que monumentalitzava la figura de sant Blai, la de santa Llúcia i les de santa Anna i la Mare de Déu al retaule de l'antiga col·lecció Deering. Les rajoles del terra, ornades amb rosetes i aus, i, en aquest cas, també amb dos escuts³⁰³, són extraordinàriament semblants a les d'aquests exemples, molt especialment a les de la taula amb sant Blai.

Però, més enllà de les connexions compositives, destaquen els vincles estilístics amb les obres que hem analitzat fins ara. La factura pictòrica, la definició i el tractament del rostre de Quitèria són comparables als de moltes de les figures femenines dels retaules de Riglos, Villarroya o el conjunt marià dispers. La plàcida expressió de la donzella, així com la suau inclinació del cap, el lleu somriure i els ulls aclucats, es retroben a la Mare de Déu de la *Coronació* de Villarroya, per exemple (figs. 88a-b). Ambdues

³⁰¹ Katharine D. SCHERFF, *Saint Quiteria virgin and martyr. An analysis of the cult, veneration and iconography of saint Quiteria in France and the Iberian peninsula*, tesi doctoral dirigida per Judith Berg-Sobré, presentada a la Universitat de Texas (San Antonio, USA) al maig del 2011.

³⁰² Agraeixo aquesta informació a James Macdonald, Senior Director & Head of Private Sales, Old Master Paintings, Sotheby's.

³⁰³ Un dels escuts, coronat i disposat en losange, inclou les quatre barres, i sembla repetir-se en diverses rajoles, l'altre presenta una creu patuda. Tant a la taula de santa Quitèria com a la de sant Blai sembla distingir-se també alguna grafia, que no arribo a identificar en el primer cas i que sembla una M coronada en el segon.

figures coincideixen també en les galtes plenes i els cabells migpartits amb una ratlla ben marcada, enretirats del rostre, a més, darrere d'una orella d'ídic perfil arrodonit. La corona de base perlada rematada amb florons que està a punt de rebre la Verge a Villarroya és molt similar a la que porta santa Quitèria. La noia vesteix una túnica cenyida amb un cinturó tatxonat i un mantell de teixit pesant que la cobreix ocultant pràcticament tot el cos, similars a les robes de la Mare de Déu de la taula central de Villarroya (fig. 87b).

Al MNAC es conserven dues taules amb les figures de *Santa Caterina* i *Santa Bàrbara* (inv. 114746 i 114747) (fig. 89) que obeeixen al mateix esquema compositiu que la taula de *Santa Quitèria*, el compartiment amb *Santa Llúcia*, el de *Sant Blai* i el de *Santa Anna i la Mare de Déu*³⁰⁴, tot i que l'estil és més sec i monumental. Post les relacionà amb el Mestre de Siresa però va assenyalar que també percebia similituds amb el compartiment central del *Retaule de santa Llúcia* de la Bacri³⁰⁵. Al MNAC van ser classificades durant un temps com a obra del Mestre d'All, però és evident que tenen molt més a veure amb la pintura aragonesa de l'entorn del Mestre de Riglos.

³⁰⁴ Agraïxo a Rafael Cornudella que cridés la meua atenció sobre aquest fet.

³⁰⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 25-27, fig. 8.

EL MESTRE DE RIGLOS I PERE GARCIA: DEL DARRER ESTIL INTERNACIONAL A LA INTRODUCCIÓ DELS MODELS EYCKIANS

El conjunt notable d'obres que hem considerat fins ara ens permet constatar com, malgrat que el Mestre de Riglos parteix dels esquemes compositius i iconogràfics de Blasco de Grañén, se n'allunya progressivament, matisant les antigues fórmules internacionals amb aportacions de la nova pintura flamenca sense, però, que l'artista es desprengui de la seva base internacional. Personalment crec que de moment és preferible mantenir al Mestre de Riglos en l'anonimat atès que, malgrat els estrets lligams amb Pere Garcia, també hi ha diferències que no es poden defugir. Per veure el Mestre de Riglos convertit en Pere Garcia potser hem d'exigir d'aquest darrer una evolució massa ràpida i intensa.

Els inicis de Pere Garcia, alguns apunts documentals

És indubtable que el nom del Mestre de Riglos s'ha de buscar en l'entorn de Blasco de Grañén, i és cert que Pere Garcia establí amb ell algun tipus de relació, però els tres documents que atesten aquest vincle no indiquen una pràctica artística en comú i en ells apareixen també altres pintors saragossans. La primera notícia, del 9 de novembre de 1445, és una àpoca, atorgada a Blasco de Grañén pel notari Alfonso Martínez, i referida al pagament del *treudo* –tipus de cens emfitèutic– d'unes cases de la parròquia de Santa Cruz de Zaragoza³⁰⁶. El mateix mes, el 22 de novembre de 1445, Pere Garcia torna a signar com a testimoni, aquest cop del contracte d'aprenentatge amb Blasco de Grañén de Petrico, fill d'Alfonso Ferrández i Maria Ximénez de Saragossa. En aquest document, a més de Pere Garcia, signa com a testimoni Pere Benet, també pintor i veí de la ciutat de Saragossa³⁰⁷. Un any i mig més tard, el 2 de maig de 1447, Pere Garcia torna a comparèixer com a testimoni en l'albarà atorgat per Grañén a Domingo Ruiz pel pagament de 350 sous que li eren deguts del retaule de l'altar major del convent de frares menors de Borja. Al costat de Garcia signa també com a testimoni Anthoni

³⁰⁶ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retaules...*, p. 230, doc. 40. Apèndix documental, doc. 8.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 230-231, doc. 41. Apèndix documental, doc. 9.

Seluanes o Salvanés, pintor de Saragossa³⁰⁸. En definitiva, aquests documents demostren que Pere Garcia i Blasco de Grañén es coneixien i que el primer va estar instal·lat a Saragossa entre el 1445 i el 1447, però no obliguen a contemplar, necessàriament, una relació mestre-deixeble entre tots dos, com tampoc amb els altres dos pintors esmentats, Pere Benet i Antoni Salvanés.

Federico Balaguer va publicar el 1954 una notícia de 1446 on s'encarrega a un tal Pedro, pintor de Zaragoza, un retaule per Adahuesca, localitat propera a Barbastre³⁰⁹. Com ja ha estat posat de relleu, però, la notícia és massa ambigua com per identificar aquest Pere amb el pintor de Benavarri³¹⁰. El que sabem amb seguretat és que el 3 de setembre de 1449 Pere Garcia contractà un *Retaule de sant Miquel, sant Andreu i sant Nicolau* amb una tal Inés, per 550 sous jaquesos –la qual cosa sembla implicar unes dimensions mitjanes– amb destinació a el Villar –potser el Villar de los Navarros, a Campo de Daroca, Saragossa³¹¹. Aquest contracte demostra que aleshores era un mestre independent, amb capacitat per treballar pel seu compte, i per tant que la seva formació hauria tingut lloc, com a mínim, al llarg dels tres o cinc anys anteriors, si no abans.

Segons Alberto Velasco, cap al 1450 Pere Garcia hauria tornat a la seva vila nadiua, Benavarri³¹². El 1452, en tot cas, és habitant d'aquesta població, tal com reconeix en un document signat a Barcelona el 14 de febrer, on admet un deute amb el cortiner Joan Ballester i el nomena, a la vegada, procurador seu a la ciutat de Barcelona³¹³. El deute no sembla implicar cap activitat artística, atès que es deu a la compra d'uns rasts de

³⁰⁸ Ibidem, p. 233, doc. 46. Apèndix documental, doc. 10.

³⁰⁹ F. BALAGUER SÁNCHEZ, «Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca»..., p. 80-86, doc. II.

³¹⁰ Així ho han indicat R. PADRÓS, «Pere García de Benavarri. Banchetto di Erode», *Bagliori del Medioevo: arte romànica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 142-144: 142. I A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia de Benavarri y el retablo mayor...», 2002-2003, p. 76. M. C. LACARRA DUCAY, «Pere Garcia de Benavarri», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón, *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo...*, 2003, p. 334-336, per la seva banda, creu que aquest Pere es podria identificar amb el pintor de Benavarri.

³¹¹ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Pedro Monzón, 1449. M. C. LACARRA DUCAY, «Pere Garcia de Benavarri», a *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, 1986, p. 162.

³¹² A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pintura tardogòtica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha», *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, 2006, tom. III, vol. II, p. 397-412: 404-406; ÍDEM, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 87; ÍDEM, *Fragments d'un passat...*, p. 26

³¹³ A. DURAN I SANPERE, *L'art i la cultura*, Barcelona i la seva història, 3 vols. 1972-1975, vol. III, p. 111, doc. 69. Vegeu el document íntegre a A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pere García de Benavarri y el retablo mayor de san Francisco de Barbastro», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 75-89: 84, doc. I.

paternòsters de corall, però suposa un primer contacte documental de Pere Garcia amb l'entorn barceloní, tres anys abans de la signatura del contracte amb la vídua de Bernat Martorell per tal de fer-se càrrec del taller d'aquest artista, mort justament al final de 1452³¹⁴. Aquest contracte fou signat el 12 de novembre, i havia d'entrar en vigor l'1 de gener de 1456. Com és lògic, Pere Garcia estava obligat a instal·lar-se a Barcelona durant els cinc anys que, segons establí el document, havia de dirigir l'obrador de Martorell. El 10 de setembre de 1460, però, una mica abans que expirés el contracte, torna a viure a Benavarri, on actua en una sentència arbitral³¹⁵. Com ja s'ha dit, això suposa que els pactes amb Bartomeua Falgueres, la vídua de Martorell, i el seu fill Bernat, s'havien trencat abans del previst, sense que sapiguem quant de temps abans ni per quines raons. Darrerament, Josep Maria Llobet Portella ha publicat una època datada el 27 d'octubre de 1460 on Pere Garcia reconeix haver rebut 53 florins per la pintura i uns dossiers d'un retaule destinat al convent de predicadors de Cervera que havia manat fer el difunt Antoni Cabeza en el seu darrer testament. Naturalment, aquesta interessantíssima notícia s'ha relacionat amb l'única obra de Pere Garcia d'origen cerverí conegut, el *Retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer*, que procedeix, efectivament, del convent de dominics de la localitat i es conserva parcialment al MNAC –taula central amb la Mare de Déu, sant Vicenç Ferrer i dos donants, inv. 114749– i al Musée des Arts Décoratifs de Paris –compartiment amb la consagració de sant Vicenç, PE 127. Aquesta nova dada obliga a reinterpretar altres notícies que havia donat a conèixer el propi Llobet al 2003, de les quals semblava desprendre's que el retaule ja estava finalitzat al gener de 1456³¹⁶. D'altra banda, la

³¹⁴ A. DURAN I SANPERE, *L'art i la cultura* (Barcelona i la seva història, III)..., p. 111, n. 27 y p. 129, doc. 89.

³¹⁵ M. M. MAIRAL DOMÍNGUEZ, «Nuevos datos sobre pintores cuatrocentistas de Barbastro (1430-1470)», *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*, Osca, 1987, p. 537.

³¹⁶ J. M. LLOBET PORTELLA, «Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç...», p. 109-113. Al document del 5 de gener de 1456 pel qual el Consell Municipal de Cervera acorda la celebració de la canonització de sant Vicenç Ferrer, es diu: «e volrien ne fer solemnitat, capella e retaule, e ja tenen lo retaule o la forma del dit ffra Vicent». Semblava que aquesta notícia indicava que el retaule pintat per Pere Garcia ja estava fet. El document de cinc dies després, del 10 de gener, on es concedeix a Llorenç i Joan Barrufet la capella de sant Vicenç del convent de predicadors de Cervera, amb el permís per enterrar-s'hi i fer un carner, si volen, havia estat el punt de partida per identificar les figures dels donants agenollats als peus del sant. A més, al document els Barrufet s'obliguen a «voltare de guix» i «reparar de guix» tota la capella, i a procurar tots els draps que siguin necessaris per a l'altar, però no s'esmenta en cap moment que calgui fer un retaule, per la qual cosa era lògic suposar que ja en disposaven d'un. D'altra banda, Antoni Cabeza sembla que era un carnisser benestant de Cervera, que va atorgar testament entre el 25 de maig de 1459 i el 29 d'octubre de 1459, dates límit en les quals se l'anomena viu per darrera vegada i ja difunt (vegeu F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 126, n. 309, on citen P. BERTRAN ROIGÉ, «Els llibres del batlle de Cervera, Galzeran Sacirera (1459-1460). Notes de vida quotidiana i conflictivitat urbana a Cervera, a darreries de l'edat mitjana», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 26 [2005], p. 890). Segons el

notícia d'octubre de 1460 és una altra prova de la residència del pintor a la seva vila nadiua al 1460, que se suma als documents publicats per Maria del Mar Mairal que confirmen la residència del pintor a Benavarri al llarg del 1463, 1468 i 1469³¹⁷.

Alberto Velasco ha proposat que Pere Garcia podia haver intervingut al *Retaule de sant Martí* de Riglos i al *Retaule de sant Blai*, obres que considera sorgides del taller de Blasco de Grañén, cap al 1445. En aquesta data, recordem, Garcia es documenta per primera vegada al costat de Grañén i, a més, aquest darrer contracta el *Retaule de sant Martí* per a La Puebla de Albortón, el compartiment central del qual es repeteix al peu de la lletra a Riglos. D'altra banda, Velasco creu que entre el 1445 i el 1449 Pere Garcia podia haver pintat en solitari el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, el *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* de la col·lecció Deering, el *Crist en majestat amb els símbols dels quatre evangelistes*, les taules d'un segon retaule marià dispers, una taula amb la *Mare de Déu* entronitzada i un compartiment amb la *Trinitat*. En la meua opinió, només aquest grup de peces ja constitueix una producció considerable per a només cinc anys d'activitat, especialment si tenim en compte que no és habitual en absolut conservar totes les obres d'un mestre d'un determinat període. De fet, sabem que Pere Garcia va contractar almenys un retaule –el del Villar– no conservat. Però és que, a més, em sembla que el grup d'obres esmentat presenta unitat estilística amb altres peces.

Per la meua banda, sóc del parer que el *Retaule de sant Martí* de Riglos –a excepció del seu compartiment central–, la taula amb *Sant Julià* de la col·lecció Weibel, el *Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* de la col·lecció Deering, el *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya del Campo, un segon retaule marià de grans dimensions, el *Retaule de sant Blai*, cinc compartiments d'una *Predel·la de la Passió*, la *Maiestas Domini* amb el tetramorf, la *Trinitat* del Prado i una taula amb *Santa Quitèria* pertanyen al mateix mestre. Naturalment, els grans retaules impliquen certes variables degudes a la participació inevitable dels membres de l'obra, però, en general, aquest conjunt d'obres presenta uns trets força homogenis. Amb tot, és possible traçar una certa

document de 1460, (J. M. LLOBET PORTELLA, «Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu...», p. 161) l'obligació de fer el retaule havia estat establerta al testament d'Antoni Cabeza, i per tant hauria estat gestionada pels seus marmessors, per la qual cosa el conjunt s'hauria de datar cap al 1459.

³¹⁷ M. M. MAIRAL DOMÍNGUEZ, «Nuevos datos sobre pintores...», p. 545, doc. VI, p. 546, doc. VII i VIII, p. 547, doc. IX, p. 548, doc. X.

evolució, des d'unes obres intensament vinculades a l'obrador de Grañén, com ara el *Retaule de sant Martí* i el de Villarroya, fins a altres on el mestre demostra que ha adquirit una nova consciència de la corporeïtat de les figures i juga amb esquemes compositius inspirats en altres fonts, com succeeix al retaule marià dispers. Aquests canvis, però, es produeixen sense que el pintor abandoni la lleugeresa, l'aspecte infantil i enjogassat que el caracteritza i que és un dels trets més seductors del gòtic internacional en general i d'aquest artista en concret. D'altra banda, la producció d'aquest mestre va tenir un cert ressò a la pintura aragonesa del seu moment, no només en obres que es poden considerar sorgides del seu taller, com ara el *Retaule de santa Llúcia* i les cinc taules del bancal de la Passió que mostren el mateix estil que el retaule de la santa, sinó també en artistes com el Segon Mestre d'Estopanya, al qual ens referirem després.

En la meua opinió, la producció conservada, la seva distribució geogràfica i l'evolució matisada de l'estil que es pot percebre, dibuixen la personalitat d'un mestre fermament arrelat al territori aragonès, que rebia encàrrecs importants i havia de comptar amb un taller capaç de fer front a aquestes comandes, i que, en funció del seu estil, sembla actiu entre la dècada dels 40 i la dels 60 del segle XV. Si, com proposa Velasco, s'hagués tractat de Pere Garcia, no em sembla gaire probable que un pintor que rebia aquest tipus d'encàrrecs monumentals en la seva joventut hagués tornat a instal·lar-se a Benavarri per motius professionals. Velasco indica que, tot i que es desconeix la raó per la qual Pere Garcia hauria abandonat Saragossa, «caldría pensar en la possibilitat que no pogués fer-se un forat entre la nòmina de pintors que treballaven allà en aquell temps»³¹⁸. A partir de les obres conservades, per contra, sembla evident que el Mestre de Riglos s'havia fet amb una porció gens menyspreable del mercat artístic aragonès.

Algunes obres a examen

Però, a més, ens hem de preguntar com encaixa la producció del que jo crec que és el Mestre de Riglos amb les obres atribuïdes –tradicionalment i en dates més recents– a les etapes inicials de la carrera de Pere Garcia. Entre aquestes obres es comptaria el *Retaule de la Mare de Déu* de Bellcaire d'Urgell que fou pintat cap al 1450, si acceptem, com

³¹⁸ A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 39.

s'ha proposat des de fa uns anys³¹⁹, el relat de l'excursionista Josep Fiter, que va veure la taula a l'església³²⁰. La taula amb la Mare de Déu entronitzada, actualment conservada al MNAC (inv. 15817), inclou una cartel·la a la part inferior on l'artista va consignar el seu nom, Pere Garcia de Benavarri, i la data en que l'havia pintat. Aquesta data va ser llegida per Fiter com a 1450 en la seva visita al temple. L'excursionista no va tenir cap problema per desxifrar els números romans i, com s'ha posat de relleu darrerament, no hi ha cap motiu de pes per desconfiar de les seves paraules, tot i que l'estil madur i segur de l'obra havia portat a datar-la cap als anys setanta³²¹. Segons Alberto Velasco, van formar part d'aquest conjunt dues taules més amb *Sant Antoni Abat* i *Sant Pere*, que el 1912 van ser ofertes pel rector de Belcaire a la Junta de Museus, i que actualment formen part del fons del Musée Goya de Castres (inv. 97.1 i 97.2)³²². A la producció de Pere Garcia de cap al 1450-1455 cal afegir també el *Retaule de la Mare de Déu* de Benavarri, del qual es coneixen fotografies del *Naixement de Maria*, la *Resurrecció de Crist*, l'*Anunci de la mort a la Verge* i la *Coronació*³²³. D'aquest conjunt, que es creia completament destruït a la Guerra Civil, va sortir a la

³¹⁹ XIMO COMPANYY, «Pere Garcia de Benavarre. Virgen con el niño y cuatro ángeles», *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 210-213. A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 39.

³²⁰ JOSEP FITER, «Recorts d'una excursió per Urgell. Belcaire», *Butlletí de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, 1876, p. 257-259.

³²¹ El descobriment d'aquesta peça va anar de la mà amb la recuperació de la figura de Pere Garcia, un dels primers en referir-s'hi fou Joaquim FOLCH I TORRES, «Una taula de Mestre Garcia de Benabarre», *Gasetta de les Arts*, febrer 1929, p. 28-30. A. DURAN I SANPERE, «El pintor Pere Garcia de Benabarre», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934, IV, 39, p. 234-235 va llegir la data de 1456 a la cartel·la. J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 54, la situa als anys setanta. N. DALMASES; A. JOSÉ-PITARCH, *L'Art gòtic. Segles XIV-XV (Història de l'Art Català, III)*, Barcelona, 1984, la daten entre 1461-1481.

³²² A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 40. Caldrà veure, en el futur, com encaixen aquestes taules amb la de la Mare de Déu. Evidentment no podrà ser com es proposava en la notícia de El País que donava a conèixer la troballa de Velasco (J. A. MONTANÉS, «Una Virgen entre àngeles... y santos», *El País*, 23/8/2012, ed. Catalunya). A la fotografia que il·lustrava l'article els dos sants flanquejaven la taula de la Verge, assolint la mateixa mida que aquesta. En realitat, les taules amb els sants són molt més petites, cadascuna amida 109 x 63 cm, mentre que la *Mare de Déu amb el Nen* del MNAC fa 211 x 147 cm. D'altra banda, les taules amb els dos sants van ser considerablement retallades en amplada: sembla que en origen incloïen la figura d'un altre sant. A les fotografies antigues encara era visible un fragment del llibre que sostenia l'acompanyant de sant Antoni i de l'espasa, el llibre i el mant del sant Pau que feia parella amb sant Pere. Les dues taules van pertànyer a la col·lecció Pardo de París i el 1952 es van exposar a l'*Exposició de Primitivos Mediterràneos*, al Saló del Tinell i la capella de santa Àgata, (p. 59 del catàleg). Tot i que pertanyen al Musée Goya de Castres (vegeu J. L. AUGÉ (dir.), *El Museo Goya de Castres*, París, 1997, p. 21, i ÍDEM, *Inventaire général des collections du Musée Goya. Peintures hispaniques*, [s. l.], 2005, p. 25-26) el 2008 les vaig poder veure als tallers de restauració del Louvre, a Versalles, on van ser sotmeses a una intervenció molt important i extensiva. L'estat previ de les peces era dramàtic, amb considerables pèrdues de la superfície pictòrica, inestabilitat del suport i altres problemes.

³²³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 216-217. J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 81, cat. 217, fig. 167-168.

llum el 2009 un fragment de la *Resurrecció*³²⁴. També s'haurien d'incloure entre les pintures d'aquests anys els fragments d'un retaule conservat fins a la Guerra Civil a Tamarit de Llitera on es distingia la profecia de Gabriel a Daniel i un grup de personatges³²⁵. Rosa Alcoy va proposar que un *Calvari* conservat al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal –inv. 50– però procedent de Tamarit de Llitera, podria haver pertangut al mateix conjunt que aquests dos fragments³²⁶. D'altra banda, s'han de posar en joc, també, diverses obres conservades en territori català, de cap al 1456-60, que Pere Garcia va pintar mentre s'ocupava de l'obrador de Martorell o poc després, i que mostren una factura autògrafa, sense la intervenció del taller, que arribarà a tenir un intens protagonisme en la producció posterior. Entre aquestes obres es compten el *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona, el *Retaule de sant Quirze i santa Julita*, al Museu Diocesà de Barcelona, el *Retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer*, al qual ja hem al·ludit, una taula amb *Sant Miquel arcàngel* del Museu Episcopal de Vic³²⁷ i, probablement, també una taula amb la imatge de *Santa Bàrbara* que es conserva al MNAC³²⁸.

La taula amb la *Mare de Déu* de Belcaire d'Urgell, malgrat les intervencions sofertes en el curs dels anys i el desgast de la seva superfície pictòrica³²⁹, ha de ser considerada,

³²⁴ Balclis. *Subasta 26 de Marzo, 2009*, Barcelona, 2009, núm. 1337, cat. p. 112. Mesures amb marc: 112 x 97 cm. La compra d'aquesta pintura per part de la Diputació de Lleida, que la va dipositar al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, va generar una agra disputa política amb el govern aragonès. No hi ha dubte que la qüestió, que va molt més enllà de la protecció i possessió del patrimoni artístic, ha revitalitzat notablement el mercat pel que fa al cercle de Pere Garcia de Benavarri. La casa Balclis va subhastar, molt poc després, al maig de 2009 les taules amb sant Miquel i el sant papa Pelai del Castell de Santa Florentina de Canet de Mar, que van ser adquirides per l'Estat Espanyol per 140.000 euros, un preu absolutament exagerat i que no es correspon amb la qualitat de les peces, on es percep una notable intervenció del taller de Pere Garcia.

³²⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 156, fig. 35. A Tamarit es conservaven restes d'un altre retaule, dedicat a sant Jaume el Major, però estic d'acord amb Alberto Velasco (*Fragments d'un passat...*, p. 41-42) en que aquestes pintures semblen posteriors, potser dels anys setanta, i, en tot cas, revelen la intervenció extensiva de membres del taller, com succeeix, per exemple, al *Retaule de sant Joan Baptista* de l'església del Mercat de Lleida.

³²⁶ R. ALCOY PEDRÓS, «Calvari», a: *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*, Lleida, 1993, p. 100-101, cat. 143. En un primer moment A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485). Calvari», *Els Tresors dels Museus de Lleida*, Lleida, 2006, p. 64-65, va situar aquesta obra cap al 1460-73, però a *Fragments d'un passat...*, p. 41, n. 117 corregeix aquesta apreciació i concorda amb l'opinió d'Alcoy.

³²⁷ Les mides són 167 x 68 cm i el núm. d'inventari és el 869.

³²⁸ La taula fa 124,7 x 67,7 cm., i té el núm. d'inv. 15933. Per a la bibliografia referent a aquesta peça vegeu més endavant, la nota 380.

³²⁹ Quan escriu J. FOLCH I TORRES, «Una taula de Mestre Pere Garcia de Benabarre»..., p. 28, la taula estava en mans dels Junyer. Vegeu també: P. BERTRAN ROIGÉ, *Belcaire d'Urgell, perfil històric*, Belcaire d'Urgell, 1982, p. 97-98. A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 39, esmenta un informe de la Junta de Museus del 5 de març de 1912 (ANC, fons de la Junta de Museus, caixa 38), on s'indica que en aquests moments la data ja havia estat manipulada i es llegia 1463 en xifres aràbigues.

degut a la seva signatura i data, la pedra de toc de l'estil primerenc de Pere Garcia. Alberto Velasco ha defensat que a Bellcaire Pere Garcia «conservà els trets distintius elementals» de les Verges entronitzades de Grañén i del Mestre de Riglos, «però hi introduí una sèrie de modificacions compositives i iconogràfiques específiques, com ara la variació en el tipus de tron representat, que motivà que els àngels s'hi haguessin de situar de manera diferent i a una escala més gran»³³⁰. En la meua opinió, però, les diferències van molt més enllà d'una simple qüestió d'escala en la representació dels àngels i la variació en el tipus de tron és altament significativa: tot i que les repintades desfiguren parcialment el compartiment de Bellcaire, aquest traspua una cultura eyckiana madura i fortes connexions amb la pintura valenciana, especialment amb l'obra de Joan Reixac, inapreciables a Villarroja.

A la Verge de Bellcaire (fig. 90) el pintor prescindeix dels elaborats trons arquitectònics que havien desenvolupat, entre d'altres, Blasco de Grañén i el seu cercle, i situa la Mare de Déu asseguda en un senzill setial cobert per un baldaquí de brocat, una solució que tindrà una àmplia fortuna entre els seus deixebles i seguidors i que fou intensament conreada per Jan van Eyck –a l'anomenada *Madonna de Lucca*, de l'*Städelsches Kunstinstitut* de Frankfurt, al *Triptic de la Mare de Déu amb sant Miquel i santa Caterina* de la Gemaldegalerie de Dresden o a la *Verge del Canonge van der Paele*, al Museu Groeninge de Bruges, per exemple– i pels pintors valencians com Reixac o el Mestre de la Porciúncula, a partir justament dels models eyckians³³¹. En aquest sentit, podem citar, per exemple, la *Mare de Déu de Montserrat* de Penàguila, atribuïble al Mestre de la Porciúncula, i algunes obres del catàleg de Reixac, com ara la *Mare de Déu amb el Nen* de la Norton Simon Foundation de Pasadena, als Estats Units, i, molt especialment, la taula amb la *Mare de Déu, el Nen i àngels* del carrer central del *Retaule*

Les antigues fotografies conservades entre la documentació del MNAC, anteriors al seu pas per la col·lecció Muntadas, mostren, a més d'aquest intens desgast de la superfície, pèrdues extensives a la decoració d'embotit daurat del fons i d'altres més reduïdes al suport de fusta, especialment a la zona inferior esquerra, dissimulades gràcies al marc que se li va afegir a la col·lecció Muntadas.

³³⁰ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarrí...», p. 88.

³³¹ La filiació eyckiana de bona part de la pintura valenciana de la segona meitat del segle XV ha estat sistemàticament analitzada a l'exposició *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, que tingué lloc al Museu de Belles Arts de València entre el 30 de maig i el 2 de setembre de 2001, comissariada per Fernando Benito i José Gómez Frechina. Vegeu el corresponent catàleg: F. BENITO DOMÉNECH i J. GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, 2001. Per als anàlisis recents de la qüestió Jacomart-Reixac i altres problemes de la pintura gòtica valenciana vegeu: F. BENITO DOMÉNECH, «Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos», a: F. BENITO DOMÉNECH i J. GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos...*, p. 23-62, especialment l'epígraf «Jacomart i Reixac: revisión de un problema historiográfico», p. 31-45. X. COMPANYY, «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 68-85.

de sant Martí de Sogorb (fig. 91), que resulta molt propera a la *Verge amb el Nen* de Pere Garcia també en altres aspectes³³².

A Bellcaire, la Verge sosté un Nen grassonet i d'aspecte natural i saludable que ha estat un dels elements destacats per la historiografia, per la seva nuesa completa i la seva alegre desimboltura. Darrerament, Francesc Ruiz i Alberto Velasco han vinculat el gest de l'Infant, amb una cama creuada sota l'altra, amb un model de Robert Campin que també fa servir Jaume Ferrer a l'*Epifania del Retaule de la Mare de Déu* d'Alcover³³³. Si bé aquests dos autors han proposat que Pere Garcia podia haver accedit a un bon nombre de models flamencs a través de Jaume Ferrer³³⁴, en aquest cas creuen que degué ser Pere Garcia l'introduïdor del motiu en l'obra del pintor lleidatà, atès que el conjunt d'Alcover es pot datar cap al 1457, set anys després de la pintura conservada al MNAC. En relació al Nen i a la font d'on Pere Garcia podia haver extret aquest model, no deixa de ser interessant una aportació de Francesc Ruiz i David Montolio del 2008, quan al·ludeixen a una taula amb la *Mare de Déu, el Nen i àngels i un Calvari*, atribuïble a Joan Reixac i conservada en una col·lecció privada, que presenta una figura infantil molt propera, nua i d'aspecte natural, que sembla insinuar el gest de les cames del Nen de Pere Garcia, tot i que no el completa³³⁵. La taula inclou un grup d'àngels músics i oferents –amb gerros de lliris, com al compartiment de la Norton Simon– que també resulten similars als de Bellcaire. La figura del Nen de la taula del MNAC s'apropa, d'altra banda, a la de la *Verge de la Porciúncula* de Sogorb de Reixac. Tot i que la postura de les cames sigui diferent, la nuesa i la naturalitat de l'infant són molt properes. Ruiz i Velasco reconeixen que Joan Reixac «ofereix un singular ventall de possibilitats a l'hora d'apropar-nos a Pere Garcia de Benavarri»³³⁶, però, malgrat que les concomitàncies són obvies i nombroses, no aprofundeixen en aquesta via. Sí que

³³²R. CORNUDELLA CARRÉ, «El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2008, 9, p. 83-111.

³³³F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 24-26. El gest és efectivament molt similar al dels exemples de Campin que citen els autors, tot i que el pintor de Tournai no representa, en aquests casos, el Nen completament nu.

³³⁴«la irradiació dels models flamencs també va incidir en l'obra de Pere Garcia de Benavarri. En primer lloc, qui sap si fruit de la col·laboració amb Jaume Ferrer i, més tard, per la captació dels models gestats per Rogier van der Weyden», F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 37.

³³⁵F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLIU, «San Salvador», *Espais de Llum. La llum de les imatges*, València 2008, p. 288. La taula es reproduceix a F. RUIZ QUESADA, «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña», a: M. C. Lacarra Ducay (dir.), *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, 2007, p. 243-298: 296, fig. 28.

³³⁶F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la sal...», p. 22.

assenyalen, en canvi, coincidències entre la Verge de Bellcaire, la *Mare de Déu de la Porciúncula* d'Albocàsser (MNAC, inv. 64103) i la Verge del compartiment central del *Retaule de la Mare de Déu* de Vallmoll d'Huguet, que em semblen menys evidents³³⁷. Les connexions hi són, és cert, atès que es tracta en tots els casos d'obres amarades d'influx eyckià en la seva versió valenciana, però en la meua opinió els vincles són més directes amb Reixac que amb Huguet, tant pel que fa a la composició com a la tipologia del tron i la gestualitat dels àngels.

A la taula de Bellcaire, Mare i Fill estan acompanyats per quatre àngels, dos dels quals es dediquen a la música, mentre els altres dos s'apropen a les figures entronitzades amb grans plats de ceràmica de manises entre les mans. Els plats contenen, respectivament, raïm i unes altres fruites que semblen peres. És evident que es tracta de referències simbòliques a l'eucaristia –al vi, i per tant al sacrifici, a la Passió de Crist– i al fruit del pecat, la poma. Aquestes referències a la mort de Crist i a Maria com a nova Eva que, al contrari de la seva predecessora, col·labora en el pla diví per netejar-nos del Pecat Original, es combinen amb un gran creixent de lluna als peus de la Verge que afegeix a la imatge els significats múltiples de la Dona Apocalíptica³³⁸. La vinculació de Maria amb la figura femenina descrita per sant Joan a l'Apocalipsi complica el missatge de la taula sumant connotacions escatològiques³³⁹. La Mare de Déu entronitzada amb el creixent de lluna sota els peus havia estat representada per Blasco de Grañén, però només cal una ullada ràpida a la taula titular del retaule de Lanaja, per exemple, per veure el llarg camí recorregut des d'aquella pintura dels anys trenta, amb el seu complicat tron i els dinàmics angelets, fins a Bellcaire. D'altra banda, la composició de Pere Garcia serà versionada pels integrants del seu taller, per exemple en una taula que va pertànyer a la col·lecció Capmany de Barcelona i on, amb petites variants, apareixen tots els elements essencials de l'escena: els àngels, els fruits que s'ofereixen a l'Infant i

³³⁷ *Ibidem*, p. 21.

³³⁸ Aquesta lluna, que avui veiem amb el to blanquinós de l'enguixat, en origen devia anar recoberta per un vernís o colradura que li proporcionaria un aspecte platejat i una presència més destacada a la taula.

³³⁹ «I es veié un gran prodigi al cel: una dona vestida de sol, amb la lluna sota els peus, i sobre el cap una corona de dotze estrelles. Està embarassada i crida en els dolors del part, turmentada per a infantar. Es veié encara un altre prodigi al cel: un gran drac roig que té set caps i deu banyes; sobre els caps hi ha deu diademes, i la cua arrossega la tercera part dels astres del cel, i els llança a la terra. Aleshores el drac es va aturar davant la dona que havia d'infantar per devorar el seu fill, així que l'infantés. Ella, doncs, va infantar un fill, un rei que ha de pasturar totes les nacions amb porra de ferro. El seu fill fou arrabassat prop de Déu i prop del seu setial, i la dona va fugir cap al desert, on té un lloc preparat per Déu, perquè l'alimentin allà mil dos-cents seixanta dies», Apocalipsi (12, 1-6), *La Bíblia de Montserrat*, Barcelona, 2009, (traducció i notes pels monjos de Montserrat).

a la seva Mare i la lluna. Cal subratllar que en aquest cas el Nen s'ha representat gairebé de bocaterrosa sobre la falda de Maria, en una postura que recorda vivament la del Jesús de Campin al petit *Díptic de Sant Petersburg*, per exemple.

Si tornem a la taula de Belcaire i deixem per ara la iconografia apocalíptica en concret, cal dir que la tipologia mariana i la dels àngels músics i oferents encaixen especialment bé amb la pintura de Joan Reixac. La taula de Belcaire em sembla molt propera a les taules de la Mare de Déu del *Retaule de sant Martí* de Sogorb i a la *Verge amb el Nen i àngels* de la Norton Simon Foundation de Pasadena, a les quals ja m'he referit. En aquests tres casos Maria es representa seguint un model eyckià, com es constata en observar el format del rostre o els cabells llargs deslligats relliscant per les espatlles, sense vel ni mantell, però amb corona. La túnica de brocat i el caient del mantell de la Verge a Belcaire són especialment propers als de la taula de Sogorb. Tant a Pasadena com a Sogorb dos àngels es destaquen de la resta de la cort celestial i s'agenollen a primer pla, com succeeix a Belcaire d'Urgell. La taula de Sogorb connecta particularment bé amb la de Belcaire perquè en aquest cas els àngels porten també uns plats, mentre que a Pasadena es tracta de gerros de lliris. Però, tot i que els objectes siguin diferents, la postura dels àngels de les pintures reixaquianes és pràcticament idèntica a la dels de la taula del MNAC i també la seva tipologia. Les figures infantils de Blasco de Grañén i del Mestre de Riglos han quedat oblidades i s'opta, en canvi, per àngels adolescents, d'aspecte juvenil i dolç, però més madur, amb cabells ben recollits que només s'arriessen per sota de les diademes perlades, i expressions serenes.

Els quatre compartiments marians de Benavarri, per la seva banda, presentaven una pintura cuidada i molt propera en alguns punts a la del Mestre de Riglos, però que, com succeeix a la taula de la *Mare de Déu* de Belcaire, se n'allunya en molts altres. Post va veure quatre fragments a l'església parroquial moderna, en molt mal estat i reutilitzats com a portes del retaule major modern –el pany i forrellat són visibles en algunes fotografies³⁴⁰. Gudiol, per la seva banda, en un escrit redactat per defensar la seva actuació en la salvaguarda del patrimoni artístic al llarg de la Guerra Civil, explica que quan visità el monestir de Sixena per veure què es podia recuperar després de l'incendi que el 1936 va destruir pràcticament les seves excepcionals pintures, va visitar també

³⁴⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 216 i 217, fig. 54.

Benavarrí³⁴¹. Segons Gudiol el poble estava sota l'autoritat d'un miner de Súria que posà a la seva disposició les peces d'art que havien recollit per creure de valor. Entre elles es comptaven algunes obres d'orfebreria i «*el magnífico retablo del siglo XV, obra de Jaime Ferrer*»³⁴². Amb aquestes paraules Gudiol es refereix sens dubte al *Retaule de santa Helena, sant Antoni Abat i sant Joan Baptista* que encara es conserva a la localitat –justament al 2013 s'ha encetat la seva restauració– i que Gudiol atribuï al seu Jaume Ferrer I. En aquest moment, doncs, les restes del retaule, o en tot cas almenys la *Resurrecció de Crist*, ja devien haver passat a mans del col·leccionisme privat.

L'esquema aplicat a la composició de la *Resurrecció de Crist* (fig. 92) respon a un model diferent al del compartiment del Mestre de Riglos. Les fotografies d'abans de la Guerra Civil permeten veure el compartiment sencer, tot i que interromput per un marc sobreposat a la meitat inferior. Al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal només hi ha ingressat la meitat superior. La meua visita a la casa de subhastes Balclis em va permetre constatar nombroses repintades que afecten, especialment, el fons de la taula. El rostre de Crist, per contra, sembla presentar una notable integritat. Pel que fa a la composició, si al retaule marià dispers Crist era una figureta inestable sobre el seu sepulcre, ressuscitant davant l'atenta mirada de Maria, a Benavarrí l'escena segueix un esquema que serà l'habitual a la segona meitat del segle XV: el sepulcre es disposa horitzontalment, en paral·lel al pla pictòric, i la figura frontal de Crist pren tot el protagonisme. Uns arbres, al fons, tanquen el compartiment i evoquen l'hort o jardí clos on se sol situar la Resurrecció i posteriors aparicions de Crist al llarg del segle XV³⁴³. El cap de Crist mostra una nova maduresa en el disseny dels personatges, que es retroba als que formen part de la *Coronació de Maria* (figs. 93-94). Com succeïa a la taula de la *Mare de Déu* de Belcaire d'Urgell, els àngels que acompanyen a la Verge ja no són les dinàmiques figuretes infantils pròpies del gòtic internacional i la cultura pictòrica derivada de Blasco de Grañén, sinó uns personatges juvenils, amb rostres serens i seriosos i una monumentalitat comparable a la de Maria o Crist. L'escena se simplifica i adquireix, alhora, un aire més solemne. És cert que el Crist d'aquesta *Coronació* és

³⁴¹ J. GUDIOL RICART, «En su defensa: la intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil», a: A. Ramon i M. Barbié (eds.), *Tres escritos de Josep Maria Gudiol i Ricart*, Barcelona, 1987 [edició no venal].

³⁴² *Ibidem*, p. 107.

³⁴³ La frontalitat de la composició i el gest i l'expressió de Jesús són propers a un compartiment amb la *Resurrecció* en venda a la galeria Bernat que es pot atribuir a Juan de la Abadía, tot i que en aquest cas està dempeus sobre el sepulcre tancat. Vegeu *Maestros de Alta Época: Galería Bernat*, Barcelona, 2008, p. 30-31.

força proper al de Villarroya, però cal parar atenció també a un detall morellià, menor si volem: el Mestre de Riglos no té empatx en representar les orelles dels seus personatges, Pere Garcia, per contra, s'estalvia pintar-les molt sovint ocultant-les total o parcialment amb els cabells. Quan les fa, són lleugerament apuntades per la seva part superior, i no arrodonides com les del Mestre de Riglos.

El *Calvari* de Tamarit de Llitera (fig. 95) conservat al Museu de Lleida: Diocesa i Comarcal ens ofereix una altra mostra de l'assumpció primerenca per part de Pere Garcia dels models compositius eyckians, en una variant especialment propera a la dels pintors valencians coetanis. A Tamarit, la Verge i sant Joan es disposen asseguts a ambdós costats del crucificat. Darrera es desplega un ampli paisatge on destaquen dos massissos rocosos a banda i banda i una gran ciutat, Jerusalem, al fons. La composició és molt similar a la de diversos calvaris de Reixac, notablement al que corona el *Retaule de la Institució de l'Eucaristia* –en el qual el pintor treballava cap a 1454– i el que rematava el carrer central del *Retaule de sant Martí* del convent de les agustines de Sogorb³⁴⁴ (fig. 96). En un cas i un altre la Mare de Déu i sant Joan evangelista flanquegen la creu asseguts, mentre a segon pla es veuen dos formacions de perfil rocós cobertes de vegetació. Una ciutat emmurallada tanca el fons de la composició. Com ha subratllat José Gómez Frechina, aquest tipus de paisatge on grans massissos muntanyencs són els protagonistes, que gaudirà d'un gran èxit a la pintura de la segona meitat del segle XV, deriven de la composició de *Sant Francesc rebent els estigmes* creada per Jan van Eyck i ben coneguda al context valencià³⁴⁵. Hem conservat dos exemples eyckians d'aquesta composició, la de la Galeria Sabauda de Torí, autògrafa, i una còpia del taller de molt bona qualitat conservada al Philadelphia Museum of Art, però certes referències documentals i el seu impacte, no només sobre la pintura valenciana sinó també en altres territoris, fan versemblant l'existència de més exemplars. La documentació demostra que Reixac va posseir un exemplar de *l'Estigmatització de sant Francesc* que ell considerava «acabada ab oli de la mà de Johannes». En realitat, segons la crítica, probablement es tractava d'una còpia del taller de van Eyck, atès el seu preu relativament baix, 15 lliures de València. La taula de *l'Estigmatització de sant Francesc* del convent de caputxines de Castelló, atribuïda al

³⁴⁴ J. GÓMEZ FRECHINA, «Calvario. Joan Reixach», a: F. Benito Doménech i J. Gómez Frechina (dir.), *La clave flamenca...*, p. 258-261.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 260.

Mestre de la Porciúncula per José Gómez Frechina³⁴⁶, és una altra reinterpretació d'aquesta pintura eyckiana que prova la seva incidència sobre la pintura valenciana. En tot cas, sembla evident que la concepció del paisatge de la pintura eyckiana tingué, efectivament, el seu ressò als calvaris de Reixac. No només als que he citat, sinó també al de la col·lecció Aras de Neguri, a Bilbao, o al *Calvari* de Pasadena, que forma part de la mateixa taula que la Mare de Déu a la qual ja m'he referit³⁴⁷. En aquests exemples l'esquema és de nou proper al de Tamarit de Llitera, tot i que s'inclou la Magdalena i uns soldats. Uns elements absents a Tamarit però que es retroben, per contra, al *Calvari del Retaule de santa Clara i santa Caterina* de Barcelona.

El *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona (fig. 97), és, molt probablement, un conjunt encarregat a Bernat Martorell que aquest no va poder completar degut a la seva mort. El moble passà per les mans de Miquel Nadal, però fou finalitzat per Pere Garcia i el seu taller cap al 1456-60. Entre les obres que Miquel Nadal va pintar mentre dirigia el taller de Martorell es compta, com indiquen diverses èpoques, el *Retaule de sant Cosme i sant Damià* de la catedral de Barcelona³⁴⁸. La identitat estilística entre bona part del retaule dedicat a aquests sants metges i la taula central i, en menor mesura, altres compartiments del *Retaule de santa Clara i santa Caterina*, certifica la participació de Miquel Nadal al retaule de les dues santes i, de retruc, permet comptar-lo entre les obres portades a terme per l'obraorador pòstum de Martorell. La predel·la i les portes del conjunt presenten lligams evidents pel que fa al dibuix i la composició –però no al tractament de la superfície pictòrica– amb Bernat Martorell. Les santes de les portes tenen una fesomia que divergeix de les que ocupen el compartiment central i s'apropa, en canvi, a algunes de les santes pintades per Martorell, com per exemple la santa Caterina de la fillola d'un retaule dedicat a santa Eulàlia conservat parcialment al MNAC³⁴⁹ (inv. 64042) (figs. 99a-b). Tot i que la possibilitat de que Bernat Martorell fill hagués participat al retaule de la catedral no es pot descartar completament, el fet que aquest disseny tan martorellià no es trobi en cap altre compartiment del retaule, i tampoc al retaule dels sants Metges, em fan

³⁴⁶ J. GÓMEZ FRECHINA, «San Francisco recibiendo los estigmas. Maestro de la Porciúncula», a: F. Benito Doménech i J. Gómez Frechina (dir.), *La clave flamenca...*, 118-123.

³⁴⁷ J. GÓMEZ FRECHINA, «Calvario. Joan Reixach»..., p. 258-261, figs. 42.4 i 42.5.

³⁴⁸ A. DURAN I SANPERE, *L'Art i la cultura* (Barcelona i la seva història, III)..., docs.74 i 80.

³⁴⁹ Sobre aquestes taules vegeu, per exemple: F. RUIZ QUESADA, «Bernat Martorell. Martirio di santa Eulalia», a: M. R. Manote (dir.), *Bagliori del Medioevo...*, p. 120-123.

decantar per una altra hipòtesi, com ja vaig proposar al 2011³⁵⁰. Les dades documentals indiquen que al voltant de 1450 s'estaven fent treballs a la capella de santa Clara i santa Caterina³⁵¹, crec que és possible que en aquestes dates Sança Ximenis de Cabrera, que ja havia obtingut l'espai per disposar el seu enterrament i el de la seva mare, Timbor –a qui de fet pertany la tomba monumental esculpida per Pere Oller³⁵²–, hagués encarregat el retaule a Bernat Martorell pare, qui hauria començat a dibuixar-lo per la predel·la, com era molt usual, deixant-lo inacabat a la seva mort. Després del 1453, Miquel Nadal hauria completat el disseny de Martorell i hauria afegit la taula central. Pere Garcia, amb algun ajudant, s'hauria ocupat dels carrers laterals i el guardapols a partir del gener de 1456.

El *Calvari*, els compartiments narratius i les filloles presenten una unitat compositiva que ens obliga a considerar-los obra d'una única personalitat, la de Pere Garcia. Tot i això, hi ha clares diferències en la redacció pictòrica de les escenes, ja detectades per Post i més tard per Joan Ainaud i Frederic-Pau Verrié en un incisiu estudi encara inèdit³⁵³, la qual cosa ens obliga a pensar en un artista integrat al taller de Pere Garcia que pinta sobre els seus dissenys tot introduint algunes diferències en la configuració dels personatges.

La distribució de les dues mans, mestre i col·laborador, s'acomoda a la perfecció a l'estructura física del retaule i ens dona una idea del repartiment del treball al si del taller. El *Calvari* (fig. 98) és una taula independent i cadascun dels carrers laterals està format per dues taules; la superior inclou una escena narrativa i la seva fillola, i la inferior dues escenes narratives i dues filloles. El treball autògraf de Pere Garcia es

³⁵⁰ G. MACÍAS PRIETO, «Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries», a: R. Alcoy Pedrós (ed.), *Art i Devoció a l'edat mitjana*, Imatges indiscretes I, Barcelona, 2011, p. 133-144. La identitat pictòrica del fill de Bernat Martorell és, per ara, un misteri lluny de ser resolt. Per avançar en aquest sentit potser caldria prendre en consideració obres com ara un *Retaule dels Goigs de la Verge* conservat a les reserves del MNAC, de qualitat mediocre però amb un inconfusible aire martorellià, especialment pel que fa al compartiment amb la *Resurrecció de Crist*, que copia al peu de la lletra el compartiment dedicat al mateix tema a la *Predel·la de la Passió*, una peça que, a la vista de la seva alta qualitat i delicada factura, només podem considerar autògrafa de Bernat Martorell I. Al dors d'aquesta interessant obra, a més, hi ha uns esboços fets amb una tècnica àgil i experta, en tot similar a la dels dibuixos del dors del *Retaule de sant Pere* de Púbol. Pel que fa a la *Predel·la de la Passió* conservada al Museu de la catedral de Barcelona, vegeu G. MACÍAS PRIETO, «Predel·la de la Passió», a: R. Cornudella (dir.), *Catalunya 1400...*, p. 202-203, on es recull la bibliografia específica de la peça.

³⁵¹ J. VALERO MOLINA, «Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus* (2005-2006), 2007, 8, p. 47-66.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ J. AINAUD DE LASARTE; F.-P. VERRIÉ, *La pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1942, inèdit, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, [arxiu del «Premi Martorell»], p. 44-58.

detecta a les parts superiors, al *Calvari*, la *Professió de fe de santa Clara* i la fillola amb sant Nicolau, els *Desposoris místics de santa Caterina* i la fillola amb sant Lluís, mentre que les taules inferiors, dissenyades per Pere Garcia, van ser pintades per un altre artista.

Els personatges autògrafs de Pere Garcia presenten en tots els casos carnacions de tons pàl·lids, on la gama de grisos i rosats es fon sense estridències. Els joves tenen rostres suaument arrodonits, amb els llavis entreoberts i galtes plenes. En el cas dels homes i dones d'edat avançada s'adopta habitualment un perfil aguilenc. En els cabells predominen els tons melats, que guanyen en riquesa i densitat gràcies a pinzellades soltes i lleugeres en tons daurats i castanys. Les postures i les mans s'encarreguen d'expressar les emocions i actituds d'uns personatges que, en general, presenten rostres serens (fig. 100). El segon mestre crea personatges molt més compactes. Un clarobscur marcat defineix els trets i la pinzellada, més llarga i dibuixística que la de Pere Garcia, dóna lloc a perfils més acusats. El tractament dels cabells, les carnacions i les mans és molt diferent, i també s'observen divergències en aspectes potser secundaris però significatius del dibuix de les figures, com ara el perfil de les orelles, més arrodonit³⁵⁴ (fig. 101).

Aquest segon mestre a l'ombra de Pere Garcia no es pot identificar amb cap dels dos deixebles del seu taller que en els darrers anys han gaudit de més atenció, Pere Espallargues i el Mestre de Viella. Més enllà d'aquestes personalitats que divulguen i simplifiquen l'obra de Pere Garcia, s'han de prendre en consideració alguns artistes aragonesos coetanis, l'obra dels quals evidencia punts de contacte amb el mestre, malgrat posseir una personalitat autònoma i original. Gudiol Ricart va suggerir que en aquest cas podia haver estat Juan de la Abadía el Vell qui col·laborés amb Pere Garcia³⁵⁵. Aquest artista posseeix un estil ben característic, però les diferents etapes de la seva carrera estan encara poc definides degut a l'escassetat de notícies documentals. La mancança d'obres segures de la seva primera etapa i l'existència d'un taller on s'inclou un fill homònim, l'obra del qual recull els esquemes apresos al taller patern tot introduint les noves formes, tímidament renaixentistes, pròpies del segle XVI, complica encara més el panorama. Els punts de contacte que es poden establir en alguns casos

³⁵⁴ Els personatges del guardapols desvetllen la mà del segon mestre, en un dibuix que ja no sembla estar tan determinat per Pere Garcia.

³⁵⁵ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 308 i ÍDEM, *Pintura medieval...*, p. 54-55.

entre obres de Juan de la Abadía el Vell i altres pintors aragonesos com Bernardo de Aras i fins i tot Tomàs Giner, dificulten també l'aclariment de les respectives filiacions artístiques, però l'ús, per part d'Abadía, d'esquemes compositius molt propers als de Pere Garcia³⁵⁶, i el seu estil caracteritzat per un modelat contundent, amb clarobscur molt marcats i pinzellades llargues, el presenten com un bon candidat per ocupar la plaça de col·laborador del mestre de Benavarri en aquest retaule.

Al *Calvari* (fig. 98) del retaule de la catedral de Barcelona l'estructura compositiva és ben diferent de la que hem vist a Riglos i Villarroya, però presenta, en canvi, punts de contacte amb la *Crucifixió* provinent de Tamarit de Llitera: els personatges ja no es distribueixen en línia a ambdós costats de la creu, sinó que formen dos grups lleugerament endarrerits, que omplen i fan versemblant l'espai existent entre la creu de Crist i les dels lladres, en un segon pla. El paisatge del calvari barceloní també varia considerablement: com a Tamarit, és molt més ampli, i les muntanyes han estat substituïdes per massissos amb perfils rocosos coberts de vegetació i arbres, de nou clarament derivats de la pintura eyckiana. Pel que fa al cànon i tractament dels personatges, cal remarcar que les figures del *Retaule de les santes Clara i Caterina* són molt més esveltes i anguloses, rígides i severes, i han perdut la desimboltura pròpia del

³⁵⁶ Com ja ha estat senyalat, la *Coronació de la Verge* conservada al Musée des Arts Décoratifs de París és pràcticament idèntica a la que Pere Garcia pintà per a Benavarri. La taula fou atribuïda a Juan de la Abadía per Josep GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 305, qui creia que podia tractar-se d'una obra de joventut. Vegeu una aproximació més recent a Monique BLANC, *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris, 1998, p. 72-75. Tot i que al museu la consideren la taula central d'un retaule, probablement es tracta del compartiment superior del carrer lateral d'un retaule, atès que a la zona inferior de la taula es veu encara un fragment d'una altra escena, amb un sostre pla de fusta. És possible que es tractés d'una *Dormició*, com succeeix en una segona obra atribuïble a Juan de la Abadía conservada al Museo del Prado. En aquest cas es tracta d'una peça petita (143 x 50 cm) provinent d'un retallet probablement dedicat a la Verge, amb la *Coronació* i la *Dormició de Maria* (inv. 3211) que al museu s'atribueix, amb dubtes, a Jaume Huguet. L'estil, no obstant, és indubtablement el de Juan de la Abadía, i la composició de la *Coronació* recorda de nou, com en el cas del museu parisenc, la que Pere Garcia havia pintat per a Benavarri. Pel que fa a la *Dormició*, resulta propera tant al *Trànsit de Maria* provinent de la col·lecció Muntadas i conservat al MNAC, atribuït a Pere Garcia, sobre el qual tornarem, com a la *Dormició* del *Retaule de la Mare de Déu* de Muntanyana, on la participació del taller és molt més intensa. A més d'aquestes connexions estilístiques i compositives entre els dos pintors, es poden evocar també vincles personals, tot i que força indirectes i només en dates tardanes. El 1482 Franci Baget va entrar com a aprenent al taller de Juan de la Abadía (F. BALAGUER SÁNCHEZ, «El Retablo Mayor», a: L. ALINS RAMI, *Lastanosa, un pueblo, unos hombres, una historia*, Lastanosa, 1992, p. 93), però un any més tard, el 1483, s'allotjava a casa de Pere Garcia, que treballava a Barbastre, en el retaule major del convent de San Francisco. L'estada a casa de Pere Garcia no va implicar un trencament de les seves relacions amb els Abadía: Baget i Juan de la Abadía el Viejo van formar societat el 1494 (M. C. LACARRA DUCAY, «Pintura gòtica en el Alto Aragón»..., 184-186), i Baget i un segon pintor que també resideix amb Garcia i signa com a testimoni als documents referents al retaule del convent de San Francisco, Pau Reg, actuaran com a marmessors de Juan de la Abadía a petició de la seva vídua (Carmen MORTE, «Huesca entre dos siglos», a: *Signos: arte y cultura...*, p. 199-211: 203). Per a aquestes i altres dades sobre el retaule del convent de San Francisco vegeu A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pere Garcia de Benavarri i el retablo mayor...», p. 81-82, docs. IX i XI.

mestre anònim. Aquestes formes més eixutes i monumentals, i fins i tot la lletjor d'alguns personatges, com les dones ancianes, caracteritzen totes les obres de Pere Garcia (fig. 102). Les diferències no s'aturen en la composició i la definició dels personatges, sinó que afecten també al tractament pictòric. Pere Garcia crea en general superfícies més planes i llisses que el Mestre de Riglos, amb un modelat de les carnacions pàl·lid. A la figura de Crist, per exemple, no és percepció el mateix interès per la definició anatòmica que a Riglos o Villarroya. Tant a Tamarit com al retaule barceloní, d'altra banda, el perizoni de Jesús és un subtil vel transparent, en comptes del drap blanc opac dels *Calvaris* de Riglos, Villarroya i el *Retaule de santa Anna* antigament a la col·lecció Deering.

Les característiques de la *Crucifixió* del *Retaule de santa Clara i santa Caterina* es poden fer extensives a una part del *Calvari* provinent de Vilalba Sasserra³⁵⁷ (fig. 103), que, segons van proposar Josep Gudiol i Santiago Alcolea, s'havia de comptar entre els encàrrecs que atengué Pere Garcia mentre es trobava al front del taller de Martorell, una opinió a la que s'han sumat altres historiadors³⁵⁸. Després d'examinar directament aquesta pintura, actualment pertanyent a una col·lecció privada i en venda a Barcelona, crec que la intervenció de Pere Garcia a la figura del crucificat és innegable, com ja havia estat constatat per Francesc Ruiz o María del Carmen Lacarra³⁵⁹. La decisió és més difícil en el cas del sant Joan i la Mare de Déu, dos perfils absoluts que probablement han estat lleugerament desfigurats per alguna repintada, sobretot en el cas

³⁵⁷ Antoni GALLARDO, «Del Mogent al Pla de la Calma», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, juliol-desembre de 1938, núm. 518-523, p. 195, fig. p. 188, va veure i fotografiar el *Calvari* quan encara es trobava a l'anomenada església vella de Vilalba, però sembla que quan escriu el seu article la taula ja havia desaparegut del temple. La següent notícia és del 1936, quan fou exposada a la Sala Parés: J. GUDIOL RICART (dir.), *La pintura gòtica a Catalunya, Saló Mirador, Sala Parés*, Barcelona, 9-31 de maig 1936, p. 15, núm. 18. Al catàleg l'obra s'atribueix a l'autor del *Retaule de sant Quirze i santa Julita* i es localitza a la col·lecció de Maria Esclasans.

³⁵⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 236, va atribuir la taula al Mestre de sant Quirze. J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 132, cat. 401, per la seva banda, el van situar entre les obres sorgides del taller pòstum de Bernat Martorell. F. RUIZ QUESADA, «Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gótico catalán», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón, *La pintura gòtica hispanoflameca...*, p. 51, va manifestar el seu acord i va indicar que en un fragment de la liquidació de comptes de la marmessoria de Bernat Martorell, del 17 octubre de 1454, es fa referència a un retaule encarregat per Joan de Vilalba a Martorell, que només havia estat engegat quan va morir el pintor. És lògic suposar, per tant, que fos finalment pintat pels continuadors del seu taller, Miquel Nadal i Pere Garcia. A més de la seva procedència cal tenir en compte que el *Calvari* inclou l'escut dels Vilalba, per la qual cosa la relació amb el document sembla clara. Ruiz al·ludia també a un *Retaule de santa Margarita*, que fou pagat a la vídua de Martorell el 3 de gener de 1458 i que es destinava a la parròquia de Santa Maria de Cardedeu, d'on els Vilalba eren senyors d'un castell. També es refereixen a la peça M. C. LACARRA DUCAY, «Pere García de Benavari», a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II*, p. 254, i A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 47-49.

³⁵⁹ Vegeu nota anterior.

de la Verge³⁶⁰. Pel que fa al paisatge, malgrat que s'observen també algunes intervencions modernes, no sembla que hi hagi retocs excessius, i les grans masses rocoses a banda i banda de la creu encaixen amb l'esquema d'arrel eyckiana que ja hem descrit.

Al llarg de la seva estada a Barcelona Pere Garcia va pintar, com a mínim, un altre conjunt, de fet aquell que va servir de punt de partida a Post per crear l'anònim Mestre de sant Quirze: el *Retaule de sant Quirze i santa Julita*³⁶¹ (fig. 104) provinent de Sant Quirze del Vallès³⁶². L'11 de juliol de 1454 Miquel Nadal va cobrar una petita quantitat com a dipòsit per la pintura d'un retaule de sant Quirze³⁶³ que probablement mai va portar a terme però que s'ha suposat que correspon al que avui es conserva al Museu Diocesà de Barcelona. Malgrat que Josep Gudiol Ricart creia distingir també aquí, com al *Retaule de santa Clara i santa Caterina*, la mà de Juan de la Abadía, pintant al costat de Pere Garcia, en la meua opinió, com ja van afirmar Ainaud i Verrié, l'estil és completament unitari i la factura molt acurada³⁶⁴. No hi ha rastre d'aquell modelat més dur i de l'intens clarobscur que caracteritzava alguns dels compartiments del retaule de les dues santes.

Es tracta d'un conjunt de dimensions mitjanes (250 x 280 cm), que hem conservat força íntegre, a excepció de la predel·la. Santa Julita presideix el compartiment central al costat del seu fill, representat com un noiet de curta edat. La iconografia dels sis compartiments laterals ha provocat certa perplexitat. Joan Molina va intentar explicar el

³⁶⁰ El meu examen de la pintura va ser exclusivament a ull nu, atès que en aquell moment no disposava de làmpades de llum ultraviolada, que haurien ajudat a clarificar l'abast de les repintades i restauracions.

³⁶¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 198-206, fig. 49. Prèviament el retaule havia estat atribuït per B. ROWLAND, *Jaume Huguet, a study of late Gothic painting in Catalonia*, Cambridge (Massachusetts), 1932, p. 61-68, a Pere Huguet, a qui considerava pare –avui sabem que va ser oncle– de Jaume Huguet.

³⁶² La toponímia és en aquest cas molt fluctuant, la localitat s'anomena San Quirze de Terrassa al segle XIII, de Galliners al XV, de la Serra al 1935 i del Vallès al 1983 (vegeu Gran Enciclopèdia Catalana, consulta en línia d'agost del 2013), i aquesta variabilitat es reflecteix a la historiografia que s'ha ocupat del retaule.

³⁶³ A. DURAN I SANPERE, *L'Art i la cultura* (Barcelona i la seva història, III)..., doc. 80.

³⁶⁴ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 281, fig. 236 i ÍDEM, *Pintura medieval...*, p. 80, cat. 205. J. AINAUD DE LASARTE; F.-P. VERRIÉ, *La pintura gòtica en la Catedral de Barcelona...*, p. 44-58. Sobre aquest conjunt vegeu també: M. C. LACARRA DUCAY, «Pere Garcia de Benavarri», *Thesaurus...*, p. 163. J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 132, cat. 400, fig. 86; Elena BOLÍVAR, «Retaule de sant Quirze i santa Julita», *Memòria d'Activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982- 1988*, Barcelona, 1988, p. 58-59; R. ALCOY PEDRÓS, «Retaule de sant Quirze i santa Julita», *Splendor Valles*, 1991, p. 48-49, i ÍDEM, «Retaule de sant Quirze i santa Julita», *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, p. 181.

cicle considerant que s'havia produït una «contaminación de motivos hagiográficos» i mare i fill havien assumit algunes històries relatives a altres màrtirs³⁶⁵. En realitat, tal com va posar de relleu Maria Laura Palumbo en un article del 2008, les escenes del retaule queden perfectament justificades a partir d'un relat «apòcrif» reconstruït pels Bollandistes gràcies a diversos textos i versions³⁶⁶. En aquest recompte dels fets, sant Quirze, un infant de tres anys, és el protagonista absolut i, després de discutir amb el prefecte amb gran saviesa, és flagel·lat. Més tard, mare i fill són martiritzats i engarjolats. A la presó aconsegueixen convertir al cristianisme un gran nombre de presoners, la qual cosa provoca nous i més truculents martiris: els dos sants són esquarterats i passats per la paella i, més tard, bullits en una olla de pega ardent per, finalment, morir decapitats. De fet, l'element sorprenent al retaule de Sant Quirze del Vallès és més aviat que els cossos esquarterats al compartiment superior són perfectament íntegres a la següent escena, i que Crist recull l'ànima dels seus màrtirs dues vegades: a l'escena de l'esquarterament i a la de la decapitació. No serien, però, els únics sants que van morir diverses vegades, ressuscitant només per ésser novament martiritzats: el patró de la casa reial catalano-aragonesa, sant Jordi, va morir, segons algunes fonts, almenys tres vegades de forma «provisional», fins a la quarta, per decapitació, que resultà ser la definitiva³⁶⁷.

Al *Retaule de sant Quirze i santa Julita*, les petites dimensions dels compartiments afavoreixen una pintura més delicada i atenta al detall, que ressalta les connexions amb el Mestre de Riglos, especialment pel que fa al tractament de les fesomies dels personatges dels compartiments narratius. Al carrer central, santa Julita, representada com una matrona de rostre seré i una mica demacrat, recorda poderosament, per contra, la Mare de Déu de Bellcaire. Ambdues comparteixen les celles arquejades, el rostre lleument inclinat, els pòmuls marcats i l'expressió melangiosa de la mirada, així com

³⁶⁵J. MOLINA I FIGUERAS, *Imágenes e ideas en la pintura tardogótica catalana: estudios sobre el significado y carácter de los ciclos iconográficos en los retablos barceloneses (1443-1501)*, tesi doctoral dirigida per Joaquín Yarza Luaces, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 73; ÍDEM, «Modos y fórmulas de traducción visual de la Leyenda áurea en la pintura gótica catalana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1997, 70, p. 261-300: 276-278.

³⁶⁶Maria Laura PALUMBO, «L'enigma di Durro. Aggiunte all'iconografia di San Quirico e Santa Giulitta nell'ambito della pittura romanica catalana», *Matèria*, 2008, 6-7, p. 19-37. Com demostra Palumbo, aquesta versió apòcrifa fou coneguda de ben antic a la Corona d'Aragó, atès que permet explicar també la particular iconografia del *Frontal de Sant Quirze i santa Julita de Durro* (MNAC, inv. 15809), de mitjans segle XII.

³⁶⁷Trobareu algunes referències bibliogràfiques i la descripció d'un cicle especialment extens a: G. MACÍAS PRIETO; R. CORNUDELLA CARRÉ, «Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi...», especialment p. 25, n. 42.

també un modelat pàl·lid de les carnacions. L'estret vincle entre aquests dos personatges femenins reforça, de retruc, una cronologia primerenca, al voltant del 1450, per a la taula de Bellcaire.

Al *Calvari*, malgrat aquesta factura més primmirada, tant el paisatge com l'anatomia i la factura pictòrica del cos de Crist encaixen a la perfecció amb els de la *Crucifixió* de Tamarit, el retaule encarregat per Sança Ximenis i el de Vilalba Sasserà. Tornem a trobar les formacions rocoses recobertes de vegetació, i Crist es cobreix, com als exemples citats, amb un *perizonium* transparent.

A partir de les aportacions documentals de Llobet Portella del 2003³⁶⁸, el *Retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer* provinent de Cervera va quedar lligat a l'«etapa barcelonina» de Pere Garcia³⁶⁹. Gràcies a les darreres descobertes del mateix autor³⁷⁰ sabem que, de fet, el pintor tornava a residir a Benavarri quan va cobrar aquesta obra, però que degué pintar-la en un lapse de temps molt proper a la factura del *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona i al *Retaule de sant Quirze i santa Julita* del Vallès. Hem conservat el conjunt incomplet: al MNAC s'exposa la taula de la *Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer*³⁷¹ (fig. 105), i al Musée des Arts Décoratifs de París una altra taula amb la *Professió a l'ordre dominicana de sant Vicenç*³⁷² (fig. 108). Una antiga cromolitografia ens informa de l'existència d'un tercer compartiment, amb

³⁶⁸ J. M. LLOBET PORTELLA, «Algunes precisions sobre el retaule gòtic...».

³⁶⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 275, ja havia suggerit una data primerenca, no molt més tard del 1455, per al compartiment central del retaule, que atribuïa a Pere Garcia. El compartiment narratiu, en canvi, l'atribuïa al Mestre de sant Quirze, que per ell sempre fou un mestre independent (Ibidem, p. 212-213). També J. AINAUD DE LASARTE; F. P. VERRIÉ, *La pintura gòtica en la catedral de Barcelona...*, p. 54, n. 28, vinculen el retaule a la pintura barcelonina de Pere Garcia. A. DURAN I SANPERE, *L'Art i la cultura* (Barcelona i la seva història, III), p. 111-114, datà el retaule cap al 1455 o poc després. Així ho fa també A. VELASCO GONZÁLEZ, «Mare de Déu i el Nen, sant Vicent Ferrer i donants. Professió de Sant Vicent Ferrer», a: C. Bergés Saura (com.), *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 34-40.

³⁷⁰ J. M. LLOBET PORTELLA, «Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu...».

³⁷¹ Aquesta obra va pertànyer a la col·lecció d'Emili Cabot, i més tard a la col·lecció Fontana. Gràcies al llegat de Pilar Rabal en memòria del seu espòs, ingressà al museu el 1976 (vegeu J. AINAUD DE LASARTE, *Donació Fontana*. Catàleg. Barcelona, 1976-77, núm. 114.749, s./n, catàleg d'exposició). Algunes de les primeres referències són: Fausto de DALMASES, *Guía histórica-descriptiva de la ciudad de Cervera*, Cervera, 1890, p. 214; Raimon CASELLAS, «La Virgen Maria y san Vicente Ferrer. Díptico de principios del siglo XVI, propiedad de Don Emilio Cabot», *Hispania*, 1899, I, p. 109-110.

³⁷² La taula del Musée des Arts Décoratifs de París havia format part de la col·lecció d'Émile Peyre. Algunes de les primeres aportacions són les d'É. BERTAUX, «Les primitifs espagnols. Les disciples de Jean Van Eyck dans le Royaume d'Aragon», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, XXII, 1908, p. 339-360: 344, on s'atribueix a Jacomart; G. BAZIN, «L'Art espagnol au musée des arts decoratifs», *Gazette des Beaux Arts*, 1929, p. 91 i L. SARALEGUI, «Miscelánea de Remembranzas Vicentinas», *Archivo de Arte Valenciano*, XXVI, 1955, p. 5-32, p. 30-32.

sant Vicenç pacificant les bandositats de dues famílies valencianes, els Vilaregut i els Centelles³⁷³. Alberto Velasco ha proposat que la Mare de Déu devia ser el compartiment central del conjunt, mentre que sant Vicenç es disposaria a la dreta i un tercer compartiment, perdut, a l'esquerra. Les taules narratives haurien format part de la predel·la³⁷⁴. L'assemblatge horitzontal de les posts del compartiment amb la *Professió de sant Vicenç* fa versemblant aquesta hipòtesi de reconstrucció, així com el seu encaix en una tipologia de retaule molt habitual a València i Aragó. És evident, d'altra banda, que el *Retaule de sant Ponç, la Mare de Déu i sant Macari*, conservat al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal³⁷⁵, s'inspira en el *Retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç*, tant pel que fa a la seva estructura com a la representació concreta de la Verge amb el Nen. La inclusió dels donants a la taula amb sant Vicenç, dirigint-se a la Mare de Déu, dóna lloc a una composició molt coherent. L'afegit d'un tercer sant, que quedaria una mica al marge d'aquest grup, no seria, però, un cas únic. Com veurem en successius capítols, al *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu*, del Grup de Morata, el donant ocupa el compartiment de sant Nicolau, a la taula lateral esquerra. Cal remarcar, finalment, que la Mare de Déu i sant Vicenç van ocupar, originalment, una mateixa taula, tallada amb posterioritat. Així ho indiquen les unions de les posts i de les restes d'endrapat (fig. 107). També el *Retaule de sant Ponç, la Mare de Déu i sant Macari* estava format per una única taula, integrada per diverses posts, i el mateix succeeix al cos superior del *Retaule de la Mare de Déu, sant Fabià i sant Sebastià*, també al Museu de Lleida i atribuïble al taller de Pere Garcia³⁷⁶. Devia tractar-se, per tant, d'una estructura habitual en el cas de retaules de dimensions mitjanes amb diversos titulars.

En tot cas, no insistiré ara sobre aquests i altres aspectes ben coneguts i estudiats d'aquest conjunt³⁷⁷, però sí que voldria subratllar la similitud de la composició amb una

³⁷³ A. DURAN I SANPERE, *Llibre de Cervera*, (Documents de Cultura 15), Barcelona, 1977.

³⁷⁴ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Mare de Déu i el Nen, sant Vicent...», p. 37.

³⁷⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 308, fig. 104; J. GUDIOL-RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, cat. 600, fig. 958; X. COMPANY, «Retaule de sant Ponç», a: *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993...*, p. 103-104.

³⁷⁶ R. ALCOY PEDRÓS, «Retaule de la Mare de Déu, sant Fabià i sant Sebastià», a: *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993...*, p. 101-102. En aquesta fitxa l'autora ja assenyalava el parentiu, i alhora la distància, de la taula central amb la *Mare de Déu* de Bellpuig.

³⁷⁷ El retaule compta amb una bibliografia considerable, a més dels estudis ja citats de Post, Ainaud i Verrié, Duran i Sanpere o Alberto Velasco s'hi refereixen, entre d'altres: J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, cat. 904; M. LACLOTTE, «Profession de foi de saint Vicent Ferrer», a *Trésors de la peinture espagnole, églises et musées de France*, Paris, 1963, cat. 15; J. GUDIOL-RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 187, cat. 539; M. BLANC, «Profession de foi de saint Vincent Ferrer», *Rétables...*, p. 71-72; J. YARZA, «Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants», a: F.

de les miniatures d'un manuscrit que és ja un vell conegut, el *Llibre d'hores de Caterina de Clèves*³⁷⁸ (fig. 106). A la taula de Cervera els dos integrants del matrimoni, representats al costat de sant Vicenç, es dirigeixen mitjançant les inscripcions dels filacteris al Nen, sostingut per una Verge envoltada de sol i amb la lluna als peus. Jesús respon al prec dels dos orants mitjançant el filacteri que sosté a la seva mà. A la miniatura del *Llibre d'hores*, Caterina de Clèves prega a una Mare de Déu que també s'ha representat dempeus, envoltada de sol i amb la lluna als peus, dient «*O Mater Dei memento mei*», una invocació que es pot incloure al final de la recitació de l'Ave Maria, per exemple. En aquest cas, però, és el Nen qui ha de respondre al prec: a diferència del que succeeix a la taula del MNAC, el moment ha quedat detingut en l'instant en que l'Infant escriu sobre un filacteri, de manera que no sabem si l'oració de Caterina i la intercessió de la Verge obtindran el resultat esperat. La taula del MNAC i la miniatura comparteixen la seva iconografia i la intenció de la imatge: la sol·licitud a la Verge de la seva intervenció en busca de la misericòrdia divina, en el benentès que finalment serà Déu –aquest infant que escriu o ja ha escrit al seu filacteri– qui salvarà o condemnarà l'ànima que s'adreça a la seva mare³⁷⁹. Però, a més, aquest significat es vehicula a través d'una forma extraordinàriament propera, si no en el seu estil, sí en la seva composició, en l'ordenació dels elements que l'integren.

Pel que fa a l'estil, el retaule de Cervera és una obra de factura acurada, que ens permet veure, com la taula de Belcaire o els retaules barcelonins, el millor Pere Garcia. Els compartiments narratius petits, com ara el de la *Professió de sant Vicenç*, sempre afavoreixen una pintura detallista i primmirada, especialment propera a la del Mestre de

Español; E. Ratés (ed.), *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a s. XV*, Barcelona, 1991, p. 166-168. Sobre la fórmula iconogràfica escollida per a la representació de sant Vicenç: A. VELASCO GONZÁLEZ, «Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografia primerenca de sant Vicenç Ferrer», a: F. Español; F. Fité, *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, p. 235-268.

³⁷⁸ The Morgan Library and Museum, m. 917 i 945.

³⁷⁹ La Mare de Déu Apocalíptica en un context funerari com era el de la capella a la que anava destinat el retaule i al costat de la representació del Crist de Judici Final que sembla invocar sant Vicenç té un significat d'intercessora o mitjancera. Així ho afirma Paulino Rodríguez Barral quan diu que «*tal vez sea en este caso la interpretación de San Bernardo la que justifica la tipología mariana de la tabla. El santo cisterciense también reconoce en la mujer envuelta en el sol a la Virgen pero para él el sol es la imagen de la infinita misericordia de María, clemente y compasiva, mientras que la luna que pisotea simboliza el Mal. Imagen idónea por tanto para representar a una Virgen cuya intercesión ante su hijo está siendo demandada por los donantes*», a «La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano-aragonesa, su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de Arte e iconografía*, 2004, tom 13, núm. 26, p. 397-430: 413-414. No crec, per contra, que la lluna als peus de la Verge sigui «una possible al·lusió al seu influx sobre la fertilitat femenina», com proposa A. VELASCO GONZÁLEZ, «Mare de Déu i el Nen, sant Vicent...», p. 38.

Riglos. Altres aspectes, però, com ara el modelat pàl·lid i uniforme de les carnacions, o detalls secundaris com les orelles apuntades en la seva corba superior, s'allunyen de les constants de l'anònim. Exactament el mateix es pot dir de la delicada santa Bàrbara del MNAC³⁸⁰ o del sant Miquel provinent de l'església de Sant Pere de l'Ametlla de Segarra, conservat al Museu Episcopal de Vic³⁸¹.

Un altre grup d'obres que permet contrastar còmodament les obres que atribueixo al Mestre de Riglos i les que en la meua opinió corresponen a Pere Garcia, és el constituït per les dormicions de la Verge. Ja hem al·ludit a les del retaule de Villarroya i el *Retaule de la Mare de Déu* dispers, que, si bé presenten diferències entre elles, traeixen un mateix substrat internacional. Molt diferent és, en canvi, la monumental *Dormició* que va pertànyer a la col·lecció Muntadas i es conserva ara al MNAC (inv. 64040) (fig. 109c). Una important descoberta documental de Jaume Barrachina, que ha localitzat uns inventaris de la col·lecció Muntadas en els quals consten les procedències d'algunes taules, ha permès establir que aquesta obra prové de l'església parroquial de Peralta de la Sal³⁸². La troballa d'aquests inventaris, encara no publicats i que per tant no he pogut consultar, serà fonamental per a l'estudi de nombroses obres de les quals fins ara no es posseïa cap dada, a banda de les publicades als catàlegs de la col·lecció, que en general amaguen les procedències. D'altra banda, Francesc Ruiz i Alberto Velasco han connectat l'origen de la *Dormició* de Peralta de la Sal amb un interessantíssim dibuix de Josep Pijoan que reproduïx un monumental retaule conservat a inicis del segle XX a l'església parroquial d'aquesta localitat i que, segons aquest document, estava centrat

³⁸⁰ Les diverses publicacions esmenten Encamp com el lloc d'origen d'aquesta taula però no tenim dades clares sobre la seva procedència ni sobre el seu paper en el marc del conjunt al qual va pertànyer. Vegeu: *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 110, núm. 14; CH. R. POST, *A History of Spanish Painting...*, 1938, VII, p. 218, fig. 56; J. GUDIOL I RICART, *Pintura gòtica...*, p. 281-282 i 288; J. GUDIOL I RICART, *Pintura medieval...*, p. 54-56, 81, núm. 213; J. GUDIOL I RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 188, núm. 542, fig. 924; M. J. BORONAT, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus de Catalunya: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 610, 661 i 662; A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...»; A. VELASCO GONZÁLEZ, «Sant Miquel i fragment de la llegenda del Mont Gargà», a: C. Bergés (com.), *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval*, p. 54-59.

³⁸¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, vol. VII, p. 217-218, fig. 55, atribuït aquesta taula al Mestre de sant Quirze però J. GUDIOL I RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 153, cat. 452, la van classificar entre les obres anònimes. F. RUIZ QUESADA, «El panorama artístic a Lleida», a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II...*, p. 300-303: 302-303, la va recuperar per al catàleg de Pere Garcia. També l'ha estudiat darrerament A. VELASCO GONZÁLEZ, «Sant Miquel i fragment de la llegenda del mont Gargà...», p. 55-59.

³⁸² Barrachina va presentar els inventaris en una jornada d'estudi celebrada a Sitges el 5 d'octubre de 2012 i els resultats de les seves investigacions es publicaran a Jaume BARRACHINA, «Unes anotacions de procedències, de mà de Matías Muntadas», *I Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus*, Sitges, en premsa.

per una gran taula amb la «*Asunción de la Virgen*»³⁸³. Sembla evident, com indiquen aquests dos autors, que amb el terme «Assumpció» Pijoan es devia referir, més aviat, al que avui identifiquem, amb més precisió, com la *Dormició de Maria*. En tot cas, la combinació de les dades de l'inventari Muntadas i el croquis no deixa gaire espai a dubtes quant a l'origen de la taula.

La reconstrucció de la resta del conjunt és més complicada, en primer lloc perquè l'estructura és del tot inusual. Ruiz i Velasco argumenten curiosament l'existència de nombrosos conjunts de perfil esglaonat a l'Aragó –jo mateixa m'he referit a alguns en les pàgines precedents, com el d'Ontiñena o Anento³⁸⁴, fig. 78– però no és aquest perfil gens insòlit el que cal justificar, sinó la coexistència de tres carrers, integrats per tres taules de grans dimensions amb l'*Anunciació*, la *Dormició* i l'*Adoració dels Pastors* al primer nivell del cos principal del retaule, i la multiplicació dels carrers laterals per dos a la part superior, on s'inclouen deu escenes narratives marianes, que es conjuguen, a més, amb un descomunal calvari, força més gran que les taules de la *Dormició*, l'*Anunciació* i l'*Adoració*. Caldria plantejar-se, ni que sigui per temptejar totes les possibilitats, si el conjunt vist per Pijoan era realment un únic retaule original o bé un conjunt més o menys factici: les taules havien estat desplaçades a un altar lateral a finals del segle XIX i ocupaven el fons d'un dels braços del creuer del temple barroc quan van ser dibuixades. A més, en algun moment del segle XVII s'havia integrat també una imatge de sant Josep de Calassanç, nadiu de Peralta de la Sal. En el curs d'aquestes modificacions no hauria estat gens estrany que s'haguessin unit les taules de dos o més retaules conservats al temple. És cert que la temàtica mariana dels compartiments petits quadra amb les grans taules principals i que Pijoan, a més, dibuixa un guardapols rematant el conjunt, perfectament adaptat a la seva peculiar estructura. Amb tot, voldria cridar l'atenció sobre un detall, potser irrellevant, del dibuix: el guardapols presenta una trama que també ombrreja el tabernacle que hostatjava la imatge de sant Josep, és a dir, la part evidentment remodelada del retaule. En tot cas, si volem justificar l'estranya i inusual estructura del retaule, es pot adduir com a mínim un exemple similar, que,

³⁸³ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...».

³⁸⁴ Els autors indiquen (Ibídem, p. 45), a més, que «al retaule d'Anento es comença a intuir un aspecte que després es definirà amb més claredat a Peralta de la Sal, la presència al cos principal de taules amb majors dimensions –gairebé similars a la central– que les de la resta del conjunt». Però aquestes taules de dimensions superiors són les que corresponen als co-titulars del retaule, i evidentment no són una innovació de Grañén, atès que al *Retaule de sant Prudenci, sant Llorenç i santa Caterina* de Juan de Leví les tres taules titulars tenen les mateixes mides.

tanmateix, no citen Ruiz i Velasco: el *Retaule de la Mare de Déu, santa Magdalena i sant Onofre i sant Abdó i sant Senén* provinent de l'ermita del Llosar i ara conservat a l'ajuntament de Vilafranca del Maestrat. Aquest moble, pintat per Valentí Montoliu cap al 1455, conjuga un primer nivell amb tres carrers que contenen les imatges dels titulars –la taula central està pintada amb un drap de brocat sostingut per àngels que devia actuar com a fons d'una escultura mariana– amb un segon nivell on els dos carrers laterals es divideixen en quatre i inclouen vuit petites escenes dels Goigs de la Verge³⁸⁵.

D'altra banda, Ruiz i Velasco creuen que Pijoan no va ser absolutament exacte en la reproducció del conjunt i aquest argument és emprat per justificar certes disfuncions, pel que fa a les mides i l'estructura, entre les taules que proposen adscriure al retaule i les dades que es desprenen del dibuix. La suposada inexactitud de Pijoan permet resoldre els 54 cm de diferència entre la *Dormició* del MNAC i dos compartiments amb l'*Anunciació* i l'*Adoració dels Pastors* conservats a The Cleveland Museum Art, atribuïts d'antic a Jaume Ferrer³⁸⁶ (fig. 235), tot i que segons el dibuix els tres compartiments havien de ser exactament iguals. El mateix argument quant a la falta de precisió de les mides i la reproducció de l'estructura, junt amb el fet que no representi els dossers i pinacles que en teoria haurien completat i emmarcat les taules segons una descripció prèvia feta per Sebastián Mercadal, molt lacònica³⁸⁷, també justifica, segons Ruiz i Velasco, l'apreciable diferència de mida entre la *Dormició* i el *Calvari* atribuït al taller de Jaume Ferrer i conservat al MNAC (inv. 64082) que proposen adscriure al conjunt. Aquest *Calvari* és força més petit que la *Dormició*, tot i que en teoria hauria de ser notablement més gran. En definitiva, la troballa del croquis i la localització de la procedència de la *Dormició* revesteixen un gran interès, i la proposta de reconstrucció efectuada pels autors és innegablement enginyosa i suggeridora³⁸⁸. Però si el croquis i la

³⁸⁵ S. MATA, «El panorama artístic al bisbat de Tortosa», a: F. RUIZ QUESADA, *Pintura II...*, p. 323.

³⁸⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 534. Més recentment vegeu: Isidre PUIG, «La dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere García de Benavarrí», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2000, núm. XIV, p. 263-272; ÍDEM, *Jaume Ferrer II, Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, Pagès editors, 2005, p. 257-266.

³⁸⁷ S. MERCADAL, *España Mariana, ó sea reseña histórica y estadística por provincias, partidos y poblaciones de las imágenes de la Santísima Virgen, de los santuarios, capillas y templos que la están dedicados y del culto que se le tributa en esta religiosa nación. Provincia de Huesca, Partidos de Fraga y Tamarite*, Lleida, 1873, p. 154-155. La descripció de Mercadal coincideix a grans trets però no en tots els aspectes amb el croquis de Pijoan, i esmenta de manera vaga certs elements d'emmarcament com a «doseletes gòtics y otros adornos de igual gusto».

³⁸⁸ Entre els punts més dubtosos de la reconstrucció crec que es compta l'atribució de la subpredel·la amb profetes que va pertànyer a la col·lecció Junyer. No em sembla que hi hagi cap raó sòlida per vincular-la

succinta descripció de Mercadal són els punts de partida per identificar les peces que van formar part del retaule, no em sembla metodològicament correcte acusar Pijoan d'inexacte a conveniència per justificar la integració d'una peça o una altra.

En tot cas, l'*Anunciació* i l'*Adoració dels Pastors* de Jaume Ferrer que Ruiz i Velasco proposen incloure al conjunt de Peralta, ja havien estat vinculades a la *Dormició* del MNAC per Post, qui havia imaginat, a partir d'aquí, un conjunt iniciat per Ferrer i finalitzat per Garcia³⁸⁹. La proposta de Post fou represa per Isidre Puig, qui distingia al compartiment de la mort de Maria el dibuix de Jaume Ferrer, que hauria estat completat per Pere Garcia després de la mort del primer³⁹⁰. Ruiz i Velasco es plantegen diverses possibilitats i combinatòries, però semblen decantar-se per un treball conjunt dels obradors de Jaume Ferrer i Pere Garcia³⁹¹. Sigui quina sigui la configuració del retaule de Peralta, en la meua opinió no hi ha dubte que la *Dormició* és una obra essencialment autògrafa, i de gran qualitat, de Pere Garcia. A més, la seva factura ens permet situar-la a prop de la *Mare de Déu* de Belcaire d'Urgell i de les obres barcelonines. Podríem acceptar, per tant, la datació cap al 1450-55 proposada per Ruiz i Velasco.

Les dimensions de la *Dormició* de Peralta són molt superiors a les dels compartiments de Villarroya i el retaule marià dispers que atribueixo al Mestre de Riglos, però les diferències van molt més enllà de les mides i no es poden justificar només al·ludint a la major monumentalitat del compartiment de la Muntadas (figs. 109a-c). Es percep una nova manera de concebre els personatges i els espais, s'observa un canvi de paradigma pictòric. Naturalment existeixen moltes connexions, especialment pel que fa al tractament dels rostres, però el disseny global de l'escena divergeix marcadament. A Villarroya (fig. 109a) ens trobàvem davant d'una cambra de la qual vèiem la teulada, les torres dels remats i els pilars laterals, és a dir, un espai construït a manera de «casa de nines», tal com va ser definit per Panofsky. A la taula amb l'*Anunci de la Mort* i la *Dormició* avui conservada al MNAC (figs. 65-66 i 109b) les parets de la casa de nines

amb el conjunt de Peralta de la Sal, no només perquè el seu estil no encaixa en absolut amb el de la resta de les peces proposades, sinó perquè l'estructura de profetes inscrits en medallons consecutius que es toquen, que dibuixa Pijoan i que és l'argument principal de Ruiz i Velasco, és molt freqüent a l'Aragó. Vegeu més endavant les p. 188-191.

³⁸⁹ CH. R. POST, *A history of spanish painting...*, 1937, vol. VII, p. 280, 298, p. 532-34

³⁹⁰ Isidre PUIG, «La dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional...», p. 263-272; ÍDEM, *Jaume Ferrer II, Pintor de la Paeria*, p. 257-266, considera que es tracta d'una obra de col·laboració entre Jaume Ferrer i Pere Garcia.

³⁹¹ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la sal...», p. 112-123.

han desaparegut i el pintor ens introdueix directament a l'habitació de Maria, però és una cambra amb poca profunditat, on els personatges s'amunteguen a primer pla –igual que succeïa als calvaris– i que peca de certa indefinició –el pintor té problemes en la conjunció del baldaquí, el llit i els apòstols, per exemple.

L'espai de la *Dormició* Muntadas és molt més sòlid i ortogonal: es defuig l'ordenació diagonal dels dos *Trànsits* del Mestre de Riglos per establir una composició en tres plans –els dos apòstols lectors, el llit de la Verge i el grup d'apòstols que assisteixen a l'escena– que recorda, novament, l'esquema emprat per Joan Reixac en algunes dormicions atribuïdes a ell o al seu taller. Podem citar, per exemple, la que prové de la cartoixa de Porta Coeli, conservada al Museu de Belles Arts de València³⁹²; una segona peça inèdita fins a la seva presentació al 2001 a l'exposició *La Clave flamenca en los primitivos valencianos*, conservada en una col·lecció privada de València³⁹³; una altra a la col·lecció Charmisay³⁹⁴; una quarta taula a la col·lecció Brimo de Laroussilhe³⁹⁵ i la que forma part del *Retaule de l'Epifania* de Rubiols de Mora, al MNAC (inv. 50621). D'altra banda està clar que aquest esquema en tres plans, amb el llit de Maria disposat en paral·lel respecte al pla pictòric, no és una invenció de Reixac ni dels pintors de la segona meitat del segle XV, ja havia estat emprat a la pintura del gòtic internacional valencià. José Gómez Frechina citava un exemple conservat al Nelson Atkins Museum, part d'un *Retaule dels Goigs de la Verge* atribuït a Gonçal Peris i el seu taller³⁹⁶. Però sí que és cert que Reixac li dóna una nova monumentalitat, un caràcter més solemne. Pere Garcia, per la seva banda, construeix, gràcies al paviment, un primer pla prou ampli com per encabir dos voluminosos apòstols al voltant dels quals hom percep l'espai que els circumda. Darrere del llit, i malgrat el fons d'or, hi ha també suficient espai com perquè les figures es disposin de manera versemblant. Les connexions amb la pintura valenciana em semblen clares, tot i que cal admetre que no es tracta de pur i simple mimetisme. Pere Garcia introdueix elements absents a les obres de Reixac, com ara el

³⁹² Aquesta taula degué formar part d'un mateix retaule junt amb cinc compartiments d'una predel·la dedicada a la Passió i cinc fragments d'un guardapols amb profetes. La iconografia d'aquest conjunt de peces –una escena mariana, una predel·la dedicada a la Passió, els profetes... – evoca els grans conjunts marians aragonesos que hem citat. J. GÓMEZ FRECHINA, «Tránsito de la Virgen. Joan Reixach», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La clave flamenca...*, p. 272-275.

³⁹³ F. BENITO DOMÈNECH; J. GÓMEZ FRECHINA, «Tránsito de la Virgen. Joan Reixach», a: ÍDEM, *La clave flamenca...*, p. 276-278.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 276.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 278.

³⁹⁶ J. GÓMEZ FRECHINA, «Tránsito de la Virgen. Joan Reixach»..., p. 272.

banc amb veles que substitueix el ciri solitari habitual a la pintura valenciana³⁹⁷. Es tractava d'un motiu que no apareix a les Dormicions de Grañén ni del Mestre de Riglos però que serà molt habitual a les obres del taller de Pere Garcia³⁹⁸, de Martín de Soria i el seu taller³⁹⁹ i també apareix en algunes taules de cronologia tardana que es poden apropar al cercle de Martín Bernat i Miguel Ximénez⁴⁰⁰. El motiu s'inclou també, a més, en la representació de la mort d'alguns sants cap a finals del segle XV⁴⁰¹.

Si tornem a la comparació entre l'obra de Pere Garcia i la del Mestre de Riglos i ens apropem als personatges, veurem que els del primer pintor han guanyat en realisme i han perdut en gràcia respecte als del Mestre de Riglos (figs. 110a-b). Les mirades de reüll, certa expressió serena i solemne i alguns trets fisonòmics són comuns a les figures de Villarroya, la Dormició del MNAC i la que procedeix de Peralta, però els personatges de Garcia són molt més tectònics. Els caps són més petits en relació als cossos, les seves actituds prescindeixen de l'agitació característica del Mestre de Riglos per establir-se. Només cal parar atenció als dos apòstols serenament asseguts a primer terme a la Dormició de Peralta, i comparar-los amb l'apòstol mig ajagut a terra de la Dormició del retaule marià dispers o amb les figuretes de primer terme de Villarroya, que ocupen un espai estret i poc definit (figs. 111a-b). El disseny de les robes també ha perdut bona part del seu dinamisme: a Villarroya trobàvem plecs senzills i tous, encara propis del darrer gòtic internacional, a la segona *Dormició* del Mestre de Riglos els plecs es complicaven, els mantells es rebregaven intensament i es disposaven penjant sobre les espatlles i entre els braços per incrementar el joc d'ombres i llums. A la *Dormició* de Peralta tot aquest animat joc ha desaparegut: les túniques dels apòstols són llises i cordades amb botons sobre el pit, o bé cauen en ordenats plecs tubulars fins a la cintura, on les cenyeix un senzill cordó. Els mantells llisquen suaument sobre les espatlles –en comptes d'amuntegar-s'hi, com succeeix a la *Dormició* del Mestre de Riglos– deixant entreveure l'anatomia. Semblen fetes d'un teixit pesat,

³⁹⁷ El tipus de disposició en tres plans també serà adoptat per Jaume Huguet al *Retaule de l'Epifania* de la capella de santa Àgata de Barcelona, on, a més, reproduceix aquest altre element reiteratiu a les Dormicions de Reixac i altres valencians: el ciri solitari davant de llit de la Verge.

³⁹⁸ Al compartiment del *Retaule de la Mare de Déu* de l'ermita de Soler d'Enviny (Museu de Belles Arts de Budapest), i a la Dormició conservada al Museu d'Era Val d'Aran, per exemple.

³⁹⁹ Per exemple a la taula amb la *Dormició i santa Caterina* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza i al *Retaule de la Mare de Déu* d'Asín.

⁴⁰⁰ IAAH-AM, MB-1195.

⁴⁰¹ Per exemple al *Retaule de sant Nicolau* de Puendeluna, del cercle de Juan de la Abadía, IAAH-AM, cliché Gudiol-24268.

que provoca plecs durs, angulosos, sota els braços o a l'alçada dels peus, quan toquen a terra. Pel que fa al tractament pictòric i del color, les superfícies del Mestre de Riglos presenten, com ja hem tingut ocasió de veure, un modelat dens, gràcies a la superposició de successives capes de color. Destaquen com a trets singulars, tant en aquestes dormicions com a la resta d'obres que li atribueixo, les diminutes pinzellades a les robes que generen brillantors setinades i que són especialment visibles, per exemple, a les robes blaves dels àngels de la *Coronació* de Villarroya o a la túnica de sant Joan de la *Dormició* del MNAC (figs. 110 i 122). També són molt característics els matèrics tocs de blanc que afegixen llum a les carnacions. Pere Garcia, per la seva banda, substitueix les superfícies vibrants del Mestre de Riglos per d'altres més planes, on les pinzellades i tocs de llum es fonen molt suaument creant superfícies més opaques i llises.

Francesc Ruiz i Alberto Velasco han proposat incloure al conjunt de Peralta de la Sal tres compartiments marians, l'*Abraçada a la Porta Daurada*, el *Naixement de la Verge* i la seva *Presentació al Temple*, que havien pertangut, segons informacions proporcionades per Post, a la col·lecció d'Hugo Helbing⁴⁰². Aquestes taules haurien estat acompanyades a la col·lecció Helbing per una *Oració a l'hort* i un *Camí al Calvari* suposadament de la mateixa procedència que els compartiments marians però de les quals no tenim més dades. Segons Ruiz i Velasco podrien haver format part de la predella de Peralta, que estava integrada per escenes de la Passió⁴⁰³. Sembla que el *Naixement de la Mare de Déu* va passar després a la col·lecció van Heek d'Holanda – que posseïa altres obres aragoneses d'aquest període com hem vist en referir-nos al *Retaule de sant Martí* de La Puebla de Albortón – i va desaparèixer en un incendi⁴⁰⁴. Pel que fa a les dues taules restants, van participar el 1952 a la mostra *Exposición de primitivos mediterráneos*, celebrada a Bordeus, Gènova i Barcelona⁴⁰⁵. En aquell moment les obres eren propietat d'un tal Ludwig Losbichler Gutjahr, una obscura figura que sembla que havia actuat com a agent de la Gestapo⁴⁰⁶. Sigui com sigui, els dos

⁴⁰² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 220-222.

⁴⁰³ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaula de Peralta de la sal...», p. 84-95.

⁴⁰⁴ J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 188, cat. 544

⁴⁰⁵ *Exposición de primitivos mediterráneos*, Barcelona, 1952, p. 60

⁴⁰⁶ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaula de Peralta de la sal...», p. 85. Les dades sobre aquesta intrigant història estan recollides al blog Gatopardo: <http://gatopardo.blogia.com/2012/022001-ludwig-losbichler-marchante-de-arte-y-agente-de-la-gestapo.php> (darrera consulta, juliol 2013).

compartiments van ser cedits al 1969 al Musée d'Art et d'Histoire de Genève, on es conserven actualment⁴⁰⁷ (figs. 112-113).

Pertanyin o no al conjunt de Peralta de la Sal, crec que, efectivament, aquests compartiments mostren l'activitat d'un jove Pere Garcia, que pinta probablement cap al 1450 i es troba encara lligat als pressupòsits del Mestre de Riglos, però que posseeix ja un estil netament diferent. A *l'Abraçada a la Porta Daurada* de Villarroya (fig. 114) sant Joaquim és un elegant personatge que s'apropa a santa Anna en una mena de pas de ball, amb la cama dreta avançada, la qual cosa li confereix un aire inestable i dinàmic, molt diferent de la figura plena d'aplom del museu de Ginebra. També el paisatge ha canviat radicalment: les muntanyes de línies ondulants i afuades de l'horitzó de Villarroya han estat substituïdes pels massissos rocosos d'arrel eyckiana als quals ja m'he referit en parlar de les crucifixions. I, si bé l'arquitectura és similar, els murs han variat els seus tons rosats i blavosos per uns grisos molt més realistes. Els mateixos canvis es verifiquen a la *Presentació de la Verge al Temple* (fig. 113): Pere Garcia opta per una composició absolutament frontal de l'escena, efectivament semblant, com han remarcat Ruiz i Velasco, a la *Presentació al Temple* del retaule de Verdú de Jaume Ferrer⁴⁰⁸. En tot cas es tracta d'un esquema molt diferent del de Villarroya (fig. 115), on una elegant escala curvilínia porta Maria fins al sacerdot. Aquesta disposició permet al pintor situar els pares de la Verge al costat del temple, que és figurat íntegrament, i incloure fins i tot un bocí de paisatge. L'escena de Pere Garcia és –si descomptem l'escala, molt mal resolta– potser més realista i tectònica, però també ha perdut bona part de l'encant ingenu i decoratiu del Mestre de Riglos. El *Naixement de Maria* de la col·lecció van Heek, per la seva banda, és més proper al que Pere Garcia va pintar per a Benavarri que al de Villarroya. Tant en la definició de l'espai –es prescindeix de la casa de nines i de l'arquitectura diafragmàtica, per introduir l'espectador directament dins de l'escena– com en la dels personatges, on es percep certa aspror, una lletjor no dissimulada que afecta sobretot les dones ancianes, molt característica de Pere Garcia.

Podríem multiplicar les comparacions, però el resultat seria una repetició dels paràgrafs anteriors. En definitiva, crec que el Mestre de Riglos i Pere Garcia no poden reduir-se,

⁴⁰⁷ Agraïixo aquesta informació, així com les fotografies en color, a Brigitte Monti, col·laboradora científica i responsable del centre de documentació del Pôle Beaux-Arts, Musée d'art et d'histoire de Genève.

⁴⁰⁸ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la sal...», p. 92-94.

amb els elements de judici amb els quals comptem avui dia, a una mateixa personalitat, a risc de construir un catàleg massa extens per al segon i minvar dràsticament la riquesa del panorama pictòric aragonès del segon terç del segle XV. Cal, això sí, considerar una relació mestre-deixeble entre ells i la possible col·laboració de Garcia en alguna obra del seu mestre.

És evident que Pere Garcia es va formar en l'entorn saragossà dominat pel taller de Blasco de Grañén, però crec que la relació amb aquest pintor s'estableix a partir de la intermediació del Mestre de Riglos. D'altra banda, a aquest substrat internacional Pere Garcia hi superposa, ja des del 1450 com a mínim, una intensa comprensió dels esquemes eyckians, pel que sembla vehiculats per la pintura valenciana, com queda clar a la taula amb la *Mare de Déu* de Belcaire d'Urgell, al *Calvari* de Tamarit o la *Dormició* de Peralta de la Sal. També es podrien invocar referències valencianes per a obres posteriors, on es constata una àmplia participació del taller, però que deuen partir dels esquemes popularitzats per Garcia. Els vincles amb la pintura valenciana s'han invocat per justificar la composició del *Sant Sopar* de Montanyana i Graus⁴⁰⁹ i la pintura de Reixac podria haver tingut també alguna incidència en la composició de *l'Oració a l'hort* de Graus, que comparteix nombrosos elements amb les mateixes escenes de la predel·la del *Retaule de Nostra Senyora dels Àngels i de la Eucaristia*, de la cartoixa de Valldecris, Altura (MBV, inv. 2101-2108), la *Predel·la de la Passió* de la cartoixa de Portaceli, i la de la col·lecció Lladró⁴¹⁰. La composició del taller de Pere Garcia i les de Reixac tenen en comú elements com la figuració del torrent de Cedró amb un bloc de pedra com a pont, o la host armada encapçalada per un Judes amb nimbe negre⁴¹¹, i més en general, s'ambienten d'una manera força similar, amb seus turons de perfil rocós estrets de la pintura eyckiana.

És difícil establir el camí exacte a través del qual la cultura pictòrica valenciana, reixaquiàna, arribà als pintors saragossans, però en tot cas val la pena recordar que el

⁴⁰⁹ J. GÓMEZ FRECHINA, «Santa Cena. Joan Reixach», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La clave flamenca...*, p. 226-229.

⁴¹⁰ J. GÓMEZ FRECHINA, «Oración en el huerto. Joan Reixach», i «Cristo camino del Calvario. Piedad. Joan Reixach», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La clave flamenca...*, p. 242-243, 266-269.

⁴¹¹ J. GÓMEZ FRECHINA, «Joan Reixach. Predela con escenas de la Pasión de Cristo», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La memoria recobrada...*, p. 96-105; ÍDEM, «Joan Reixach. Predela con cinco pasajes de la Pasión de Cristo», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La memoria recobrada...*, p. 106-107; ÍDEM, «Joan Reixach. Oración en el huerto», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La Memoria recobrada...* p. 112-113.

primer lloc on es documenta Joan Reixac, nascut probablement cap al 1411 a Barcelona, fill de l'escultor Llorenç Reixac, és a Saragossa, el 1431⁴¹². Alguns dels seus encàrrecs el lligarien també al sud del territori aragonès. És el cas del *Retaule del Salvador* de Manzanera, del *Retaule de la Visitació* de Morella o del *Retaule de l'Epifania* de Rubielos de Mora⁴¹³.

⁴¹² M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1916, vol. 34, p. 469, doc. XLIX.

⁴¹³ F. BENITO DOMÉNECH; J. GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La clave flamenca...*; X. COMPANYY, «El flamenquisme al País Valencià...».

Possibles noms per al Mestre de Riglos: Els Arnaldín i altres artistes de l'entorn de Grañén

L'obrador de Grañén: algunes notícies documentals

Atesos els estrets vincles entre la producció del Mestre de Riglos i Blasco de Grañén, cal considerar la possibilitat que l'anònim sigui algun dels pintors del seu entorn que per ara estan mancats d'un catàleg d'obres. La revisió del diplomatari de Blasco de Grañén ens permet constatar relacions, artístiques o no i més o menys continuades en el temps, amb un nodrit grup d'artistes. Com ja he dit, el 1999 Francesc Ruiz proposava, com a alternativa a Pere Garcia, Miguel Vallés⁴¹⁴, que el 1456 apareix com a testimoni de Blasco de Grañén en una època. Els Vallés són una nodrida nissaga d'artistes però el que ara ens interessa, Miguel Vallés pare, va estar actiu fins al 1512, data probable de la seva mort⁴¹⁵. Ruiz assenyala que va treballar per a zones properes a Riglos i hauria tingut, a més, connexions familiars i laborals amb la Franja, atès que va estar casat amb Catalina Pilza, la família de la qual estava establerta a Tamarit de Llitera⁴¹⁶. La relació del pintor amb la Franja justificaria, segons Ruiz, l'existència d'una inscripció en català al compartiment de l'*Anunci a santa Anna del Retaule de santa Anna i la Mare de Déu* de la col·lecció Deering. D'altra banda, segons la documentació, Miguel Vallés degué ser un pintor d'una certa importància: apareix instal·lat a Saragossa i realitza retaules per a la catedral i altres esglésies d'aquesta ciutat, per a Hecho, Jaca, Estella, Osso, Santa Cristina de Somport o Villanueva de Gállego. També va intervenir en la segona policromia del retaule major de la Seo, al costat de Bartolomé Bermejo i Miguel Ximénez⁴¹⁷. A més, va rebre almenys dos aprenents al seu taller, del que també van

⁴¹⁴ F. RUIZ QUESADA, «Maestro di Riglos. Annunciazione...», p. 136.

⁴¹⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Una familia de pintores zaragozanos activos en la diócesis de Jaca: los Vallés (1457-1499)», *Artigrama*, 1986, p. 35-48. Aquest any se signen les capitulacions d'un retaule dedicat a santa Caterina per a l'ermita de Villanueva de Gállego, Saragossa. A les capitulacions figuraven els noms de Miguel Vallés mayor i Miguel Vallés menor, tatxats i substituïts pel de Martín García –casat en segones núpcies amb Catalina Vallés– potser per defunció dels dos Vallés, pare i fill.

⁴¹⁶ La notícia fou donada a conèixer per M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 36, p. 447. Publica el document sencer M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 255, doc. 79.

⁴¹⁷ M. C. LACARRA DUCAY, *El Retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Saragossa, 2000, p. 118-119.

formar part els seus fills⁴¹⁸. A hores d'ara, però, desconeixem absolutament l'estil pictòric de Miguel Vallés i els seus fills, atès que no hem conservat cap dels retaules documentats. En tot cas, les dades que tenim de la seva trajectòria vital comencen el 1456, i s'estenen al llarg de 56 anys, fins a inicis de la segona dècada del segle XVI. És a dir, malgrat que en la primera data ja fos vidu, devia ser encara jove, molt probablement no devia haver sobrepassat la trentena. Per tant, es devia haver format al llarg dels anys quaranta i inicis dels cinquanta, en contacte amb el darrer gòtic internacional, però el seu estil devia derivar, com el de Pere Garcia o Juan de la Abadía –que es documenta fins a finals del segle XV- cap a formes més monumentals i austeres, pròpies de la segona meitat del segle.

Entre els pintors vinculats documentalment amb Blasco de Grañén n'hi ha alguns d'absolutament desconeguts que apareixen de manera molt puntual a la documentació: es tracta de Joan de Longares, Joan Colmella o Comella, Pere Benet, Antoni Seluanes –probablement Salvanés– i Martín Navarro⁴¹⁹. A més, Grañén formà Jaime Arnaldín, com veurem tot seguit, un desconegut Petrico Fernández i signà un altre contracte d'aprenentatge amb Miguel de Balmaseda, poc abans de la seva mort⁴²⁰.

Entre els pintors relacionats amb Grañén amb obra coneguda i atribuïda, i amb un pes més gran a la documentació, es compta Martín de Soria. Però res té a veure el seu estil amb el de Blasco de Grañén, malgrat que fou el seu nebot i no és impossible que rebés les primeres nocions pictòriques d'ell. Les peces documentades de Soria i altres que per estil han estat incloses al seu catàleg dibuixen la figura d'un mestre modest pel que fa a les seves capacitats tècniques, poc imaginatiu en les seves solucions compositives i amb un caràcter pictòric aspre que, en les millors obres, es tradueix en figures de cànon curt i rostres severes i, en les pitjors, cau directament en la lletjor. Tendeix, a més, a una factura apressada i esbossada. Aquests problemes estan temperats a les parts del cos

⁴¹⁸ Per als documents relatius als retaules contractats pels Vallés i els seus aprenents M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, doc. XXXII, p. 427; 1917, 36. M. C. LACARRA DUCAY, «Una familia de pintores zaragozanos...», p. 45, doc. 8 i p. 46, doc. 9.

⁴¹⁹ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 18. Vegeu també l'apèndix documental: 1435, doc. 17, p. 215; 1445, doc. 41, p. 230-231; 1447, doc. 46, p. 233; 1456, doc. 77, p. 254. De Martín Navarro sabem també que el 1466 cobrava 500 sous d'un retaule que havia fet per a una capella de la catedral de Barbastro, a instàncies del cavaller Manuel de Lunell (M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1916, 34, p. 476, doc. LXII).

⁴²⁰ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 19 i apèndix documental: 1433, doc. 13, p. 213-214; 1435, doc. 17, p. 215; 1445, doc. 41, p. 230-231 i 1459, doc. 94, p. 267.

superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros que se li poden atribuir, probablement perquè es limita a seguir models plantejats pel seu oncle⁴²¹.

El primer cop que Martín de Soria es documenta al costat de Blasco de Grañén és el 2 de desembre de 1449, quan actua com a testimoni en una àpoca concedida per Grañén pel pagament d'un retaule i altres treballs pictòrics que havia fet per a una capella del claustre del monestir del Carme de Saragossa⁴²². El 22 de novembre de 1457, Martín de Soria contractà un retaule per a la vila d'Aguilón junt amb Juan Rius. Les capitulacions no indiquen l'advocació o la iconografia del retaule, que ja devia estar convenientment especificada a les dues mostres –una en mans de la vila i l'altra dels pintors– esmentades al contracte. Com a testimonis signen el fuster Juan Just –a qui més endavant ens tornarem a referir, en relació a la fusteria d'alguns retaules⁴²³– i el pintor Martín Navarro, però, a més, Blasco de Grañén actua com a fiador dels dos contractants⁴²⁴. El mateix dia Rius i Martín de Soria reben el primer termini del pagament del retaule. Curiosament, el 16 de març de 1458, quan s'efectua el segon pagament pel retaule d'Aguilón, atorguen l'àpoca Grañén, Rius i Soria, «*por causa e razon del retaulo que ellos fazen pora la yglesia del dito lugar*»⁴²⁵. Aquesta redacció sembla implicar Grañén més activament en la factura del retaule que el document anterior, on apareixia únicament com a aval. El mateix succeeix en una notícia del 4 de novembre de 1459 on Martín de Soria –en aquest cas esmentat erròniament com a nét i no nebot de Grañén– reconeix que ha rebut 500 sous del retaule d'Aguilón; d'aquests 500, 250 havien estat pagats a Blasco de Grañén, ara ja mort, en dies passats⁴²⁶. El retaule va ser finalitzat i assentat l'11 d'abril de 1460 i els darrers documents impliquen un altre pintor, Salvador Roig, que havia actuat com a fiador després de la mort de Grañén. Roig, per la seva banda, també col·laborarà en altres encàrrecs amb Juan Rius,

⁴²¹ Més tard tornarem breument sobre el complex problema de l'autoria del cos superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, però avanço que, en la meua opinió, no és possible atribuir tots els compartiments a Martín de Soria, malgrat que tampoc crec necessari postular la presència d'un pintor estranger que es faci càrrec dels millors compartiments. Vegeu pàgines 197-200.

⁴²² M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 240, doc. 56. Apèndix documental, doc. 14.

⁴²³ Contractarà la fusteria del retaule major de l'església parroquial d'Alfajarín, de la pintura del qual s'encarregarà Tomás Giner. Vegeu pàgines 248-249, i Apèndix documental, doc. 55.

⁴²⁴ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 257-259, docs. 82-84. Apèndix documental, doc. 23.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 244-247, doc. 63 i p. 262, doc. 87. Apèndix documental, doc. 24.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 267-68, doc. 95. Apèndix documental, doc. 26.

que a la dècada dels setanta estarà instal·lat a Maluenda i serà, al seu torn, contractat per dos pintors de la propera Calatayud, Domingo Ram i Pedro de Aranda⁴²⁷.

Grañén va contractar també un retaule conjuntament amb Jaime Romeu, que ja tenien començat el 27 de juliol de 1451⁴²⁸ i que no sabem quan van finalitzar però que, en tot cas, no van acabar de cobrar fins el 30 de març de 1458. Es destinava a la confraria de santa Anna, sant Bernardí de Siena i la Concepció de la Verge, que tenia la seva seu al claustre del convent de sant Francesc de Saragossa⁴²⁹. S'ha proposat que aquest Jaime Romeu podria identificar-se amb el Jaume Romeu o Romei que, junt amb Ramon Isern, actua com a testimoni del pagament d'un retaule encarregat a Bernat Martorell per la confraria de Sant Pere dels pescadors de Barcelona, el 16 d'agost de 1437⁴³⁰. D'altra banda, sembla que no hi ha dubte que és el mateix pintor que el 9 de gener de 1440 cobrava 10 dels 30 florins que li eren deguts per la pintura de dotze històries d'un *Retaule del Salvador* per a Villanueva de Gállego que havia estat contractat per Pascual

⁴²⁷ Ibídem, p. 268-269, docs. 96-98. Juan Rius i Salvador Roig contractaren el 1459 un *Retaule de sant Miquel arcàngel*, amb una escultura en alabastre de sant Miquel al centre, i, als costats, sant Joan Baptista i el Baptisme, i santa Magdalena i la Levitació de la Magdalena, destinat a la capella de Juan Roldán al claustre de l'església de San Pablo de Zaragoza. Post va relacionar aquest retaule amb el del Baptista, santa Caterina i la Magdalena encara conservat a l'església de San Pablo de Saragossa (*A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, fig. 110), malgrat que les advocacions no coincideixen del tot. Aquest contracte atorgava una gran preeminència a Juan Rius, que s'havia d'encarregar del dibuix i les carnacions de tots els caps de les històries. A l'hora de treure conclusions d'aquest fet, però, s'ha de tenir en compte que quan el 1466 Rius col·labora amb Jaume Romeu és aquest darrer qui s'encarrega de les tasques més importants (vegeu nota 433). El 1464 Rius i Roig tornarien a col·laborar en un *Retaule de la Mare de Déu de la Pietat* per a Azuara, Saragossa. Per al contracte entre Rius i Roig vegeu M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 32, doc. XV, p. 159-160. Salvador Roig col·laboraria al 1466 amb Miguel Ximénez en la factura d'un *Retaule de la Mare de Déu* per a l'església de Malanquilla, Saragossa (M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1916, 34, doc. LIII, p. 471-472 i CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 47 i 251). Pel que fa al trasllat de Rius a Maluenda, i la seva col·laboració amb Rams i Aranda, vegeu F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 664-665. A més, a Calatayud Rius actuarà com a procurador de Juan Arnaldín (Íbidem).

⁴²⁸ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 244-247, doc. 63. Apèndix documental, doc. 15.

⁴²⁹ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 247, doc. 64 i p. 262, doc. 87. Apèndix documental, doc. 25. Com indica Lacarra (Íbidem, p. 100-102), el retaule degué ser una obra monumental i molt apreciada, atès que va ser posat com a model quan el 1455 Jaime Romeu contractà el moble de l'altar major de l'església de Santa Maria de Jesús de Saragossa, i més de vint anys més tard, el 1477, s'exigia a Martín Bernat i Miguel Ximénez que la fusteria del retaule major de l'església parroquial de San Gil Abad de Saragossa fos també com la del retaule de Grañén i Romeu. El 1479, a més, s'exigí a Tomás Giner, en el contracte del *Retaule de santa Anna* de Mainar, que l'or estigués tan ben pintat com a l'escena on sant Bernardí passava sobre el mar, al retaule del sant que es conservava al claustre del convent dels franciscans de Saragossa.

⁴³⁰ Es refereixen i publiquen el document S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, 1906, vol. II, p. 220; A. DURAN I SANPERE, *L'Art i la cultura* (Barcelona i la seva història, III)..., doc. 22, p. 119. Proposa el vincle entre els dos Romeu: F. RUIZ QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents a la seva obra», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 2 vols., Barcelona, 1998, vol. I, p. 431-440: 438.

Ortoneda⁴³¹. A partir d'aquestes connexions amb Bernat Martorell i amb Ortoneda, Francesc Ruiz ha suggerit que Romeu podia haver pintat primer al taller del barceloní i, un cop a Saragossa, es podia haver fet càrrec d'altres treballs d'Ortoneda, com ara el *Retaule de la Mare de Déu, sant Blai i sant Antoni Abad* d'Embid de Ribera, contractat el 1437 per aquest. Això explicaria, a judici de Ruiz, l'intens aire martorellià de l'únic compartiment conservat d'aquest retaule, l'*Enterrament de sant Pau ermità* (MNAC, inv. 65783)⁴³². En aquest complex entramat de relacions entre pintors aragonesos en les dècades centrals del segle XV també cal recordar que Jaume Romeu col·laboraria el 1466 amb Juan Rius⁴³³, a qui acabem de veure pintant amb Grañén i Martin de Soria.

De tots aquests mestres, Jaume Romeu és qui potser podria haver tingut un estil més coincident amb el del Mestre de Riglos, ateses les dates al llarg de les quals està actiu – el terç central del segle –, la seva hipotètica estada al taller de Martorell i la vinculació amb un altre mestre del gòtic internacional, Pascual Ortoneda⁴³⁴.

És molt interessant també la relació que Blasco de Grañén va establir amb aquest darrer pintor, oriünd de Tarragona, però que degué ser una de les personalitats més destacades de la pintura aragonesa del segon quart del segle XV. El seu estil ens és encara molt desconegut, atès que, com acabem de veure, només hem conservat un compartiment d'un retaule documentat i ni tan sols aquest s'atribueix amb fermesa a la seva mà⁴³⁵. Val

⁴³¹ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 36, docs. LXXX i LXXXI, p. 442-443. Apèndix documental, doc. 3.

⁴³² F. RUIZ QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell...», p. 438, n. 29.

⁴³³ En aquest cas es tractaria d'un *Retaule de la Magdalena, sant Miquel i sant Jordi* per a l'església parroquial de Lécera, propera a Belchite, on sembla que Jaume Romeu s'havia d'encarregar de les tasques més importants. Vegeu M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1921, 42, p. 136-139. Apèndix documental, doc. 38.

⁴³⁴ En aquest sentit es pronunciava Rosa ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 162, quan afirmava que Romeu fou molt probablement «un pintor de cierre que acumula experiencias y registros anteriores en una etapa proclive a los grandes cambios».

⁴³⁵ Pascual Ortoneda es va traslladar des de Tarragona a Osca el 1423, el 1433 es documenta a Saragossa i sembla que el final de la seva vida transcorre a Monzón (1456) i Barbastre (1459-60). Al llarg de la seva carrera professional es va fer càrrec de comandes molt importants, com ara el *Retaule de la Mare de Déu* de Tarazona, obra gràcies a la qual va entrar en contacte amb l'escultor català Pere Joan, amb qui potser va tornar a treballar en un conjunt per a la casa de la ciutat de Saragossa (M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 37, p. 442-443, M. C. 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*, 1987, 30, p. 19-28). La pintura de les taules de Tarazona es va contractar per 10.000 sous (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*, 1987, 30, p. 9-18). Malauradament, el conjunt pictòric de Tarazona s'ha perdut completament. Per contra, s'ha proposat adjudicar-li les peces atribuïdes als anònims mestres de la Secuita i de Cabassers, actius en àrea tarragonina cap a la segona dècada del segle XV, vegeu S.

la pena recordar que, durant molts anys, Ortoneda va ser un candidat plausible per a donar nom al Mestre de Lanaja⁴³⁶. Grañén li serveix de testimoni el 1433, quan signa amb Jaimico Arnaldín, fill del pintor Benito Arnaldín, un contracte d'aprenentatge. Més de vint anys després, el 13 de maig de 1456, Blasco de Grañén nomenà procuradors per cobrar uns diners que li devia Ortoneda, llavors «*habitant de present en la villa de Monçon*»⁴³⁷. Desconeixem a que obeïa el deute d'Ortoneda amb Grañén, però no és impossible que l'hagués generat una feina portada a terme entre tots dos. En tot cas, em sembla important constatar que la relació de Grañén i Ortoneda es va estendre dues dècades més enllà de que el primer li «prengué» el deixeble al segon.

Els Arnaldín, algunes propostes d'identificació

Efectivament, el 30 de setembre de 1435, Jaime Arnaldín va cancel·lar el seu contracte d'aprenentatge amb Ortoneda i en signà un altre amb Blasco de Grañén, que estigué vigent fins el 23 d'abril de 1442⁴³⁸. La vinculació documental entre els Arnaldín i Grañén no acaba aquí. Tant Jaime com el seu germà gran, Juan, van mantenir la relació amb Blasco al llarg de la dècada dels quaranta: el 5 de febrer de 1440 Grañén atorgava àpoca de 650 sous, part dels 10.000 en que s'havia contractat el *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, i actuava com a testimoni Juan Arnaldín⁴³⁹. Resulta seductor imaginar al taller de Grañén no només al jove Jaime, sinó també a Juan, un pintor ja ben format. El 28 d'agost de 1443 és Jaime, que ja havia finalitzat el seu aprenentatge, qui serveix de testimoni al seu antic mestre, en un assumpte sense transcendència artística⁴⁴⁰. Dos anys després, el 20 de maig de 1445, Jaime torna a signar com a

MATA, «Pascual Ortoneda i els retaules de Cabassers, la Secuita i Santa Margarita», a: F. Ruiz (coord.), *Pintura II...*, p. 158-161. Rosa ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet...», p. 38-40, fig. p. 39 ha proposat atribuir-li una grisalla pintada sobre tela amb la Mare de Déu amb el Nen, conservada a la catedral d'Osca (vegeu més endavant, nota 786), mentre que Francesc Ruiz ha afegit a l'equació el *Retaule de la Mare de Déu* del Museu de Vilafranca del Penedès, datat el 1459 gràcies a una inscripció a la base (F. RUIZ QUESADA, «Les escoles pictòriques de Tarragona», a: F. Ruiz Quesada (coord.), *Pintura II...*, p. 150). En la meua opinió aquest grup d'obres presenta aspectes comuns però és impossible que totes les obres hagin sortit de la mateixa mà. El retaule de Vilafranca, en particular, tot i les seves connexions amb obres tarragonines i el seu interessant programa iconogràfic, és obra d'un pintor de capacitats més limitades de les que versemblantment posseïa Ortoneda.

⁴³⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1935, vol. VI, p. 602-608; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 46; F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 116.

⁴³⁷ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 213-14, doc. 13, i p. 254, doc. 77. Entre els procuradors es compta un Anthon de Stahues, pintor, habitant de Saragossa, que potser podria correspondre a l'Anthoni de Seluanes (Anthoni Salvanés?) que li fa de testimoni el 1447, junt amb Pere Garcia. Apèndix documental, doc. 21.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 215, doc. 17, i p. 221, doc. 28. Apèndix documental, docs. 2 i 5.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 220, doc. 26. Apèndix documental, doc. 4.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 222, doc. 29. Apèndix documental, doc. 6.

testimoni, en aquest cas en un albarà per un altre pagament del retaule d'Ejea de los Caballeros⁴⁴¹.

Els dos germans Arnaldín eren fills de Benito, un pintor establert a Calatayud que ja havia mort el 1435, quan Jaime Arnaldín signa el seu contracte d'aprenentatge amb Grañén, i que probablement ja era difunt també el 1433, quan Juan s'encarrega d'instal·lar el seu germà petit al taller d'Ortoneda. Juan Arnaldín es documenta entre el 1433 i el 1492, primer a Saragossa, com hem vist, i més tard a Calatayud, on el 1446 apareix contractant un retaule per al convent de predicadors⁴⁴². Juan va tenir un fill a qui anomenà Jaime, com el seu germà, la qual cosa genera una certa confusió a l'hora d'establir les trajectòries vitals d'oncle i nebot. En tot cas, Jaime Arnaldín I no es documenta a Calatayud fins una data tardana, el 30 d'abril de 1474, i sembla que la seva carrera es podria estendre fins a finals del segle XV, el 1494, malgrat que cal tenir en compte la coincidència de nom amb el seu nebot i amb un hipotètic tercer Jaime Arnaldín que seria el seu propi fill i que es documentaria ja a inicis del segle XVI⁴⁴³.

Hi ha hagut diverses propostes per identificar les personalitats pictòriques dels Arnaldín, però fins ara cap em sembla plenament convincent. Fabián Mañas atribuï a Juan Arnaldín el *Retaule de sant Fèlix* i la taula amb *Sant Andreu* de l'església

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 229, doc. 38. Apèndix documental, doc. 7.

⁴⁴² F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 61-62 i 321-324. Les notícies tretes a la llum per Mañas sobre Juan Arnaldín a Calatayud són les següents: el 1446 contracta un retaule per al monestir de predicadors de Calatayud; el 19 d'octubre de 1464, signa una concòrdia amb Antón de Santorquat en la qual estableixen els preus per la pintura de cortines i cofres a la ciutat; el 25 de setembre de 1470 nomena procuradors a Juan Rius i Pedro de Aranda; el 18 de gener de 1472 Juan Arnaldín treballa amb el seu gendre, Jaime de Valencia, en un retaule per a un tal Jimeno de Liñán; el 15 de novembre de 1472 María López de la Rúa li encarrega un retaule de la Magdalena, per 400 sous jaquesos; el 19 de maig de 1474 fa una procura a favor de Fray Miguel Soriano, per tal que aquest col·loqui el seu fill Jaime al servei d'algú que no s'especifica; el 4 novembre 1476 signa una concòrdia de pau amb el pintor Alfonso de Tamara i signen com a testimonis Juan Rius i Pedro de Aranda; el 2 de febrer de 1484 Juan Arnaldín i un tal Benito Arnaldín signen com a testimonis d'una procura i finalment, el 22 de desembre de 1492, Juan Arnaldín fa testament i demana ser enterrat amb la seva família a l'església de San Pedro de los Francos de Calatayud.

⁴⁴³ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 326-334. Entre els documents que Mañas Ballestín va descobrir a Calatayud referents a Jaime Arnaldín es troben les següents notícies: el 30 d'abril de 1474 el pintor rep 300 dels 1100 sous que els jurats de Bijuesca li havien promès per un retaule; el 9 d'abril de 1480 rep 700 sous d'un retaule per a Belmonte; el 4 de novembre de 1480 signa capitulacions amb Pedro de Aranda per fer un retaule de la Magdalena per a l'església de Pancrudo, Terol; l'11 de març de 1482 contracta un retaule de la Vera Creu per a una capella de l'església de San Salvador de Calatayud, per 400 sous; el 8 de juny de 1484 rep 200 sous per un retaule de sant Bernabé; el 8 d'octubre de 1488 rep 300 sous, primer pagament d'un retaule contractat el dia 6 del mateix mes pel consell de Sabinán, el 5 de juny del 1494, però, sembla que encara no havia complert aquest compromís, i és possible que la seva desaparició es produeixi al voltant d'aquestes dates. En tot cas, sabem que el 8 d'abril de 1497 el seu nebot Jaime s'ocupa d'un retaule de sant Blai que li havia estat encarregat per a Ateca.

parroquial de Torralba de Ribota, a més d'altres obres relacionades amb l'anomenat Mestre de Torralba⁴⁴⁴. L'autor creia que l'estil d'aquestes dues obres derivava directament d'un tercer retaule conservat a la parroquial de Torralba, el de sant Martí de Tours, signat pel pare de Juan i Jaime, Benito Arnaldín i conclouïa: «*Este pintor, denominado maestro de Torralba, era sin duda un colaborador del taller de Benito Arnaldín (...). Mi hipótesis es que sea precisamente Juan Arnaldín, hijo de Benito, (...). Así se explicarían las relaciones compositivas y técnicas entre este grupo de retablos y los de Benito Arnaldín y la evolución y decadencia del estilo de este pintor*»⁴⁴⁵. Però no em sembla que entre el *Retaule de sant Martí de Tours* de Torralba, la taula de *Sant Andreu* i el *Retaule de sant Fèlix* hi hagi una connexió prou estreta com per deduir que el pintor de les dues darreres obres es va formar, obligatòriament, al taller de l'artífex del primer. Tampoc em sembla possible identificar Jaime Arnaldín amb el «*Jacobus*» que signa una taula amb *Santa Úrsula* (MNAC, inv. 3944)⁴⁴⁶, probablement aquesta pintura s'ha de datar, més aviat, cap a inicis del segle XV.

D'altra banda, és cert que Juan Arnaldín, que al 1433 ja es descriu com a pintor, es podria haver format amb el seu pare, però el seu germà petit probablement era encara un nen quan ingressà al taller d'Ortoneda en aquesta mateixa data, i al llarg dels dos anys que passà aquí devia rebre les nocions bàsiques. L'estil de Jaime derivaria més aviat de Blasco de Grañén, amb qui va treballar com a aprenent sis anys, i al costat del qual es documenta al llarg de deu anys. És en les obres estretament lligades a aquest artista, tal vegada entre les atribuïdes al Mestre de Riglos, on hem de buscar la seva mà.

⁴⁴⁴ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 97-101. Sobre el Mestre de Torralba de Ribota vegeu també J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 40-41, p. 76, cat. 99-102, fig. 123-124.

⁴⁴⁵ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 101.

⁴⁴⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de San Félix de Gerona. ¿Juan Arnaldín?», *Joyas de un patrimonio III*, Saragossa, 2003, p. 105-107.

A L'ENTORN DEL MESTRE DE RIGLOS: EL SEGON MESTRE D'ESTOPANYÀ

Tres taules d'un gran retaule marià

El Mestre de Riglos va establir intenses relacions iconogràfiques, compositives i estilístiques amb altres artistes actius a Aragó. Si Pere Garcia potser va ser un deixeble seu, que completaria les seves ensenyances amb altres ingredients, provinents de la cultura flamenca i rebuts, almenys en part, a partir de la seva traducció valenciana, altres mestres eixits del seu entorn semblen romandre dins dels paràmetres del darrer gòtic internacional. És el cas del que podríem anomenar Segon Mestre d'Estopanyà, autor de tres compartiments d'un retaule marià conservats al MNAC que ja hem citat a les pàgines precedents (figs. 116, 118-119). El 1932, gràcies a l'adquisició de la col·lecció Plandiura, van ingressar al museu barceloní tres taules d'un retaule dedicat a la Verge procedents, suposadament, d'aquesta localitat de la Ribagorça i també un *Retaule de sant Vicenç* d'estil intensament italianitzant (MNAC 3940), que es data al voltant del 1350-70, i un compartiment amb el *Salvador* (MNAC 4505) que es pot atribuir a Pere Teixidor⁴⁴⁷. El discutit autor del retaule del sant diaca ha estat anomenat Mestre d'Estopanyà i l'artista que pintà, en una data sensiblement posterior, les tres taules marianes, serà, per tant, el segon artista que anomenarem a partir del topònim.

Les taules inclouen la figura de la titular i dos compartiments narratius, la *Dormició* i el *Seguici funerari de la Verge*. Post va vincular les dues escenes amb el cercle del Mestre del Sant Sopar de Solsona i per tant amb l'entorn pictòric català, i la Mare de Déu

⁴⁴⁷ A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona es conserva una part de la correspondència de Lluís Plandiura. Entre les moltes cartes referents a assumptes artístics, destaquen, pel tema que ens ocupa, algunes que el mossèn d'Estopanyà al llarg dels anys vint, Florido A. C, envià a Plandiura i que es refereixen a la venda del *Retaule de sant Vicenç*, que, segons diu el mossèn, prové d'un monestir templer proper, a les taules marianes i la taula del *Salvador* (Fons Plandiura, Caja 7, Lligall 36, 1-27). Pel que fa a les taules del *Retaule de la Mare de Déu*, cal dir que en una de les cartes, on es desglossen els preus, es demanen: 3000 pessetes per la taula de sant Salvador, 7000 pel tríptic de sant Vicenç, 2500 per la taula central del retaule de la Mare de Déu i 1000 pessetes per «quatre taules molt deteriorades». Aquesta dada podria al·ludir a, com a mínim dues peces perdudes del retaule marià d'Estopanyà. Sembla que totes les taules es conservaven a la parròquia, tot i que, com he dit, no totes en procedien. En tot cas, la venda del conjunt a Plandiura va provocar certs aldarulls al poble, que el rector va intentar utilitzar per incrementar el preu de venda. Una carta del 22 de setembre de 1921, però, confirma que la venda s'ha produït i que el preu final ha estat de 17.500 pessetes. El mateix Florido s'encarregaria, el 1922, d'informar a Plandiura i gestionar l'intent de compra d'altres retaules, que es conservaven a les esglésies de Tamarit de Llitera i Benavarri. Publica aquestes i altres dades M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte Aragonés emigrado* p. 91-97.

entronitzada amb el context aragonès representat per la *Verge amb el Nen* de l'Städel Art Institute de Frankfurt⁴⁴⁸, que podem atribuir a Bonanat Zaortiga. Però ja al 1992 Rosa Alcoy assenyalà que les tres peces es podien considerar obra d'un mateix mestre, malgrat el canvi de registre que implica de vegades el pas de la representació d'una figura titular a una escena narrativa. A més, aquesta autora va subratllar que el context que millor esqueia a aquest conjunt era l'aragonès, tot i les connexions amb l'escola barcelonina o valenciana⁴⁴⁹.

Al que devia ser el compartiment principal del retaule (fig. 116) –que segurament va atènyer unes dimensions considerables, atès que aquesta taula fa 208 x 111 cm– Maria es presenta davant d'un monumental tron però, com ha assenyalat Rosa Alcoy, seguint una fórmula que combina aquesta pesant estructura gairebé arquitectònica amb la iconografia de la Mare de Déu de la Humilitat, asseguda a terra en un coixí⁴⁵⁰. La Verge alleta el Nen i sosté, a la mà dreta, unes espigues de blat d'evidents connotacions eucarístiques. L'Infant divideix la seva atenció entre el pit de la seva mare i l'ocell, lligat amb un cordill, que aferra per les ales. Sobre els remats del tron seuen dos àngels músics. Tot i les diferències iconogràfiques respecte a la taula central de Villarroja, on s'ha prescindit de l'alletament i la Mare de Déu es presenta convenientment entronitzada com a Reina dels Cels, sense cap rastre d'humilitat, hi ha nombrosos punts en comú entre ambdós compartiments. Per començar, la pesantor arquitectònica del tron és molt similar, però, a més, les maries de Villarroja i Estopanyà comparteixen els llargs cabells, lleugerament coberts amb un subtil vel transparent, de tons melats, pentinats amb una ratlla ben definida al centre, deixant net el front molt ampli. Els trets del rostre són també molt semblants: ambdues tenen els llavis petits i encarnats, fermament tancats, les galtes plenes, el nas llarg, les celles fines i ben arquejades i l'orella gran, arrodonida i amb un dibuix interior pràcticament idèntic. És cert, però, que el modelat del Segon Mestre d'Estopanyà és més compacte, i el resultat són formes volumètriques i rotundes, més plàstiques. El pesat mantell que cobreix la Verge, les grans dimensions del nimbe que aureola el seu cap i el format de la corona són altres punts comuns de les dues marededús.

⁴⁴⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1930, vol. II, p. 342-345, fig. 200-201. Sens dubte la tonalitat exageradament rosada del compartiment central degué influir en la decisió de Post de separar la taula central de les dues escenes narratives.

⁴⁴⁹ R. ALCOY PEDRÓS, «Círculo de los Arnaldín. Virgen de la Leche de Estopanyà», a: X. Barral i Altet (ed.), *Prefiguració...*, p. 287-289.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 287-288.

La *Dormició* (fig. 118) situa l'acció a la cambra de Maria mitjançant tres parets del fons sumàriament esbossades i un paviment que el mestre dibuixà amb una perspectiva molt aproximada. La composició és més ordenada i ortogonal que la que va fer servir el Mestre de Riglos a Villarroya, però ambdues tenen, no obstant, nombrosos aspectes en comú. Els nexes compositius, per contra, són més dèbils amb la segona *Dormició* que he atribuït al Mestre de Riglos, la que procedeix d'un retaule marià dispers i es conserva actualment al MNAC. El Segon Mestre d'Estopanyà opta per la disposició en tres plans dels personatges i emplaça tres apòstols a primer terme, concentrats en la lectura. Els seus cossos volumètrics generen un espai més ampli i consistent que el que hi havia entre l'espectador i el llit de la Verge a Villarroya i fins i tot també a la *Dormició* del MNAC. Però els trets arrodonits i l'expressió consirosa d'aquestes tres figures són molt propers als dels rostres dels apòstols del Mestre de Riglos. També ho és la figura de Crist envoltat d'àngels, que sosté entre les mans l'ànima de la seva Mare amb un gest pràcticament idèntic al que esbossa a Estopanyà i a Villarroya. La petita figura femenina vestida de blanc que simbolitza aquesta ànima sorgeix dels llavis d'una Verge rígidament estirada sobre el llit, ben embolcallada en el seu mantell blau, pàl·lida i amb els ulls tancats. Sant Joan evangelista apareix a Villarroya a la capçalera del llit, i a Estopanyà al costat llarg del llit, però en ambdós casos amb la palma del Paradís entre les mans i ben a prop de Crist. Sant Pere, d'altra banda, s'ocupa també, als dos compartiments, del salpasser i la lectura. Ja he remarcat com la *Dormició* de Villarroya copia amb pocs canvis la composició de Blasco de Grañén del *Trànsit de la Verge* d'Ontiñena. En el cas del Segon Mestre d'Estopanyà, la concepció dels personatges és molt més propera a la del Mestre de Riglos que a la de Grañén: només cal comparar, per exemple, els apòstols de primer terme, a la dreta, amb els seus homòlegs de Villarroya (fig. 120a-b). A més, el Segon Mestre d'Estopanyà sembla anar un pas més enllà pel que fa a la creació d'una escena més sintètica i monumental. En efecte, la composició en tres plans de la *Dormició*, amb les tres figures a primer terme, el llit de la Verge totalment horitzontal, paral·lel a aquest primer pla, i els apòstols i Crist arrengrats darrere, serà la més habitual en exemples de la segona meitat del segle XV.

Al *Trasllat del cos de Maria* per al seu enterrament es tornen a repetir les coincidències amb Villarroya (fig. 119). Els apòstols porten la Verge sobre una llitera a la qual han quedat enganxats els jueus que, de nou, es representen armats, com a soldats. San Joan

evangelista, amb la palma a la mà, torna a tenir una posició preeminent, prop del cap de la Mare de Déu.

Tal com ja he assenyalat en parlar del compartiment amb la Mare de Déu de la llet, els personatges del Segon Mestre d'Estopanyà presenten un modelat contundent, amb figures més robustes que les del Mestre de Riglos, que sempre crea fesomies més dolces i suaus. Els rostres són molt plàstics, amb nassos, llavis i ulls ben definits i unes característiques arrugues a les comissures dels ulls fins i tot dels personatges juvenils. Però, tot i aquesta major rotunditat de la figura, ambdós artistes doten els seus personatges d'un aire dinàmic, formes arrodonides i una certa lleugeresa que ens parla encara de les seves arrels internacionals. A més, tots dos comparteixen alguns trets «morellians», com ara les orelles arrodonides o la forma de dibuixar el dit petit de les mans, ben separat dels altres i amb una curvatura impossible.

Desconexem la resta del programa del retaule i fins i tot si es tractava d'un conjunt amb dos o amb més carrers laterals, la qual cosa l'hauria aproximat més encara a Villarroya, però, en tot cas, és interessant constatar que, un altre cop, s'insisteix en la representació dels darrers moments de la vida de la Verge i especialment en l'atac fallit dels jueus al seu cos. L'èxit d'aquest tema als grans retaules marians de Blasco de Grañén i el Mestre de Riglos, i la seva relativa poca fortuna en altres contextos, reforça la pertinença del Segon Mestre d'Estopanyà a l'àmbit artístic definit per aquests dos pintors. Es tracta d'una connexió específica i no genèrica o «d'època», que, com hem vist, afecta a la composició de les escenes, el tractament dels personatges i fins i tot al cicle iconogràfic, en la mesura en que amb només dues escenes podem parlar d'aquest darrer aspecte.

El 1992, Alcoy va assenyalar les connexions de les taules d'Estopanyà amb altres de l'entorn de Blasco de Grañén, com ara la *Mare de Déu amb el Nen* d'Albalate (Terol)⁴⁵¹, o la que prové de Tarazona⁴⁵², i amb obres d'altres pintors aragonesos, com la Verge de l'Städel Art Institute atribuïble a Bonanat Zaortiga i el *Retaule de la Mare*

⁴⁵¹ El retaule d'Albalate fou contractat per Blasco de Grañén el 1437, per 6000 sous, una quantitat molt respectable. La taula titular es conserva al Museo de Bellas Artes de Zaragoza. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 24-28.

⁴⁵² Va formar part del retaule encarregat el 1438 per Luis de Santa Fe a Blasco de Grañén, destinat a la capella funerària del seu pare, Esperandeu de Santa Fe. La Mare de Déu amb el Nen pertany a la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 37-43.

de Déu de Villarroya, que molt poc abans havia estat atribuït per Lacarra a l'entorn de Blasco de Grañén⁴⁵³. Malgrat que Rosa Alcoy també proposa connexions amb el *Retaule de sant Nicolau* de Maluenda, al qual m'he referit a l'inici d'aquest capítol, i amb la taula de *Sant Andreu* i el *Retaule de sant Fèlix* de Torralba de Ribota que, com acabem de veure, Mañas relacionava amb els Arnaldín, aquestes connexions em semblen més genèriques. Com Alcoy mateixa indica, l'estil del *Retaule de sant Nicolau* apunta cap a un moment més avançat⁴⁵⁴ i presenta ingredients absents tant a l'obra del Segon Mestre d'Estopanyà com a la del Mestre de Riglos.

Alberto Velasco, per la seva banda, ha considerat que les taules d'Estopanyà mostren una cultura figurativa propera a Blasco de Grañén i al retaule de Villarroya i tenen també importants punts de contacte amb Bernat Martorell. Segons aquest autor les connexions martorellianes s'estableixen, especialment, amb la taula de *Santa Caterina* del MNAC, dos compartiments amb la *Coronació* i l'*Adoració del Nen* en col·leccions privades barcelonines i el *Retaule de la Magdalena* de Perella (MEV)⁴⁵⁵. La referència martorelliana és, en la meua opinió, encertada, tot i que el conjunt de peces adduït per Velasco és una mica variable estilísticament, especialment pel que fa al *Retaule de la Magdalena*. Les figures de Maria de l'*Anunciació*, l'*Adoració del Nen* i la *Coronació*, que van formar part d'una mateixa predel·la dedicada a la Mare de Déu⁴⁵⁶, no obstant, constitueixen referents per a la Verge del Mestre d'Estopanyà. Com ha defensat Rosa Alcoy, el context barceloní, i especialment la figura excepcional de Bernat Martorell havia d'atreure l'interès dels pintors aragonesos del segon quart del segle XV. D'altra banda, Velasco subratlla que la zona de procedència dels compartiments d'Estopanyà és propera a l'àrea d'activitat de Pere Garcia, però descarta atribuir-los a aquest pintor que, en la seva opinió, és l'autor del *Retaule de la Mare de Déu* de Villarroya, amb el qual hi ha connexió però no identitat.

⁴⁵³ M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de la Virgen con el Niño, santa Catalina y santa Bárbara...».

⁴⁵⁴ Al compartiment central, amb la figura hieràtica del sant i els àngels que el sobrevolen, és sens dubte on el pòsit internacional es percep amb més força. Al Calvari, en canvi, els personatges robustos i de rostres aspres, traeixen la introducció progressiva d'un nou concepte pictòric.

⁴⁵⁵ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 89.

⁴⁵⁶ G. MACÍAS PRIETO, «Bernat Martorell (Sant Celoni, cap a 1400-Barcelona, 1452). Anunciació a la Mare de Déu», a: C. Mendoza i M. T. Ocaña (eds.), *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, catàleg de l'exposició, Barcelona, 2009, p. 170-173.

L'arcàngel Gabriel d'una Anunciació

El MNAC conserva una altra taula que, en la meua opinió, pot atribuir-se també al Segon Mestre d'Estopanya. Es tracta d'un compartiment de retaule amb la figura de l'arcàngel Gabriel (inv. 114748) (fig. 117). En aquest cas, la taula va pertànyer a la col·lecció barcelonina de Pedro Fontana i va ser donada al museu per part de la seva vídua, el 1976⁴⁵⁷. L'àngel es presenta agenollat, sostenint un filacteri amb la mà esquerra on es pot llegir «*Ave gratia plena dn*», la salutació dirigida tradicionalment a la Verge en el moment de l'Anunciació. Gabriel se situa en una mena de terrassa, separada de l'exterior per un mur baix que deixa veure les copes d'uns arbres –un xiprer i altres– que semblen, per la seva inclinació, assotats pel vent. El compartiment està lleugerament retallat pel cantó dret des del punt de vista de l'espectador: resulta evident que no degué ser una elecció del pintor deixar incomplet el filacteri amb les paraules de l'àngel a Maria, per exemple. A més, la part de fusteria que sembla original, l'arc conopial rematat per un floró, queda truncat en el seu extrem dret. Aquest arc conopial es decora amb altres arquets trilobulats, però a la part dreta falten dos d'aquests arquets per completar la seqüència. En tot cas, el fragment que falta no resultaria suficient per encabir l'altre protagonista obligatori de qualsevol Anunciació: la Mare de Déu. Per tant, en origen es tractaria, amb seguretat, d'una escena dividida en dos compartiments. Aquesta és una solució habitual a València en temps del gòtic internacional, també emprada més ocasionalment a Catalunya i Aragó. No obstant, es poden citar diversos exemples propers pel que fa al seu entorn artístic i la seva cronologia. En primer lloc, el *Retaule de la Mare de Déu* d'Oto (Osca), conservat al Museo de Bellas Artes de Zaragoza i considerat per Lacarra una obra primerenca de Grañén⁴⁵⁸. En aquest cas, l'Anunciació flanqueja la Crucifixió. I, d'altra banda, el *Retaule de la Mare de Déu* de Velilla de Jiloca i el retaule marià de Monterde. En el primer cas, els compartiments dedicats a Gabriel i a la Verge de l'Anunciació es disposen al pis superior, als carrers laterals exteriors, separats pel carrer central amb la Mare de Déu titular i el Calvari i dos compartiments narratius amb l'*Anunci a sant Joaquim* i la *Visitació*. Al retaule de Monterde, estranyament, els dos compartiments amb Gabriel i la Verge estan situats l'un al costat de l'altre. Però en ambdós casos, com a la taula del MNAC, els arcàngels –que també despleguen un filacteri– se situen en una mena de terrassa prèvia a les

⁴⁵⁷ J. AINAUD DE LASARTE, *Donació Fontana...*

⁴⁵⁸ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 154-157, fig. 62.

habitacions de Maria, mentre que aquesta adopta la seva actitud habitual, agenollada davant d'un escriptori.

Pel que fa a la seva atribució, Rosa Alcoy havia proposat incloure aquesta taula dins del catàleg de Joan Antigó i Honorat Borrassà⁴⁵⁹. Joan Antigó és un dels principals representants del gòtic internacional a Girona, i la seva única obra atribuïda amb seguretat, el monumental *Retaule de la Mare de Déu* de l'Escala, és un conjunt sofisticat, ple de referències a la pintura parisenca i d'una qualitat tècnica més que notable⁴⁶⁰. Honorat, fill de Francesc Borrassà i nebot de Lluís Borrassà, formà part de la nissaga artística més important i prolífica del nord de Catalunya, però la seva personalitat pictòrica està molt lluny de ser clara. En tot cas, Alcoy proposa la connexió del sant Gabriel del MNAC amb aquests pintors i el seu cercle i amb obres com ara el retaule de l'Escala, els dos carrers del *Retaule de sant Miquel* de Castelló d'Empúries i un *Calvari* de col·lecció privada. Alcoy observava, encertadament, que aquest Gabriel de trets dolços es caracteritzava per unes carnacions de modelat dens i suau, amb ulls clars, com també els personatges d'Antigó. En la meua opinió, però, aquest modelat que atorga un aspecte plàstic i contundent a la figura encaixa encara millor amb l'obra del Segon Mestre d'Estopanyà i la pintura presenta altres trets, compositius i de tractament pictòric, característics de l'escola aragonesa⁴⁶¹. El sant Gabriel de la col·lecció Fontana és una figura més pesant i menys sofisticada que els personatges del *Retaule de la Mare de Déu* de Banyoles. Les seves mans no tenen els dits afuats i de gestualitat nerviosa dels que omplen els compartiments de Banyoles, els plecs són molt més simples –tot i la similitud del brocat de la dalmàtica amb el de la capa de l'àngel de l'*Anunciació* del retaule banyolí– i les ales opten per un plomatge més convencional.

Per contra, Gabriel té les mateixes galtes plenes, els ulls clars, els llavis molsuts i la barbata arrodonida de la majoria dels personatges del Segon Mestre d'Estopanyà. Comparteix també amb aquests l'orella gran i de perfil rodó. A més, el dibuix intern de

⁴⁵⁹ R. ALCOY PEDRÓS, «Taller de Joan Antigó i Honorat Borrassà. San Juan Bautista y san Esteban», *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 174-178: 177.

⁴⁶⁰ Vegeu, per exemple, R. ALCOY PEDRÓS, «La pintura gòtica», a: X. Barral i Altet, *Pintura antiga i medieval (Art de Catalunya/Ars Cataloniae 8)*, Barcelona, 1998, p. 136-348: 296-297. F. RUIZ QUESADA, «Joan Antigó i Honorat Borrassà», a: F. RUIZ QUESADA, *Pintura II...*, p. 274-282. R. CORNUDELLA CARRÉ, «Joan Antigó. Honorat Borrassà. Taules del Retaule de sant Miquel», a: R. Cornudella (dir.), *Catalunya 1400. El gòtic internacional...*, p. 228-231.

⁴⁶¹ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 102-103 i n. 146, està d'acord amb l'atribució a l'escola gironina.

l'orella de Gabriel és idèntic al de la Mare de Déu i el Nen de la taula principal i altres personatges (figs. 121a-b). La diadema perlada que sosté els seus cabells és, a mitjans del segle XV, pràcticament un tòpic a la pintura aragonesa, però el seu disseny concret, amb un joiell rodó envoltat de perles, i la forma com els cabells s'ondulen al seu voltant, recorda la figura d'un altre arcàngel, aquest cop el *Sant Miquel* del taller de Grañén que també va pertànyer a la col·lecció Fontana i que avui penja a la mateixa sala del MNAC (fig. 25). El disseny vegetal del nimbe, d'altra banda, és igual al que decora els nimbes que ostenten els personatges dels dos compartiments narratius d'Estopanyà, i molt similar als del compartiment central, on hi ha alguna lleu variació atès que s'afegeix un anell en relleu. Tant els trets del rostre com el disseny del nimbe, la diadema perlada, la postura de Gabriel i fins i tot les seves ales d'oreneta tenen un paral·lel estret a l'*Anunciació* de Villarroya del Campo. De fet, la connexió amb les diverses figures angèliques del retaule de Villarroya (fig. 122-124) ens podria fer, fins i tot, dubtar sobre l'atribució del compartiment del MNAC al Mestre de Riglos o a l'autor de les taules d'Estopanyà. Només la contundent volumetria del sant Gabriel m'inclina a incloure'l al catàleg d'aquest darrer.

SEGONA PART.

ALGUNS MESTRES «HUGUETIANS» A LA LLUM DE
LES NOVES PROPOSTES HISTORIOGRÀFIQUES



INTRODUCCIÓ. DE JAUME HUGUET AL MESTRE DE SANT JORDI I LA PRINCESA

Com he indicat a la introducció, la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV es va considerar ben aviat dominada per les fortes personalitats de dos artistes: Jaume Huguet i Bartolomé Bermejo, que haurien marcat el desenvolupament i l'orientació artística d'una nòmina nombrosíssima de pintors. Aquesta primera aproximació de Post, Gudiol i altres historiadors, tingué el mèrit inqüestionable de començar a dibuixar escoles, centres, tallers i mestres, per intentar definir un panorama que es presentava confús, ric en obres i noms i extremadament parc en les correspondències entre unes i altres. Darrerament, però, aquesta bipartició una mica rígida de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV, així com la seva vinculació amb l'escola barcelonina, ha estat objecte d'importants matisos. Al capítol precedent he intentat contribuir a aquest nou enfocament de la pintura aragonesa cap a mitjans del segle XV i al llarg de la segona meitat de la centúria amb l'estudi d'un mestre del darrer gòtic internacional, el Mestre de Riglos, i la seva incidència sobre un pintor, Pere Garcia de Benavarri, inclòs tradicionalment en la nòmina huguetiana. En els capítols que segueixen em plantejo visitar les figures d'alguns mestres que també s'havien considerat deixebles o seguidors d'Huguet. A la llum de les aportacions fetes al llarg dels darrers anys, cal revisar aquest vincle: en algun cas caldrà reconduir-lo cap a un pintor aragonès que connecta amb l'escola barcelonina de mitjan segle XV però que desenvolupa la seva carrera a Aragó, el Mestre de sant Jordi i la princesa. En altres casos, les connexions s'estableixen amb altres artistes o cercles pictòrics aragonesos.

La figura d'Huguet fou descoberta paulatinament al llarg de la primera meitat del segle XX. El seu nom és esmentat per primera vegada, com el de tants altres artistes catalans, el 1880, per Josep Puiggarí, qui va resumir les dades essencials dels contractes del *Retaule de la Mare de Déu* de Sant Pere de Vilamajor, del 1466, i d'un *Retaule de sant Martí* destinat a Sant Martí de Montegre⁴⁶². Ja a inicis del segle XX, el 1906, Salvador

⁴⁶² J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1880, vol. III, p. 92. Aquests dos conjunts, però, no han arribat fins a nosaltres. La primera descoberta documental que podia relacionar-se

Sanpere i Miquel va fer un primer intent de construcció del catàleg d'Huguet. Al segon volum de *Los cuatrocentistas catalanes* dedica nombroses pàgines a aquest artista i als Vergós, i inclou a l'annex documental, entre d'altres notícies, el contracte de la predel·la de Santa Maria de Ripoll. Amb les seves opinions, de vegades una mica confuses, sobre l'estil d'Huguet i dels Vergós, Sanpere i Miquel inicià el debat al voltant del que, en les seves pròpies paraules «tal vez se llame cuestión Huguet-Vergós», malgrat que assegurava que aquesta polèmica no l'interessava en absolut⁴⁶³. Aquest debat serà el punt de partida de diversos articles de Joaquim Folch i Torres a la *Gasetta de les Arts* els anys 1925-1926⁴⁶⁴. Molt poc després de la publicació dels volums de Sanpere i Miquel, el 1908, Émile Bertaux farà gala d'un ull crític molt més precís al capítol dedicat a «La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques» dins de la monumental obra editada per André Michel⁴⁶⁵. Bertaux ja insinuava que «la peinture catalane pénètre dans l'intérieur de l'Aragon», i indicava que un dels exemples d'aquesta penetració i de la influència d'Huguet en concret eren la taula amb *Sant Vicenç* i el *Calvari* conservats al Museo de Huesca. Dues obres que actualment, gràcies a la seva identitat estilística amb el *Retaule de la Mare de Déu* de Pompién, del qual es coneix el contracte, s'atribueixen a Bernardo de Aras, un d'aquests pintors que seran considerats huguetians⁴⁶⁶.

La fortuna crítica d'Huguet queda confirmada quan el 1932 li és dedicada la primera monografia, obra de Benjamin Rowland, deixeble del gran hispanista Chandler Rathfon Post⁴⁶⁷. L'any 1938 Post mateix dedicava a Huguet la major part del volum VII de la seva sèrie dedicada a la pintura espanyola, amb opinions no sempre coincidents amb les

amb una obra conservada va ser la de J. Soler Palet el 1905, de les èpoques del *Retaule de sant Abdó i sant Senén* de Terrassa (J. SOLER PALET, «Dades inèdites d'un dels millors retaules gòtics catalans. El retaule dels Sants Metges», *Il·lustració catalana*, 15 d'octubre, p. 661-665).

⁴⁶³ S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes...*, vol. II, p. 16-65: 36.

⁴⁶⁴ J. FOLCH I TORRES, «El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós», *Gasetta de les Arts*, 1925, 38, p. 1-3; 1925, 39, p. 1-2; 1926, 47, p. 1-4.

⁴⁶⁵ E. BERTAUX, «La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques», a: A. Michel (ed.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nous jours*, vol. III, Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance, Paris, 1908, p. 743-830.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 808.

⁴⁶⁷ B. ROWLAND, *Jaume Huguet, a study...* En aquests moments, a més, s'havien produït ja descobertes documentals essencials per a la construcció del catàleg d'Huguet i la comprensió del seu estil: el 1913 López Zamora va descobrir la documentació relativa al *Retaule de sant Agustí dels Blanquers*, i el 1422 el *Retaule de l'Epifania* de la capella reial li era atribuït també documentalment. Vegeu J. PALLEJÀ, «Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1922, vol. X, núm. 77, p. 396-403.

del seu deixeble⁴⁶⁸. De fet, al llarg d'aquestes pàgines Post enunciava una opinió destinada a ésser notablement controvertida: en referir-se a la taula amb *Sant Jordi i la princesa*, que havia ingressat el 1921 al Museu d'Art de Barcelona –actualment MNAC, inv. 15868– ajornava el seu estudi al següent volum de la sèrie, considerant que no era obra d'Huguet, sinó d'un pintor aragonès estretament vinculat al català: Martín de Soria⁴⁶⁹. Efectivament, al volum VIII Post plantejava, com hem vist, la divisió de la pintura aragonesa en dues vies, una de les quals estrictament depenent d'Huguet, on quedava inclòs Martín de Soria, «*his most distinguished Aragonese imitator*»⁴⁷⁰.

La segona monografia dedicada a Huguet arribaria el 1948, de la mà de Josep Gudiol i Joan Ainaud. En aquesta important contribució, els dos estudiosos recorren pas a pas la trajectòria vital i professional de l'artista i examinen minuciosament el seu estil. És aquí on exposen una teoria no exempta de polèmica però de fort impacte en la historiografia posterior. Gudiol i Ainaud van insistir en que tota la producció catalogada d'Huguet fins a aquella data corresponia a la seva activitat de maduresa. En la seva opinió, hi havia un desconeixement profund de l'etapa juvenil «*larva y crisálida de sus obras famosas*»⁴⁷¹, que es van proposar remeiar. Així, tots dos autors van defensar «*la posibilidad de que Huguet tuviera en sus años mozos, un taller en Aragón y que, tras una breve etapa tarraconense, se estableció en 1448 en Barcelona, pasada ya la tercera década de su vida*»⁴⁷². El silenci documental que, en el moment en que escrivien Gudiol i Ainaud, s'estenia sobre els anys immediatament anteriors a 1448 afavoria, naturalment, aquesta hipòtesi. Partint d'aquesta premissa, ambdós autors van rebutjar les anteriors propostes sobre les obres de joventut d'Huguet enunciades per Rowland i Post i van agrupar un nodrit conjunt d'obres vinculades més o menys clarament al territori aragonès al voltant de l'eix representat per la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC.

A mitjans del segle XX, per tant, s'havien descobert un gran nombre de documents⁴⁷³ i obres d'Huguet, s'havia establert un catàleg bàsic i el seu nom havia esdevingut una marca de qualitat. El mestre s'havia convertit en el pintor més important de Catalunya

⁴⁶⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 46-171.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 170-171.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, 1941, vol. VIII, p. 312-380.

⁴⁷¹ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 6.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷³ A les descobertes citades anteriorment cal afegir les de Pau MERCADÉ QUERALT, «Jaume Huguet. Su patria y su familia», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1951, 9, p. 19-66.

de la segona meitat del segle XV, el símbol dels darrers i brillants moments d'una llarga tradició pictòrica, capaç, a més, d'exportar i imposar el seu estil a altres territoris de la Corona d'Aragó com Sardenya o Aragó.

Al voltant del cinquè centenari de la mort d'Huguet, el 1492, els actes i les exposicions programades per celebrar l'efemèride van revifar l'interès pel pintor de Valls i suscitaren noves aportacions que seran essencials en el replantejament de la seva «fase aragonesa» i en la valoració de la incidència del seu art sobre els pintors d'Aragó. Els estudis de Joan Sureda dels anys 1991, 1992 i 1994⁴⁷⁴, i de Rosa Alcoy el 1993⁴⁷⁵, valoren, des de diferents punts de vista, aquestes qüestions⁴⁷⁶. L'exposició de Bartolomé Bermejo, al 2003, al MNAC, va generar, com ja he avançat a la introducció d'aquesta tesi, un interessant debat sobre aquests temes, tal com va quedar reflectit a les introduccions i diverses fitxes del catàleg. En la que Alcoy dedica a la taula de *Sant Jordi i la princesa*, opta ja, fermament, per una autoria distinta a Huguet⁴⁷⁷.

En definitiva, Jaume Huguet és l'autor d'alguns dels retaules més monumentals del gòtic català: la conservació parcial del *Retaule de sant Agustí*, així com la pèrdua de molts altres conjunts insta a la prudència però, si no fou el més gran, el moble encarregat pels blanquers fou sens dubte un d'ells. Ara bé, una de les obres vinculades al seu catàleg que ha generat més polèmiques i incerteses és, justament, la petita taula del sant cavaller⁴⁷⁸ (fig. 125a-b). L'anvers està ocupat per sant Jordi dempeus sostenint les seves armes, mentre al seu costat una dama, la princesa salvada del drac pel sant, li

⁴⁷⁴Entre les aportacions de Joan SUREDA destaquen, «Problemes entorn a Jaume Huguet: proposta d'un nou catàleg», *Cultura*, 1991, LXIII, núm. 511, p. 11-14. ÍDEM, «Jaume Huguet. Jesús camí del Calvari», a: F. Español; J. Yarza, *Fons del Museu Frederic Marès. 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 446-447. ÍDEM, «Jaume Huguet. San Miguel Arcángel», *Arte y cultura en torno a 1492*, catàleg de l'exposició, Sevilla, 1992, p. 268. I una mica més tard, ÍDEM, *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, 1994.

⁴⁷⁵L'autora comissarià l'exposició *Jaume Huguet 500 anys*, mentre que Emma Liaño va coordinar les Jornades d'Estudi celebrades a Valls entre el 16-18 de desembre de 1992. Una i altres tenen el seu reflex al catàleg *Jaume Huguet 500 anys*, que ja hem citat anteriorment. Voldria destacar, però, de nou, el capítol de R. ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet...».

⁴⁷⁶Joan Ainaud valorava el 1993 el vincle entre la taula de *Sant Jordi i la princesa* i el *Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i santa Caterina* de Martín de Soria, ara al Museo de Bellas Artes de Zaragoza, una obra documentada de cap a 1459-1460. Pel que fa a l'autoria de la taula del MNAC i la incidència d'Huguet sobre la pintura aragonesa, però, mantenia l'opinió expressada al 1948: «Continuo creient que el canvi pictòric a Saragossa es produeix per la incidència de factors externs i no pas per una evolució local ininterrompuda. (...) Sembla, doncs, una hipòtesi plausible la d'un intent de Jaume Huguet d'establir-se a Saragossa en els darrers mesos del pontificat de l'arquebisbe català Dalmau de Mur.». Vegeu: J. AINAUD DE LASARTE, «Sant Jordi i la princesa», a: *Jaume Huguet, 500 anys...*, p. 224-227.

⁴⁷⁷R. ALCOY PEDRÓS, «Jaume Huguet*...».

⁴⁷⁸Les mides són 90 x 58,5 x 2,3 cm.

ofereix un sumptuós casc. Aliens al seu caràcter icònic i polèmic, sant Jordi i la seva Princesa convoquen, des de fa més de cinc-cents anys, mirades que no s'acaben de trobar. L'aire de nostàlgia de les desgastades figures, la presència del sant que fou el patró dinàstic dels comtes-reis de la Corona d'Aragó i, després, de la Generalitat de Catalunya, i la seva alta qualitat pictòrica, recalçada per l'atribució a Huguet, han portat a considerar aquesta taula com el compendi simbòlic de la pintura gòtica a Catalunya. Tot i que, com hem vist, la seva autoria huguetiana fou posada en dubte molt aviat.

Tal com reconeixia Folch i Torres, en el moment del seu ingrés al museu l'origen de la peça romaní en el misteri, més enllà del seu pas per les col·leccions de Miquel Badia primer i més tard d'Emili Cabot⁴⁷⁹. Però, malgrat les incerteses sobre la seva procedència, la pintura havia atret l'atenció dels estudiosos des de principis del segle XX i, junt amb dues taules més, amb les quals es pensava que hauria constituït un tríptic, s'havia etiquetat com a producció d'Huguet. Les peces que suposadament feien conjunt havien pertangut a la col·lecció barcelonina de P. Añés i el 1904 es van vendre a Berlín, passant primer a la col·lecció de James Simon i més tard al Kaiser Friedrich Museum d'aquesta ciutat. Tant la taula del MNAC com les de Berlín presentaven la singularitat d'estar pintades per ambdós costats. El *Sant Jordi i la princesa* té al revers un escut amb una cabra de sable sobre camper d'or, disposat sobre un fons pintat imitant un teixit de brocat vermell (figs. 125b). Les taules de Berlín, per la seva part, mostraven a l'anvers un home i una dona orants acompanyats respectivament per sant Joan Baptista i sant Lluís de Tolosa; i al revers mitges figures de sants, sant Pere i sant Pau i probablement sant Joan evangelista i sant Jaume, conservats parcialment degut al retall de les taules (figs. 126a-b, 127). Desaparegudes totes dues en l'incendi del 1945 – provocat pels bombardejos de la Segona Guerra Mundial –, avui dia ens resten només la taula del MNAC i antigues fotografies de les de Berlín per estudiar un conjunt que ha donat lloc a una ingent bibliografia. L'atribució de les tres peces a Jaume Huguet, la seva articulació i la configuració del conjunt original al qual van pertànyer, així com la identitat dels donants de les perdudes taules berlineses han estat i són encara en part els principals punts de conflicte. Aquests aspectes i la manera com han estat abordats per

⁴⁷⁹ La taula es reproduïx a *Album de la colección de Don Francisco Miquel i Badia: principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería*, Barcelona, 1887, p. 33, lám. 1. Al peu de la fotografia s'indica que prové de València. Folch i Torres dona notícia de l'adquisició del museu i analitza la peça a J. FOLCH I TORRES, «Taula de sant Jordi al Museu de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926, vol. VII, p. 189-191, i també a «El retaule de Sant Jordi de Jaume Huguet al Museu de la Ciutadella», *Gasetta de les Arts*, 15/6/1924, p. 1-3.

part de la historiografia des d'inicis del segle XX, han estat intensivament examinats per part de Rosa Alcoy en la seva monografia del 2004⁴⁸⁰, però potser val la pena ara, abans d'exposar la meua aportació concreta sobre el Mestre de sant Jordi i la princesa, de fer un ràpid repàs.

Va ser Émile Bertaux, al 1908, qui va suggerir la relació entre la taula del MNAC i el taller de Jaume Huguet i també qui va establir la connexió d'aquesta peça amb les taules de Berlín⁴⁸¹. L'autor al·ludia a la relació entre la taula del *Sant Jordi i la princesa* i el retaule, destruït el 1909, de *Sant Antoni Abat*, en aquell moment encara anònim però més tard documentat com a obra d'Huguet gràcies al contracte del 1454⁴⁸². Un any més tard, l'autor s'estén sobre la possible autoria d'Huguet, comparant el *Sant Jordi* del MNAC amb els que apareixen en altres obres atribuïdes documentalment al pintor de Valls, com ara al *Retaule del Conestable*, i estableix la relació entre la taula del MNAC i les de Berlín, en funció de la identitat estilística i altres elements més puntuals però singulars, com ara l'organització arquitectònica del fons⁴⁸³. A partir d'aquí, l'atribució a Huguet ha persistit amb dubtes i oscil·lacions. Si, d'una banda, la imatge del Sant Jordi amb la seva princesa ha esdevingut una peça emblemàtica del catàleg d'aquest pintor, de l'altra els problemes que genera la seva adscripció huguetiana no han estat mai resolts satisfactòriament i han propiciat hipòtesis alternatives. Els principals obstacles per a l'atribució a Jaume Huguet d'aquestes tres taules són, d'una banda, les remarcables diferències entre aquestes peces i els retaules atribuïts documentalment al pintor pel que fa a la seva execució tècnica, a la factura pictòrica; i de l'altra, l'estreta connexió del *Sant Jordi* i les taules de Berlín amb un conjunt de pintures clarament arrelat al territori aragonès.

Aquestes divergències amb la pintura més característica d'Huguet són les que van portar Post a segregar la taula del MNAC i les de Berlín del catàleg del mestre de Valls i a adscriure-les a Martín de Soria. La seva proposta no va gaudir de suport per part dels especialistes, atès que en aquells moments ja es coneixia l'estil més rude del pintor

⁴⁸⁰ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*

⁴⁸¹ E. BERTAUX, «La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques»..., p. 803.

⁴⁸² CH. R. POST, *A History of Spanish Painting...*, 1938, vol. VII, p. 106.

⁴⁸³ A. E. BERTAUX, «Das Katalanische Sankt-Georg Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1909, XXX, p. 187-192:191-192.

aragonès, gràcies al retaule signat del Salvador de Pallaruelo de Monegros⁴⁸⁴. Aquest conjunt mostra nombrosos aspectes propers a l'anomenat tríptic de sant Jordi però també una qualitat innegablement inferior. De fet, el catàleg de Post per a Martín de Soria té una notable diversitat, i, anys més tard, Gudiol va distribuir part d'aquesta producció entre artistes anònims com el Mestre de Belmonte –creat per ell mateix– o el Mestre de Morata –definit pel propi Post⁴⁸⁵ o documentats, com Juan de la Abadía⁴⁸⁶. Aportacions més recents, com les de María del Carmen Lacarra, han contribuït enormement a la definició de la personalitat pictòrica de Martín de Soria, amb l'atribució d'altres obres documentades⁴⁸⁷.

En la seva monografia del 1948, Josep Gudiol Ricart i Joan Ainaud van constituir el catàleg de l'etapa juvenil d'Huguet a partir d'un grup de peces segregades del confús catàleg de Martín de Soria confegit per Post⁴⁸⁸. Aquestes peces eren les taules d'un *Retaule de la Mare de Déu* procedents de Cervera de la Cañada, les taules de l'*Anunciació* i l'*Epifania* provinents d'Alloza i ara conservades al Museo de Zaragoza, dues taules potser procedents d'un retaule dedicat a sant Llorenç o a sant Vicenç (abans a la col·lecció Román Vicente de Saragossa i després a la col·lecció Torelló de Barcelona), la tela de *La Mare de Déu i l'àngel custodi* del Museo de Zaragoza i un *Cap de Profeta* conservat al Museu del Prado.

Com ja he avançat, però, la hipòtesi de Gudiol i Ainaud presentava diversos punts febles. D'una banda és difícil d'explicar com un pintor jove, que està encara definint el seu estil, pot exercir una influència tan àmplia i profunda sobre un territori considerablement extens. D'altra banda, traslladar el *Sant Jordi i la princesa* a la joventut d'Huguet per tal d'explicar les diferències estilístiques amb els retaules barcelonins provoca, com ja s'ha assenyalat repetidament, un nou problema, atès que és

⁴⁸⁴ El van donar a conèixer R. del ARCO Y GARAY, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón»..., p. 20, i els germans ALBAREDA, «Por tierras de Aragón: Pallaruelo de Monegros...».

⁴⁸⁵ Al Mestre de Belmonte adjudica, entre d'altres, les taules d'un *Retaule de sant Miquel* conservat parcialment al MNAC. Al Mestre de Morata correspon, per exemple, el *Retaule de sant Antoni Abat i sant Miquel*, a Boston, al qual ens referirem més endavant. Vegeu J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 83, cat. 270 i 263 respectivament.

⁴⁸⁶ L'apropament de Post a Juan de la Abadía va ser especialment confús i distribueix la seva obra entre artistes molt diversos. A Martín de Soria va adjudicar, per exemple, el *Retaule de santa Quitèria* de la col·legiata d'Alquézar, que J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 82, cat. 239, recuperà per al catàleg d'Abadía.

⁴⁸⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)», *Artigrama*, 1985, 2, p. 23-46.

⁴⁸⁸ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 31-50.

difícil entendre aquesta taula i les de Berlín, plenes de recursos originals, com a obres de joventut. Aquests factors, sumats a l'absència de documents que donin suport a un viatge i estada d'Huguet a l'Aragó, així com les darreres troballes documentals, que situen al pintor en terres valencianes els anys 1445 i 1447 han fet perdre vigència a la teoria d'Ainaud i Gudiol⁴⁸⁹.

Un cop descartada l'estada de joventut d'Huguet a l'Aragó, les obres aragoneses que li havien estat atribuïdes han caigut del seu catàleg de forma natural, però no ha passat el mateix amb el *Sant Jordi i la Princesa*, que alguns autors mantenen encara sota adscripció huguetiana. És el cas de Joan Sureda, que ha justificat les peculiaritats d'aquesta taula en funció d'un hipotètic viatge d'Huguet al nord d'Itàlia i del seu contacte amb l'art de la Savoia, el Piemont i la Llombardia⁴⁹⁰. En aquest sentit es pronunciava també Eva March al 2006⁴⁹¹. Crec, però, que els arguments que lliguen aquesta obra al món aragonès són massa abundants, tal com han afirmat diversos autors entre els quals destaquen María del Carmen Lacarra i Rosa Alcoy. Lacarra ha proposat, com hem tingut ocasió de veure a la Introducció General, l'atribució d'aquesta i altres pintures properes estilísticament a un taller saragossà del tercer quart del segle XV, agrupant-les especialment a l'entorn d'Arnau de Castellnou⁴⁹². Per la seva banda, Alcoy ha plantejat, com ja he avançat, la possible existència d'un mestre aragonès per ara anònim que, junt amb el seu taller o cercle, pogués haver estat l'autor tant de la taula de *Sant Jordi i la Princesa* com de la resta d'obres del grup⁴⁹³. En els seus treballs, Rosa Alcoy ha analitzat detalladament el conjunt d'obres atribuïdes per Gudiol i Ainaud al jove Huguet i la seva vinculació amb el pintor de Valls i l'escena barcelonina. Però també ha pres en consideració la possible coherència com a grup d'aquestes peces,

⁴⁸⁹ J. FERRE PUERTO, «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 2003, 12, p. 27-32; J. PAPELL (coord.), *Edat mitjana: del buit a la plenitud*, (Valls i la seva història III), Valls, 2006, p. 324-325.

⁴⁹⁰ J. SUREDA, *Un cert Jaume Huguet. El capvespre...*, p. 111-132, i també a «Jaume Huguet i l'eixir de la dignitat humana», *Pintura III...*, p. 88-91: 90. El sojorn italià d'Huguet ha estat defensat per altres autors, com ara P. L. LEONE DE CASTRIS a «Napoli capitale mediterranea. La pittura di Alfonso e Ferrante», *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, Nàpols, 1997, p. 19 i 27 o Mauro NATALE a «El Mediterráneo que nos une», *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, 2001, p. 33.

⁴⁹¹ Eva MARCH, «Jaume Huguet», *Pintura III...*, p. 97-102.

⁴⁹² M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 49-58; ÍDEM, «Taller de Arnau de Castellnou de Navalles...», i ÍDEM, «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet», *Pintura III...*, p. 147-149.

⁴⁹³ R. ALCOY PEDRÓS, «Jaume Huguet*»..., i ÍDEM, *San Jorge y la Princesa. Diálogos...*

independentment de la seva adscripció huguetiana, i ha ponderant les diferències de qualitat entre elles⁴⁹⁴.

De fet, aquestes diferències de qualitat, així com la deslocalització de la taula del MNAC i del *Cap de Profeta* del Prado (fig. 132a), també d'origen desconegut, han estat els principals arguments emprats per desvincular el *Sant Jordi i la princesa* de les obres aragoneses per part d'aquells que continuen defensant l'atribució a Huguet de la taula del MNAC. En la meua opinió, està clar que peces com les taules de Cervera de la Cañada, que revelen la mà d'un mestre amb evidents mancances tècniques, no són fruit del mateix pintor, potser ni tan sols del mateix taller. Però també em sembla evident que, un cop desfet aquest grup fictici, aquestes obres se sumen a moltes d'altres, integrades als catàlegs de mestres coneguts, com el propi Martín de Soria, Arnau de Castelnou, Tomás Giner o Bernardo de Aras, i d'altres encara anònims, com ara el Mestre de sant Bartomeu o el Mestre de Morata, per dibuixar un panorama on s'insereixen amb total naturalitat les taules del suposat tríptic de Sant Jordi o el cap del profeta Daniel del Prado, que passen a constituir-se com les millors obres d'una escola o corrent pictòric extraordinàriament fecund que s'expandeix, s'enllaça i s'hibrida amb altres corrents de la segona meitat del segle XV.

A més de la seva autoria, hi ha dues qüestions al voltant de la taula amb Sant Jordi i la princesa que han fet córrer rius de tinta: l'estructura original a la qual van pertànyer aquesta taula i les dues de Berlín i la identitat dels comitents, representats amb unes proporcions equiparables a les dels seus sants protectors i en un entorn molt particular, que delata una comprensió profunda dels models i innovacions flamenques, comparable a la interpretació que d'aquests mateixos models fa Lluís Dalmau al *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* de la casa de la Ciutat de Barcelona.

⁴⁹⁴ Alcoy (Ibídem, p. 145-156) es planteja molt especialment la possible unitat d'autoria del *Sant Jordi i la princesa*, les taules berlineses i les dues taules d'Alloza i la pintura sobre tela de la Mare de Déu i l'àngel custodi del museu de Saragossa.

Pel que fa als comitents, les propostes han estat molt variades⁴⁹⁵ però sembla que l'opció més versemblant és l'avançada per Gudiol i Ainaud el 1948. Els autors van posar en joc l'escut amb la cabra de sable del revers de la taula del MNAC i van suggerir dues parelles: Bernat Joan de Cabrera i Violant de Prades o Timbor de Cabrera i Joan Ferrandis d'Híxar. Aquesta proposta ha estat acceptada en els seus aspectes essencials per Rosa Alcoy, que explora detalladament els problemes generats per la fórmula escollida per representar l'escut o l'encaix d'aquests personatges amb els sants que els acompanyen⁴⁹⁶. Alcoy proposa, a més, una tercera possibilitat; que l'home i la dona representada no constituïssin un matrimoni, sinó que es tractés de mare i fill: Timbor de Prades i el seu primogènit, anomenat, com el seu marit, Joan Ferrandis d'Híxar. Això podria ajudar a explicar la talla més gran de la donant femenina, que ja havia estat subratllada per altres historiadors⁴⁹⁷, com un exemple de perspectiva jeràrquica. Rosa Alcoy indica, a més, que la parella formada per Timbor de Cabrera i el seu espòs o el seu fill, senyors d'Híxar, permet vincular les taules a un territori, el nord de Terol, que encaixa especialment bé amb la procedència d'altres obres vinculades estilísticament, com les taules d'Alloza, una localitat situada una mica més al sud⁴⁹⁸.

Pel que fa a l'estructura original del conjunt, els interrogants són múltiples i la pèrdua de les peces de Berlin complica encara més la possibilitat d'arribar algun dia a una reconstrucció que doni resposta a tots. Émile Bertaux va considerar que les tres taules haurien conformat un tríptic on *Sant Jordi i la princesa* haurien constituït el compartiment central, flanquejat, a costat i costat, pels dos donants amb els seus sants custodis respectius. El resultat plàstic seria, així, similar a la *Mare de Déu del canonge van der Paele*, pintada per Jan van Eyck entre 1434 i 1436, per exemple. La identitat pràcticament total de l'ample de les tres taules però –el *Sant Jordi* amida actualment 58 cm, i els donants feien 57 cadascuna– va obligar Bertaux a proposar que el

⁴⁹⁵ V. VON LOGA, «Die Entstehung Lokaler Malerschulen», *Die Malerei in Spanien von XIV.bis XVIII*, Berlin, 1923, p. 34-40 sense tenir en compte l'escut dels Cabrera del revers de la taula barcelonesa, va proposar dues parelles reials, Joan II rei de Navarra i Aragó, casat amb Blanca de Navarra i en segones núpcies amb Juana Enríquez, o bé Joan II de Castella i Maria d'Aragó. Albert VAN DER PUT, «A Knight of the Jarra and a Dame of the Pilar», *The Burlington Magazine*, agost 1913, vol. 23, núm. 125, p. 287-291, que tampoc sembla conèixer l'escut dels Cabrera, va identificar, per contra, les insígnies que porten els donants, el gerro de lliris de l'ordre de la Jarra, instituïda per Ferran d'Antequera el 1403, i la insígnia de l'ordre del Pilar, creada per Blanca de Navarra, la dona de Joan II d'Aragó. A partir d'aquestes dades, suggereix que els donants de Berlín siguin Juan II de Beaumont i Luisa de Montreal.

⁴⁹⁶ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 77-117.

⁴⁹⁷ A. VAN DER PUT, «A Knight of the Jarra and a Dame...» adduïa que devia tractar-se de la representació realista d'un home de talla petita.

⁴⁹⁸ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 116-117.

compartiment central hauria estat tallat pel costat de la princesa i en origen hauria estat el doble d'ampli, per tal de permetre a les taules laterals plegar-se sobre la central. Joaquím Folch i Torres, per contra, va defensar la integritat de la taula de *Sant Jordi* en amplada, atès que són perceptibles les rebaves de la pintura a ambdós costats⁴⁹⁹. Sembla més clar que la taula podia créixer una mica en alçada, atès que falten una porció de drac i els peus de sant Jordi i la princesa, però això no solucionaria el principal problema d'encaix amb les taules de Berlín. Com ha assenyalat Joan Sureda, el suposat sant titular del conjunt, sant Jordi, hauria estat representat amb una talla notablement més petita que els donants i els seus acompanyants⁵⁰⁰. No tinc cap proposta de reconstrucció que doni resposta a les múltiples preguntes generades per aquestes tres taules, i no és la meua intenció examinar les múltiples possibilitats proposades per Joan Sureda o Rosa Alcoy. M'agradaria, però, fer notar un aspecte que no ha estat assenyalat fins ara: malgrat les seves peculiaritats, la taula de sant Jordi i la princesa encaixa relativament bé, pel que fa a la seva composició, amb una tipologia de taula de retaule habitual a l'Aragó. Com ja he fet notar en parlar dels retaules de sant Blai i santa Llúcia del Mestre de Riglos i la seva possible estructura original, els grans conjunts de pintura sobre taula a l'Aragó al segle XV són notablement més complexos que a Catalunya pel que fa als formats dels seus compartiments. Als grans conjunts com el d'Anento, del taller de Blasco de Grañén (figs. 78-79), o el de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai, del Grup de Morata, a Boston, a les taules dels titulars i els compartiments narratius se'n afegeixen altres amb la representació de parelles de sants inscrits en paisatges o en ambients arquitectònics. És freqüent trobar, a més, un sant representat frontalment i un altre de tres quarts, com succeeix al compartiment amb la Magdalena i santa Caterina – una santa Caterina força propera a la princesa del MNAC, tot i que d'una qualitat notablement inferior– del retaule conservat a Boston (fig. 286). Soc conscient que això no explica la representació d'un personatge no sagrat, la princesa, ni la particular comunicació que s'estableix entre sant Jordi i la dama mitjançant les armes que ella està

⁴⁹⁹ J. FOLCH I TORRES, «El Retaule de sant Jordi de Jaume Huguet...», p. 1. Per la meua banda, crec que podríem sumar a aquest aspecte tècnic un argument compositiu: la figura de sant Jordi està perfectament centrada, com correspon al protagonista, mentre que la princesa queda una mica arraconada, com pertoca a un personatge secundari.

⁵⁰⁰ D'altra banda, a l'hora de fer encaixar la taula de *Sant Jordi i la princesa* amb les dels donants, aquests pocs centímetres que ens permetrien incloure la figura sencera del drac i els peus del cavaller no ens poden fer oblidar el fet que les taules de Berlín eren considerablement més altes, feien 124 cm d'alçada, front els 90 de la del MNAC. Però, a més, les taules berlineses s'havien conservat notòriament incompletes, com demostren els cossos tallats dels sants dels reversos. En origen, per tant, encara serien més altes.

a punt d'oferir-li. La singularitat d'aquesta conversa cortès i pausada es manté, però potser l'existència d'aquesta tipologia de taula de retaule forneix, a la vegada, un context on seria possible entendre una especificitat que es construeix sobre un model comú. Podem plantejar-nos, per tant, que en funció de la seva estructura compositiva i les seves mides la taula podia haver estat una part més secundària del conjunt original, com de fet ja suggereix Sureda en alguna de les seves propostes de reconstrucció, la qual cosa concorda també amb la importància relativa de la devoció a sant Jordi al segle XV.

El tercer gran interrogant que ens plantegen la taula de *Sant Jordi i la princesa* i les de Berlin, és el de la seva autoria i l'àmbit d'actuació del seu autor. Darrerament, he pogut fer una aportació a aquest respecte que, en la meua opinió, contribueix a ancorar al territori aragonès l'autor de la taula de *Sant Jordi i la princesa*⁵⁰¹. Crec que és possible atribuir-li dues taules que romanen encara en el seu context original, o almenys en un àmbit proper: l'església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa. La seva conservació al cenobi pirinenc reforça el nexa d'aquest mestre anònim amb el món aragonès, en un moment en que una estada d'Huguet a l'Aragó sembla més improbable que mai. Aquestes dues pintures, a més, afegeixen arguments a l'existència real de l'artista anònim que per ara coneixem com a Mestre de Sant Jordi i la princesa, donat que presenten un estil que quadra a la perfecció amb el de la taula del MNAC i les perdudes a Berlín. El cavaller i la seva princesa no es poden explicar ja, per tant, com un *unicum* sorgit d'un hipotètic viatge per terres italianes⁵⁰².

Dues taules amb San Joan Baptista i sant Jaume: noves obres al catàleg del Mestre de Sant Jordi i la princesa

L'església de San Pedro el Viejo de Siresa, l'únic que resta de l'antic i important monestir de la vall d'Hecho, funciona ara com un petit museu on es poden veure encara interessants mostres de pintures i escultures. Al capítol anterior ja hem visitat els retaules de sant Joan Evangelista i sant Jaume, del taller de Grañén, i els retaules de sant Esteve i la Trinitat, que Post havia adjudicat a un hipotètic Mestre de Siresa. Però hi ha encara un altre conjunt, encastat en un arcosoli al costat de l'evangeli del creuer, on ha passat almenys tot el segle XX, gairebé desapercebut (fig. 128). Està integrat per

⁵⁰¹ G. MACÍAS PRIETO, «Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos...».

⁵⁰² Vegeu nota 490.

pintures de cronologies diverses: un descomunal sant Blai⁵⁰³, pintat tal vegada al segle XVII o al XVIII, ocupa la part central, flanquejat, a costat i costat, per les elegants figures de sant Joan Baptista i sant Jaume el Major, pintades probablement cap als anys cinquanta o seixanta del segle XV per una mà molt hàbil.

És evident que la història del moble ha estat atzarosa. Les modificacions de la seva estructura original, els repintats, les pèrdues i el retall de les taules són notables i han estat, sens dubte, un dels motius pels quals aquesta peça no ha gaudit de fortuna crítica. Però malgrat les refeccions i el fet que les dues taules dels sants han estat retallades per la part exterior, on hi ha, com també en la part inferior, greus pèrdues, els rostres i les mans de les figures, i molt especialment els de Sant Jaume, es conserven encara força íntegres⁵⁰⁴.

Una de les primeres mencions dels retaules de Siresa és el breu apunt de l'excursionista i fotògraf Juli Soler i Santaló, qui al capítol anterior ens donava notícies del retaule de Riglos. En un article publicat al novembre-desembre de 1909, al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, en descriure l'església, diu: «Son interior sols conserva del seu passat de grandesa cinc altars, tres d'ells d'estil gòtic, i dedicats un a sant Esteve, l'altre a sant Joan i el darrer a sant Jaume, i sembla ésser obra del segle XV; els altres dos restants són de l'època de transició, amb requadres del renaixement i amb els entaulaments gòtics»⁵⁰⁵. És difícil esbrinar a quins retaules es refereix amb les darreres paraules, atès que al monestir es conserva, a més dels cinc retaules que acabem de repassar, un altre conjunt dedicat a la Verge, potser del segle XVII però que, curiosament, reprèn fil per randa l'estructura dels retaules de sant Jaume el Major i sant Joan evangelista del taller de Grañén⁵⁰⁶.

⁵⁰³ Hi ha una certa variabilitat en la identificació d'aquest sant: sembla que la mitra apuntaria cap a sant Blai, tot i que també podia ésser portada per sant Fabià.

⁵⁰⁴ Una fotografia de Ricardo del Arco (Fototeca de la Diputació de Huesca ES/FDPH-ARCO/0646) mostra davant del retaule, que es trobava encara dedicat al culte, una enorme quantitat de grans ciris, que devien col·laborar en l'enfosquiment general de la superfície pictòrica i en les pèrdues de la zona inferior. El mateix es pot apreciar en una altra imatge de Jose Galiay Sarañana (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, ES/AHPZ - MF/GALIAY/000088).

⁵⁰⁵ J. SOLER I SANTALÓ, «Les valls d'Ansó i Hecho (Pirineu d'Oscà)», 1909, núm. 178-19. Jo l'he consultat en la reedició d'E. FAURA BUSTO (dir.), *Pel Pirineu Aragonés*, Valls, 2002, p. 80-81.

⁵⁰⁶ Segons l'informe de restauració (vegeu S. GALINDO PÉREZ, *Aragón. Patrimonio cultural restaurado...*, p. 388), a la sagristia de l'església es conserva una pintura sobre taula amb la Mare de Déu amb el Nen oferint un rosari a un àngel que porta una espasa, davant de la mirada d'un sant bisbe en actitud de pregaria. No he pogut localitzar cap imatge d'aquesta taula, de la qual l'informe no ofereix una cronologia aproximada, ni veure-la en la meua visita al monestir. L'intent de contactar amb l'empresa

Ch. R. Post es va referir breument al *Retaule de sant Blai, sant Joan Baptista i sant Jaume* en una nota a peu de pàgina el 1941, indicant que, si bé l'estat de conservació de les taules l'obligava a ser cautelós, les figures de sant Jaume i sant Joan Baptista podien ser obres del Mestre de Siresa⁵⁰⁷. Però, com ja hem vist, el catàleg confegit per Post per al Mestre de Siresa té escassa consistència⁵⁰⁸. En tot cas, les taules que ara analitzem presenten una maduresa i una influència flamenca molt intenses, i no evidencien nexes clars amb la cultura pictòrica de Grañén.

M. C. Lacarra s'ha referit al *Retaule de sant Blai, san Joan Baptista i sant Jaume* després de la seva restauració, que, segons indica l'autora, ha permès recuperar bona part de la pintura gòtica i dels marcs originals. Seguint la línia oberta per Post, que vinculava el Mestre de Siresa amb el Mestre de sant Quirze i, per tant, amb Pere Garcia, Lacarra situa les taules al segon quart del segle XV, tot assenyalant la seva relació amb l'obra d'aquest darrer⁵⁰⁹. Sense menystenir les analogies d'aquesta peça amb una part de la producció que s'ha atribuït a Pere Garcia, crec que les elegants figures de sant Joan Baptista i sant Jaume el Major no es poden atribuir al pintor de Benavarri sinó que van ser pintades per la mateixa mà responsable de les malenconioses figures de *Sant Jordi i la princesa*.

Sant Jaume (fig. 130), situat dempeus contra un mur de fons decorat amb unes arcuacions cegues, com és habitual a la pintura aragonesa d'aquest moment, és una figura de cànon esvelt revestida amb teles de rics plegats. Amb la seva mà dreta sosté el llibre, tancat, i a l'esquerra un senzill bordó, el bastó dels peregrins. El barret es decora amb la petxina i el cap del sant s'aureola amb un nimbe gran de disseny senzill, decorat per una sèrie d'anells concèntrics amb motius punxonats quadrifoliats, sense modelat de guix. El rostre, lleugerament inclinat, es presenta de tres quarts (fig. 131). El front ample, el nas allargat i contundent, els llavis lleugerament entreoberts, les celles fines i els ulls, de mirada esquiva, configuren un rostre d'expressió intensa i melangiosa que

restauradora, Restauro Aragón SL, també ha estat infructuós, per tant, desconec a quin conjunt podia haver pertangut.

⁵⁰⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 19, n. I.

⁵⁰⁸ Vegeu p. 44 i següents.

⁵⁰⁹ M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 173, n. 269.

s'adiu perfectament amb allò que trobem tant a la taula del MNAC com a les berlineses⁵¹⁰ (figs. 132a-d).

Aquests trets es verifiquen també en bona mesura a la taula dedicada a sant Joan Baptista (fig. 129). Seguint la fórmula pròpia de la pintura aragonesa de l'època, el Precursor sosté amb la seva mà esquerra un llibre tancat, damunt del qual apareix l'anyell al qual assenyala amb la mà dreta. Les pèrdues patides per aquesta taula i les esquerdes encara visibles han afectat el rostre i bona part –pràcticament un terç– del nimbe del sant, i dificulten la seva anàlisi, però, tot i això, s'endevinen els mateixos trets, per exemple els ulls ametllats, el nas llarg i el front ample.

Ambdues taules conserven, d'altra banda, una part de la seva fusteria original: almenys els arcs conopials superiors, rematats en un floró i ornats amb petites arcuacions, semblen haver pertangut als emmarcaments primitius. Els marcs indiquen que els dos compartiments han estat retallats per la seva part exterior: sembla que la motllura en forma d'arc conopial contenia quatre arquets a l'esquerra i quatre a la dreta. La taula amb sant Jaume sembla conservar-se pràcticament sencera per la seva part interior, però li manca gairebé la totalitat del quart arquet de la dreta, la part exterior. En el cas del sant Joan, el quart arquet apareix de manera parcial tant a la dreta com a l'esquerra. Malgrat això, la part retallada devia afegir només uns quants centímetres a banda i banda. Ateses les seves mides i l'orientació de les figures, que avui dia es dirigeixen cap al desproporcionat sant Blai, en origen, molt probablement, ambdós compartiments flanquejaven un tercer amb la Mare de Déu o un altre sant i es completaven amb compartiments narratius. Així succeeix en el cas del *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel* conservat a l'església de San Valero de Saragossa, que ha estat repetidament apropiat a Martín de Soria, a l'entorn del «jove Huguet» i al del Mestre de sant Jordi i la princesa⁵¹¹. També adopta aquesta estructura el *Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume el Major i sant Cristòfol* de l'església parroquial de Villanueva de Huerva, atribuït per M. C. Lacarra a Arnau de Castelnuou⁵¹². El sant

⁵¹⁰ Entre la taula del MNAC i les de Berlín s'han assenyalat, en algunes ocasions, certes diferències, evidents en la decoració de les architectures, el tractament dels xiprers del fons o el treball dels nimbes, tot i que crec que no cal portar-les a l'extrem de pensar en mestres diferents.

⁵¹¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1958, vol. XII, p. 695-697, fig. 308; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 53; R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 86-87.

⁵¹² M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480)», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, I, p. 441-448: 445.

Jaume d'aquest darrer conjunt presenta notables similituds amb el de Siresa, però el seu cap no té la mateixa expressió reconcentrada, ni les teles amb les quals es cobreix la mateixa amplitud i seguretat en el dibuix dels plecs, ni el gest la mateixa elegància.

Els rostres dels dos sants de Siresa, però molt especialment el de Sant Jaume, presenten una estreta relació amb l'enèrgic *Cap de Profeta* conservat al Museu del Prado (inv. 2683) (fig. 132a), que Joan Molina va identificar amb el profeta Daniel gràcies al fragment d'inscripció del filacteri desplegat davant del seu pit⁵¹³. És molt possible que la pintura, de dimensions reduïdes –30 x 26 cm- hagués format part del guardapols, la predel·la o la subpredel·la d'un retaule aragonès, on aquest tipus d'iconografia és extremadament freqüent⁵¹⁴. En tot cas, res no se sap sobre el seu origen, més enllà de que va ingressar al Museo del Prado procedent de la col·lecció Bosch. Si bé Milagros Guàrdia suggereix que la procedència d'aquesta col·lecció pot indicar l'origen català de la peça, entre les obres que Pablo Bosch va llegar al Prado n'hi ha algunes de clara filiació aragonesa⁵¹⁵. La taula havia estat inclosa per Post al catàleg del seu Martín de Soria⁵¹⁶ i més tard Gudiol i Ainaud la van recuperar per al jove Jaume Huguet. De fet, aquests autors consideraren que era l'obra conservada més propera al *Sant Jordi i la princesa*⁵¹⁷ i aquesta idea s'ha mantingut després de descartar-se la joventut aragonesa d'Huguet. La seva procedència desconeguda ha afavorit, com en el cas del *Sant Jordi*, que alguns autors mantinguessin la seva atribució al mestre vallenc. Joan Sureda dubta a l'hora d'atribuir o no aquesta obra a Jaume Huguet el 1994⁵¹⁸ i Eva March es decideix per l'autoria huguetiana el 2006⁵¹⁹. R. Alcoy, per la seva banda, el va recuperar, en definir la figura del Mestre de sant Jordi i la Princesa, per al catàleg d'aquest pintor⁵²⁰. La comparació entre el sant Jaume conservat a Siresa i el *Profeta* del Prado, malgrat la factura més esbossada del darrer, probablement deguda a la seva situació marginal dins de l'estructura del conjunt original al qual va pertànyer, no deixa espai a dubtes sobre la seva adscripció a una mateixa mà. Coincideixen tant els trets fisonòmics com la tècnica

⁵¹³ J. MOLINA FIGUERAS, «El profeta Daniel (atribuït a Jaume Huguet)», *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 294-295.

⁵¹⁴ Vegeu més endavant, p. 257 i següents.

⁵¹⁵ M. GUÀRDIA, «Cap del profeta Daniel», a *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 222. Vegeu J. GARNELO Y ALDA, «Primitivos españoles en la colección Bosch del Prado»..., p. 353-67.

⁵¹⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 372, fig. 166.

⁵¹⁷ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 35.

⁵¹⁸ J. SUREDA, *Un cert Jaume Huguet...*, p. 116.

⁵¹⁹ E. MARCH, «Jaume Huguet...», p. 100.

⁵²⁰ R. ALCOY PEDRÓS, es refereix al *Cap de profeta a San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 155.

pictòrica i la força expressiva del personatge. Retrobem el mateix front solcat de lleus arrugues, el nas llarg, els pòmuls marcats, idèntica expressió de la boca, i un dibuix molt similar de la barba, que ombrreja suaument les galtes i creix després despentinada. La coincidència entre tots dos és tal que l'un constitueix gairebé la imatge invertida de l'altre. El cap del profeta va ser definit sobre la taula amb incisions, com és habitual a la pintura de tota la Corona d'Aragó al llarg del segle XV, però després el pintor va completar aquest dibuix preliminar amb uns àgils traços a pinzell que encara són visibles sota les carnacions. Uns nerviosos tocs de blanc i unes pinzellades molt lleugeres en negre acaben de caracteritzar aquest rostre expressiu. L'artista no insisteix ni repassa el que ja ha fet, demostra una mà solta, destra i segura.

Aquestes poques peces, la taula de *Sant Jordi i la princesa*, les dues taules perdudes de Berlín, els dos compartiments amb *Sant Joan Baptista* i *Sant Jaume de Siresa* i el *Cap de profeta* del Prado constitueixen per ara, en la meua opinió, el migrat catàleg del Mestre de sant Jordi i la princesa. Hi ha, com veurem, altres obres molt estretament lligades, però que, personalment, no crec que es puguin atribuir estrictament a la mateixa mà. És possible que l'anàlisi detinguda d'altres obres conservades encara a les esglésies aragoneses ens permeti afegir alguna peça al conjunt en el futur. En aquest sentit cal destacar una taula amb la figura de *Sant Antoni Abat* que es conservava, segons Post, a l'església parroquial de Novillas, a Saragossa, però que no he pogut veure directament (fig. 133). Post la publicava el 1958, i l'atribuïa, amb interrogant, a Martín de Soria, tot remarcant la similitud amb el sant Pau de les taules berlineses⁵²¹. Josep Gudiol i Ricart consignava també l'existència d'una pintura amb la figura de sant Antoni Abat que segons ell es podia atribuir «con cierta seguridad» al Jaume Huguet que ell creia pintor del *Sant Jordi i la princesa*⁵²², però en aquest cas indicava que es conservava a Pedrola (Saragossa). Donada la coincidència de l'advocació i les concomitancies atributives, és possible que la localització de la taula sigui errònia i Gudiol i Post es refereixin a la mateixa obra. En tot cas, a la fitxa corresponent a aquesta fotografia de l'IAAH-AM també consta Novillas a l'apartat de procedència⁵²³. El rostre d'expressió reconcentrada, els llavis tancats en una línia seriosa, l'àmplia calba i la

⁵²¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1958, vol. XII, p. 704, fig. 313. Al llibre de J. C. SANCHO BAS; P. L. HERNANDO SEBASTIÁN, *Novillas. Patrimonio artístico religioso*, Borja, 2001, no consta aquest retaule, tot i que en un inventari del 1902 que publiquen els autors, (p. 96, doc. 4) s'esmenta un *Retaule de sant Antoni Abad*, sense aportar més dades.

⁵²² J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 50 i p. 80, cat. 195.

⁵²³ Clixé Mas C-97277.

llarga barba quadren bé, com ja indicava Post, amb el sant Pau del revers de la taula perduda a Berlín. També el gest de la ma que sosté el llibre és similar a la del sant Jaume de Siresa. Tanmateix, les fotografies no permeten una anàlisi detallada ni, per tant, una opinió ferma sobre l'atribució d'aquest compartiment.

Al voltant del Mestre de Sant Jordi i la princesa: una subpredel·la amb profetes i sis personatges d'un Plany.

La resta d'obres incloses per Gudiol i Ainaud a l'antic catàleg juvenil d'Huguet no mantenen, en la meua opinió, una relació tan estreta amb les taules de *Sant Jordi i la princesa* com el *Profeta* del Prado o els sants de Siresa, malgrat que totes presenten vincles més o menys intensos amb aquest cercle pictòric. Després em referiré breument a les obres d'Alloza, Cervera de la Cañada i l'antiga col·lecció Torelló (figs. 262-264, 267 i 334-338), però abans vull examinar una taula amb sis profetes representats de mig cos que Ch. R. Post va incloure al catàleg d'Huguet⁵²⁴ (figs. 134a-b). Es conservava a la col·lecció de Carles i Sebastià Junyer, i tant la seva estructura i mides –56 x 232 cm– com la seva iconografia indiquen que en origen va pertànyer a la subpredel·la d'un retaule. L'atribució va ser acceptada per Gudiol i Ainaud, que la vinculaven, amb certs dubtes, al grup d'obres aragoneses d'Huguet⁵²⁵. Aquests autors afirmaven que tant els tipus físics com els detalls tècnics són propers als de les obres huguetianes però que «no puede con toda seguridad afirmarse que se trata de una obra de Huguet» i, de fet, troben problemes per a situar-la cronològicament, atès que observen un modelat dels rostres similar però més avançat que el dels retaules aragonesos⁵²⁶. El 1992, Francesc Ruiz l'atribuí al mateix autor del *Sant Jordi i la princesa* i el *Cap de Profeta* del Prado però puntualitzant que, si bé els caps de les figures eren obra d'un «pintor expert», la resta mostrava la participació de diversos pintors, membres de l'obrador⁵²⁷. En la meua opinió, el que es pot veure clarament –almenys fins a on ho permeten les fotografies, atès que no he pogut examinar la peça directament– és el treball diferenciat de dos mestres, cadascun dels quals s'ocupa de tres figures. L'autor d'Isaïes, Salomó i Zacaries crea figures de nassos carnosos, revestides amb robes de plegats arrodonits (figs. 134a i

⁵²⁴ Sembla que els col·leccionistes van indicar que la peça provenia de Manresa. En funció d'aquest origen català, CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 158-160, proposava que podia haver pertangut a un retaule contractat per Huguet per Berga, no conservat.

⁵²⁵ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 50, figs. 24-27.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ F. RUIZ QUESADA, «Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham», *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 236-237.

135a), mentre els profetes Daniel, David i Abraham tenen rostres més angulosos, nassos allargats, estrets i rectes, i es vesteixen amb teles de plecs trencats a les mànigues (figs. 134b i 135b). És el primer mestre el que té una relació més clara amb el Mestre de sant Jordi i la Princesa. Són molts els punts de contacte pel que fa al disseny dels personatges; coincideixen les barbes dibuixades amb pinzellades soltes i àgils, o l'expressió de les boques, amb els llavis lleugerament entreoberts, per exemple. Però els profetes de la col·lecció barcelonina semblen figures més toves, més arrodonides, menys incisives.

Recentment, Francesc Ruiz i Alberto Velasco han rebutjat la distinció de dues mans, tot insistint, però, sobre un aspecte constructiu que de fet coincideix amb la distribució que jo proposo. Els autors indiquen que la subpredel·la, que en les fotografies es presenta com una única peça, devia estar formada, en origen, per dues taules independents⁵²⁸ (figs. 134a-b). Entre Zacaries i Daniel s'observa, dissimulada pels repintats, la junta d'ambdues. D'altra banda, Ruiz i Velasco indiquen que les esquerdes provocades per les unions de les posts que formen cadascuna de les taules no coincideixen en una i altra meitat, la qual cosa demostra que no es tracta d'una taula tallada en època moderna, sinó de dues taules independents d'origen. Tenint en compte tot això, és fàcil imaginar dos mestres del mateix taller, treballant alhora sobre dues peces independents tot i que destinades al mateix conjunt.

Pel que fa a aquest darrer aspecte, el conjunt de procedència de la subpredel·la, em sembla que la decisió de Ruiz i Velasco d'incloure-la a la seva reconstrucció del retaule de Peralta de la Sal és una mica precipitada, atesa la manca d'arguments definitius. En primer lloc, cal constatar que la figuració de profetes a les subpredel·les dels retaules valencians o aragonesos va ser molt habitual i, en segon lloc, que la peça de la col·lecció Junyer no és l'única amb les figures incloses en medallons enllaçats que ens ha pervingut o que coneixem, de fet, devia ser un format relativament freqüent⁵²⁹. Pel que fa a les mides, la subpredel·la Junyer és un metre i mig, aproximadament, més petita que el cos superior del retaule de Peralta, que devia voltar els 4 metres. Els exemples conservats o coneguts per fotografies indiquen que les subpredel·les podien

⁵²⁸ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retablo de Peralta de la Sal...», p. 105-107.

⁵²⁹ Els apòstols de la subpredel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Ontinyena, per exemple, s'inscrivien en clipeus que es tocaven. També es toquen els medallons amb profetes de la predel·la del retaule marí de Rubiols de Mora, a Terol.

tenir dimensions inferiors a les del cos del retaule –així succeeix a Rubiols de Mora, per exemple– però també estendre's de punta a punta de la predel·la i cos superior, com passa al *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Maluenda, contractat per Domingo Ram i Juan Rius. Tot i que, com succeeix en aquest darrer cas, podien estar interrompudes per un sagrari o tabernacle. En suma, l'estructura de la subpredel·la de la col·lecció Junyer no impossibilita, però en cap cas tampoc no assegura, que formés part del conjunt de Peralta⁵³⁰. L'estil és una altra qüestió: els autors d'Isaïes, Salomó i Zacaries i de Daniel, David i Abraham, tenen en comú amb Pere Garcia de Benavarri i amb Jaume Ferrer, a qui Ruiz i Velasco atribueixen la resta de peces que inclouen al retaule de Peralta, una certa cultura figurativa. Corresponen a dates i territoris aproximats, però aquí acaben les coincidències: els estils personals són molt divergents. Per tant, per explicar el treball d'aquests artistes diversos al conjunt de Peralta de la Sal cal imaginar escenaris no impossibles, però sí complicats, que en la meva opinió només estariem autoritzats a construir si les proves de la pertinença de la subpredel·la al conjunt de Peralta fossin més fermes i calgués explicar el perquè de la divergència estilística.

Ruiz i Velasco vinculen el bancal dels Junyer, que ells consideren unitari estilísticament, amb l'*Adoració del Nen* en mans del Conde de Casal a la que ens referirem després (fig. 232). En la meva opinió, la connexió estilística existeix, són dos peces molt properes, però no idèntiques. D'altra banda, els autors citats parteixen d'aquesta afinitat, i de l'assumpció parcial d'un mateix model a l'*Adoració* de Cleveland (fig. 235), per suggerir que el pintor de la taula del Conde de Casal va poder treballar al taller de Jaume Ferrer i Pere Garcia⁵³¹. Cal constatar, però, que la relació de la subpredel·la amb el retaule de Peralta no és ni molt menys segura; que el vincle

⁵³⁰ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El Retaule de Peralta de la Sal...», p. 107, afirmen que entre l'alçada de la subpredel·la Junyer, 56 cm, i el croquis de Pijoan es detecta «una lleugera disfunció», atès que sembla que al dibuix la subpredel·la és una mica més alta. Els autors continuen explicant que «Ho hem pogut confirmar a través de la reconstrucció hipotètica del retaule (...), efectuada a escala a partir dels amidaments coneguts, i que com diem, demostra que en aquest punt el croquis de Pijoan és inexacte». Com ja he indicat al capítol previ, em sembla que qualificar d'inexacte el dibuix a conveniència per incloure o no determinades peces –quan no hi ha cap prova prou clara de la pertinença de les peces en qüestió al conjunt– no és un procediment metodològicament acceptable. Acabem de veure que les subpredel·les adopten formats i mides diverses respecte als cossos superiors dels retaules, per tant, tampoc hi ha cap motiu de pes per concloure que la subpredel·la de Peralta havia de ser més petita que la predel·la i que el dibuix de Pijoan torna a errar. Però el dibuix mostra que cada una de les dues peces de que es composava la subpredel·la era més ampla que les escenes laterals del cos superior: els autors rebutgen aquesta dada perquè llavors la peça dels Junyer no encaixa en la seva reconstrucció hipotètica: la *Nativitat* i l'*Adoració* que consideren part del cos superior amiden 124 cm cadascuna, i cada meitat de la predel·la 126 cm.

⁵³¹ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El Retaule de Peralta de la Sal...», p. 110.

estilístic entre aquesta supredel·la i l'Adoració madrilenya no és total, i que a l'*Adoració* de Cleveland l'adaptació del model flamenc, en el qual sens dubte es basa el compartiment de la col·lecció del Conde de Casal, es redueix al grup de la Mare de Déu, l'Infant i sant Josep, deixant de banda altres aspectes molt importants com l'espai o les figures angèliques. Per tot això, no crec que hi hagi cap argument de pes per vincular l'autor de l'*Adoració* madrilenya amb el taller de Pere Garcia i Jaume Ferrer.

L'examen del fons esplèndid de la fototeca de l'Institut Amatller d'Art Hispànic m'ha permès conèixer una peça molt interessant però que genera nombrosos dubtes quant a la seva estructura original, procedència i, en darrera instància, fins i tot sobre la seva autenticitat. En tot cas, crec que és important portar-la a col·lació, degut al seu estil, molt proper a les obres que estem considerant. Es tracta de la representació de sis figures dempeus vinculades iconogràficament al grup del davallament de Crist o al seu enterrament: Nicodem, Josep d'Arimatea, sant Joan evangelista, Maria Magdalena, i dues figures femenines més, una de les quals deu correspondre a la Verge. D'aquestes sis figures, dues, Nicodem i Josep d'Arimatea, ocupaven un mateix compartiment amb un fons paisatgístic. Les altres quatre ocupaven compartiments individuals on també s'apreciaven breus notes de paisatge, herbes i pedres als peus de les figures. Sembla que els compartiments es conservaven en una col·lecció privada de Suïssa i havien estat acoblats, segons una de les fotografies de l'IAAH-AM, en una mena de tabernacle o armari amb un calaix, decorat amb traceries gòtiques⁵³² (fig. 136). Sens dubte aquesta disposició no devia ser original: una segona sèrie de fotografies mostra una ordenació diferent de les peces, amb els quatre compartiments de sant Joan i les santes dones emmarcats per un arc mixtilini i traceries gòtiques (fig. 137) i el compartiment amb Josep d'Arimatea i Nicodem ocupant una taula a part. Aquestes manipulacions fan dubtar sobre l'autenticitat de les peces, però hi ha encara un altre grup de fotografies que semblen proporcionar una imatge més original: els compartiments amb la Magdalena, sant Joan i les altres dues maries es presenten com a tauletes independents, tot i que les darreres vinculades per una columneta (fig. 138). En aquestes fotografies és possible veure els compartiments abans de la restauració per la que evidentment van passar: les maries, en concret, presenten certes pèrdues en la zona exterior de les taules, que semblen re-estucades, i les motllures, que potser són originals, mostren també

⁵³² Dossier 16 de pintura aragonesa, dedicat a Martín de Soria, clixés 30, 31, 32, 37, 39, 40, 41, 42 i 43 proporcionats per Arte-Europa.

deterioraments. El format allargat, molt estret, i l'existència de fragments de fusteria que semblen del segle XV en algunes peces ens podrien fer pensar que provenen d'un guardapols o fillola. El problema és que la taula amb els dos jueus que van col·laborar en el davallament i l'enterrament de Crist no presenta aquest format (fig. 139). D'altra banda, és evident que totes les peces tenen coherència iconogràfica, una coherència que va més enllà de la pertinença a una tipologia de personatges –apòstols, profetes, àngels, sants– com és habitual als guardapols i filloles. També és evident que a aquest grup iconogràfic li falta el protagonista principal: el cos de Crist. Atès que els personatges es presenten inactius, ostentant els seus atributs, potser hem de pensar en un conjunt que els integrés al voltant d'un Crist de Pietat.

La mirada melangiosa, el nas llarg i recte, o les barbes despentinades dels homes són força similars als dels personatges del Mestre de sant Jordi i la princesa. El tractament de les robes, de teles emmidonades una mica rígides i amb plecs durs, també resulta proper. La forma com sant Joan s'emboïca amb el seu mantell, per exemple, recorda les figures del revers de les taules de Berlín, i la seva expressió la de la princesa del MNAC (figs. 140a-b i 127 a-b). Nicodem, amb la seva barba curta, evoca la figura del Baptista que acompanya el donant masculí (fig. 141), mentre que Josep d'Arimatea és similar al profeta del Prado (fig. 142). No obstant, no m'atreveixo a proposar una autoria comuna. Les taules de Berlín, el MNAC, Siresa i el Prado semblen de millor qualitat. En tot cas, les manipulacions molt evidents que han sofert les peces de Suïssa, i el fet que només les coneguem a través de fotografies en blanc i negre obliga a la prudència.

Vers la identificació d'un mestre: dues propostes

La dificultat de definir un estil, una personalitat pictòrica, a partir d'aquestes poques taules és evident, com també esbrinar darrera de quin dels nombrosos pintors aragonesos documentats s'oculta el Mestre de sant Jordi i la princesa. María del Carmen Lacarra ha proposat atribuir-les al pintor Arnau de Castelnou⁵³³, una altra figura complexa atès que, tot i que n'hem conservat, sortosament, una obra documentada, els carrers laterals i la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, és molt poc el que sabem de la seva trajectòria vital i encara menys el que es pot apropar al seu catàleg. Gudiol feia derivar la seva pintura d'Huguet i li atribuïa un *Retaule de sant Bartomeu* i

⁵³³ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 49-58; ÍDEM, «Taller de Arnau de Castelnou de Navalles...», i ÍDEM, «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet», *Pintura III...*, p. 147-149.

altres peces que, com veurem, no crec que formin part de la seva obra, malgrat els punts en comú amb Erla⁵³⁴.

Per la meua banda, crec que la pintura d'Arnau de Castelnuou sorgeix directament de la del Mestre de sant Jordi i la princesa, però certes divergències d'estil i de qualitat desaconsellen, en la meua opinió, una identificació absoluta entre tots dos artistes. Així ho ha assenyalat Rosa Alcoy⁵³⁵, que valora altres possibilitats. Aquesta autora busca el nom del Mestre de sant Jordi i la princesa entre els artistes aragonesos documentats, però sense obra identificada, dels quals tenim notícies a partir dels anys quaranta i cinquanta del segle XV. Entre ells, destaca la figura de Bernardo Ortoneda, fill d'un dels pintors més importants, i també més desconeguts, del segon quart del segle XV a l'Aragó, Pascual Ortoneda. Alcoy subratlla que Bernardo es va formar al taller de Bernat Martorell a partir de 1446, gràcies a la intermediació de l'arquebisbe Dalmau de Mur. La segona meitat de la dècada dels quaranta a Barcelona devia ser un moment especialment interessant per a un pintor en formació: a la darrera època d'activitat de l'obrador martorellià s'afegeix l'activitat de Lluís Dalmau i, a partir del 1448, la de Jaume Huguet. Un context, doncs, ple de variables, on se sumen el gòtic internacional madur i creatiu de Martorell, que ja havia assumit nombrosos elements del nou realisme flamenc, l'adopció mimètica de la cultura eyckiana per part de Dalmau i l'estil més personal i connectat amb el món valencià d'Huguet. Bernardo Ortoneda torna a estar documentat a Aragó el 1458 –tot i que podia haver tornat de Barcelona molts anys abans– i les notícies el presenten en actiu fins al 1489⁵³⁶. Alcoy valora també altres noms d'artistes actius al llarg d'aquestes dècades que tenen en comú el seu vincle, més o menys clar, amb l'entorn barceloní. Ja hem repassat la figura d'alguns d'ells: Jaime Romeu, Juan Rius i Salvador Roig.

Altres mestres del corrent «huguetià» o «naturalista»: algunes propostes

Aquesta cultura pictòrica complexa que Bernardo Ortoneda podia haver assumit al llarg de la seva estada a Barcelona als anys centrals del segle XV tindrà conseqüències sobre el panorama aragonès, sigui ell o no el Mestre de sant Jordi i la princesa. La cultura vehiculada per aquest darrer s'afegeix a un substrat molt ric, atès que, com hem vist, els

⁵³⁴ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 58-59.

⁵³⁵ R. ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet...»; ÍDEM, «Jaume Huguet*»...; ÍDEM, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, especialment les pàgines 157-176.

⁵³⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor...».

anys quaranta i cinquanta del segle XV són testimoni de la diversificació del gòtic internacional i l'assumpció d'alguns aspectes del nou realisme flamenc. Tampoc podem menysprear la influència de món pictòric valencià i els seus referents eyckians i, naturalment, com indicava Alcoy, el ressò de la personalitat excepcional de Bartolomé Bermejo⁵³⁷.

En tot cas, probablement cal un replantejament de les figures de nombrosos artistes que la historiografia havia situat a l'ombra de Jaume Huguet. Aquest replantejament hauria de portar a veure fins a quin punt aquesta influència del pintor de Valls és un miratge que en alguns casos ha ocultat fins ara els vincles entre aquests mestres i el Mestre de sant Jordi i la princesa. D'altra banda, els nombrosos documents i obres trets a la llum des de que Gudiol va definir els catàlegs de molts d'aquests artistes, a inicis dels anys setanta, permeten ara una aproximació més acurada a alguns pintors, i la matisació de les seves connexions artístiques.

Al llarg de les pàgines següents intentaré repassar les figures d'Arnau de Castelnou i Tomás Giner, companys de feina al llarg d'uns pocs anys, com ens revela un contracte de societat que ambdós signaren el 1466. El meu interès pel primer sorgí en apropar-me a l'estudi d'un retaule dedicat a sant Bartomeu i repartit entre el Museo de Bellas Artes de Bilbao i el Museu Nacional de Catalunya. El conjunt havia estat atribuït a aquest artista per Josep Gudiol, però en la meua opinió no presenta un estil idèntic al dels carrers laterals i la predel·la d'Erla, única obra documentada del pintor. Això em va portar a definir un Mestre de sant Bartomeu a qui he atribuït un segon retaule, en aquest cas dedicat a la Mare de Déu. Pel que fa a Tomás Giner, va ser inclòs entre els mestres d'arrel huguetiana per Josep Gudiol, que fa sobre ell uns judicis no gaire elogiosos. Això no obstant, és un mestre d'un cert interès, capaç, com veurem, d'integrar i reinterpretar referències diverses.

El Mestre de sant Bartomeu és un artista que degué formar-se cap als anys trenta i probablement està actiu entre els quaranta-seixanta del segle XV. A les seves obres conviuen elements propis del gòtic internacional, com ara les arquitectures diafragmàtiques, amb una concepció dels personatges severa i monumental. Les poques

⁵³⁷ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 166.

obres que li podem atribuir mostren uns «tics» ben reconeixadors, però varia el tractament d'alguns elements, com ara les robes, la qual cosa denota la progressiva introducció de la nova cultura pictòrica flamenca. El seu estil es relaciona amb el de l'autor del *Sant Jordi i la princesa*, i també amb una part de les obres que Gudiol i Ainaud van vincular a la joventut d'Huguet i que han estat analitzades per Rosa Alcoy al voltant del Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre d'Alloza.

Entre els artistes anònims que Post situa sota la influència d'Huguet es compta el Mestre de Morata, «*The most eccentric and temperamental*»⁵³⁸. Gudiol va acceptar aquesta opinió i va afegir algunes obres al seu catàleg, però crec que a aquest conjunt de peces s'hi pot sumar alguna més i és necessari eliminar –o establir la connexió exacta– d'altres. El vincle amb el Mestre de Sant Jordi i la princesa és molt evident en la definició i el caràcter d'alguns personatges, però algunes iconografies, esquemes compositius i trets estilístics estan directament lligats amb l'escola de Domingo Ram a Calatayud. La seva connexió amb el cercle pictòric bilbil·là havia estat apuntada per Fabián Mañas Ballestín el 1978, a la seva tesi doctoral, com veurem⁵³⁹. El gruix d'obres conservades i les variables entre elles m'han decidit, d'altra banda, com veurem, a substituir l'apelatiu «Mestre de Morata» pel de «Grup de Morata». Les obres vinculades a aquest grup semblen concentrar-se a Daroca, ciutat molt propera a la primera, tot i que els atzars de la història han provocat que algunes es conservin també en llocs tan allunyats de la nostra geografia com Boston.

Naturalment, amb això no esgotem, en absolut, la llista de pintors que es poden vincular més directament o indirecta a l'estil conreat pel Mestre de Sant Jordi i la princesa. Entre els més il·lustres es compta, sens dubte, Martín de Soria, a qui Post atribuïa la taula del MNAC i les de Berlín⁵⁴⁰. Un cop superada aquesta hipòtesi, cal reconèixer que Martín de Soria no és en absolut aliè a les aportacions del Mestre de Sant Jordi i la princesa. L'estil i el nom de Martín de Soria es van conèixer ben aviat, gràcies al descobriment de la signatura i la data del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros. El pintor va deixar el seu nom a l'escena de la *Resurrecció* i la data a la *Nativitat*, tot i que Post tenia

⁵³⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 388.

⁵³⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*

⁵⁴⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 312.

alguns dubtes sobre l'autenticitat d'aquesta⁵⁴¹. En tot cas, les taules d'aquest retaule – conservat només parcialment al Museo Diocesano de Huesca però conegut també a través de fotografies– dibuixen un mestre d'estil aspre i dur. Els seus personatges tenen rostres amb grans nassos i ulls excessivament ametllats, que en general els fan força identificables. Pòmuls molt marcats, una boca lleugerament desdibuixada, cabelleres i barbes despentinades i un cànon relativament curt, amb caps de notables dimensions, són altres ingredients de les seves figures.

Joan Ainaud invocava, com a paral·lel de la princesa que acompanya sant Jordi a la taula del MNAC, la santa Caterina que va formar part d'un *Retaule de la Mare de Déu, Sant Miquel i santa Caterina*, encarregat pel mercader Miguel de Baltueña i pintat entre el 1459-1460. Les dues taules titulars, que flanquejaven una escultura de la Mare de Déu, i part d'una escena narrativa, la *Dormició de la Verge*, es conserven ara al Museo de Zaragoza⁵⁴². Malgrat les pèrdues i els repintats dels compartiments conservats d'aquest retaule, els seus trets estilístics es distingeixen amb claredat. La taula de santa Caterina i les perdudes portes del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo, d'altra banda, ens enfronten amb una solució dels fons que adopta i complica l'eficaç esquema compositiu emprat pel Mestre de sant Jordi i la Princesa a la taula del MNAC i a les de Berlín. Martín de Soria disposa els seus personatges davant d'un drap de brocat i dempeus sobre un enrajolat. Darrera, però, s'albiren obertures que deixen veure el paisatge, amb els xiprers moguts pel vent. Entre les obres documentades es compta també el *Retaule de la Mare de Déu* d'Asín, contractat el 1469 i probablement pintat entre aquesta data i el 1472⁵⁴³. En aquest retaule, conservat actualment a l'església parroquial de la localitat, els trets propis de Martín de Soria s'accentuen, arribant pràcticament a la caricatura de si mateix, i probablement hem de pensar en la intervenció de pintors menys dotats del seu taller.

⁵⁴¹ El retaule de Pallaruelo havia estat ressenyat per Ricardo del ARCO Y GARAY a «La pintura antigua aragonesa, algunos retablos inéditos», *Arte Español*, 1913, II, 7, p. 340-351: 345-346, fig. p. 343. Però serien els germans ALBAREDA, «Por tierras de Aragón: Pallaruelo de Monegros»..., els qui donarien compte de la signatura. La data seria donada a conèixer per POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 316-317.

⁵⁴²J. AINAUD DE LASARTE, «Sant Jordi i la princesa», *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 225. Publica les capitulacions del retaule i l'època corresponent al segon pagament M. C. LACARRA DUCAY, «Nuevas noticias sobre Martín de Soria...», p. 31-33, doc. 2-3. El preu total del conjunt, 1400 sous, permet pensar en un encàrrec important.

⁵⁴³ M. C. LACARRA DUCAY, «Nuevas noticias sobre Martín de Soria...», p. 36-38, docs. 6-8.

Tal com hem vist, Martín de Soria es documenta ja l'any 1449 servint de testimoni a Blasco de Grañén⁵⁴⁴. Es devia formar en un entorn saragossà dominat pels darrers moments de l'activitat del seu oncle, però on començaven també a despuntar altres artistes més moderns, entre els quals potser el Mestre de sant Jordi i la Princesa. Les notícies d'arxiu el mostren pràcticament sempre instal·lat a Saragossa, fins a la seva mort el 1487⁵⁴⁵.

Sens dubte, una de les qüestions més complexes sobre la carrera de Martín de Soria és la seva debatuda intervenció al *Retable del Salvador* d'Ejea de los Caballeros. La documentació implica el pintor en la seva factura, però l'estil de les taules no sempre revela el seu estil. Aquest moble va ser contractat per Blasco de Grañén el 1438 per 10.000 sous, una quantitat molt elevada però que incloïa la fusteria del retaule i probablement també la realització de l'escultura titular, que van fer Domingo i Mateo Sariñena⁵⁴⁶. Diversos pagaments atesten que Blasco hi treballava el 1440 i el 1445⁵⁴⁷. El 1463, quatre anys després de la seva mort, els seus hereus i marmessors reberen dos pagaments més, un de 600 sous, el 14 de gener⁵⁴⁸, i un altre, molt més important, de 7400 sous, el 31 d'agost⁵⁴⁹. En aquesta mateixa data, a més, s'indica que Martín de Soria, junt amb els fusters i escultors Domingo i Mateo Sariñena, es farà càrrec d'acabar el conjunt «*ya quasi acabado por el dito Blasco*»⁵⁵⁰. El 27 d'abril de 1476 els dos fusters reconeixen haver rebut el total compromès i Martín de Soria cobra també 500 sous, però sembla que encara estava pendent de rebre alguna quantitat, atès que nomena procuradors a la vila⁵⁵¹.

⁵⁴⁴ Vegeu p. 155, Apèndix documental, doc. 14

⁵⁴⁵ El 1452 resideix temporalment a Sariñena i havia nomenat procurador a Saragossa el seu oncle, Grañén, vegeu M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 250-251, doc. 71.

⁵⁴⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de san Salvador. Iglesia parroquial de San Salvador. Ejea de los Caballeros», a: *Joyas de un patrimonio...*, p. 48-50, doc. 9; p. 57-62, doc. 14. El 1458 els Sariñena treballaven com a mestres de cases al costat de Francí Gomar. A aquest respecte vegeu R. S. JANKE, «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervello from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Francí Gomar and Tomas Giner», *Metropolitan Museum Journal*, 18, 1984, p. 65-83. L'article va ser publicat uns anys més tard traduït al castellà, vegeu ÍDEM, «El retablo de don Dalmau de Mur y Cervelló del Palacio Arzobispal de Zaragoza: una obra documentada de Francí Gomar y de Tomás Giner», *Aragonia Sacra*, 1988, III, pp. 71-90.

⁵⁴⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de san Salvador. Iglesia parroquial de San Salvador. Ejea de los Caballeros»..., p. 39, docs. 1-2.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 50, doc. 10.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 57-62, doc. 14. Apèndix documental, doc. 34.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 57. Apèndix documental, doc. 35.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 66-68, doc. 16-17. Apèndix documental, doc. 40.

Tot i que els documents afirmen que Blasco de Grañén va deixar el retaule pràcticament acabat, és evident que no va ser així: a la predel·la es pot reconèixer el seu estil sense dificultats –contemplant, naturalment, la plausible participació del taller, imprescindible en una obra d'aquesta envergadura– però al cos superior només les composicions d'alguns compartiments, en cap cas la factura pictòrica, li poden ésser atribuïts. D'altra banda, és cert que Blasco de Grañén i els seus hereus reberen més de tres quartes parts del preu total del retaule, però el pagament de 7400 sous als seus marmessors tant de temps després de la seva defunció pot obeir a diverses causes: és possible que la vila d'Ejea patís problemes de liquiditat i això dilatés el pagament, però també és plausible pensar que al llarg d'aquest interval de quatre anys l'obra podia haver estat delegada a algun altre artista, potser submergit, ocult, a l'estructura de l'obrador de Blasco. Quan Grañén morí, degué deixar al seu taller un nombre considerable d'obres en diversos graus de realització i és coherent pensar que els seus hereus haurien buscat de seguida qui es pogués fer càrrec d'aquestes feines. L'opció més lògica sembla Martín de Soria qui, a més de ser parent de Grañén, ja havia treballat amb ell, però és curiós el lapse de temps transcorregut fins que es fa càrrec del retaule d'Ejea, gairebé quatre anys, els mateixos que passen fins que s'ocupa també d'un altre retaule incomplet de Grañén. Hem d'esperar fins al març de 1463 per tal que Martín de Soria acordi la finalització del retaule d'Épila⁵⁵². Caldria, a més, explicar el misteri de la inscripció en una de les grans gerres que contenen el vi dels convidats a les *Noces de Canà*. En xifres romanes és possible llegir 1454: en aquestes dates Grañén encara era viu i, de fet, el 13 de setembre d'aquest any cobrava 400 sous per la pintura d'Ejea,⁵⁵³ però l'estil no correspon en absolut al dels seus treballs documentats o atribuïts. Tampoc encaixa del tot amb el de les *Noces de Canà* del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros, que, no obstant, repeteix gairebé al peu de la lletra la mateixa composició. Les dones de rostres ovalats i llavis petits i les elegants figures d'aquest compartiment són perfectament assimilables a les de la gran majoria d'escenes del cos superior del retaule. En general, els personatges tenen formes esveltes, amb caps petits i gestualitat elegant, vesteixen amb robes de plecs ben resolts, que cauen sense gran artifici fins a terra, on es compliquen lleugerament. Aquests homes i dones es mouen en ambients considerablement ben resolts, com ara la inusual arquitectura que serveix de marc a la *Circumcisió* (fig. 143a).

⁵⁵² M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 271, doc. 101 i p. 272-273, doc. 103-104.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 251-252, doc. 73.

En altres escenes però, com sobretot a la *Presentació del Nen al Temple*, la *Curació del Cec de Naixement*, entre els jueus de la dreta de la taula de *Crist entre els Doctors* i també, a la *Multipliació dels pans i els peixos*, l'*Entrada de Crist en Jerusalem* o la *Resurrecció de Llàtzer*, els personatges adopten un cànon més curt i els homes ostenten caps més grans, amb pòmuls excessivament marcats i aquells ulls ametllats tan característics de la pintura de Martín de Soria. El guardapols ens ha arribat en un estat de conservació extremadament deficient, però alguns caps s'apropen molt a l'estil al qual Martín de Soria ens té més acostumats.

En definitiva, els compartiments del cos superior del retaule deixen veure el treball d'un mestre d'una qualitat superior a la que mostren totes les altres obres adscrites – documentalment o no– a Martín de Soria. L'estil volumètric i una mica aspre és proper però, si el nebot de Blasco de Grañén es va ocupar de tot el cos superior d'Ejea, hem de reconèixer que mai més a la seva vida va tornar a pintar tan bé. De fet, el retaule signat i datat de Pallaruelo de Monegros, que reinterpreta la majoria de les escenes d'Ejea, sembla una còpia maldestra d'aquest: només cal comparar, per exemple, les circumcisions, resurreccions o les escenes de la Pentecosta i el Judici Final d'ambdós conjunts (figs. 143-147). L'obra més propera en qualitat i en data d'execució és potser el *Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i santa Caterina*, encarregat per Miguel de Baltueña i fet entre el 1459-60, que tampoc ens ha arribat en un estat òptim de conservació.

En tot cas, malgrat que no puguem acceptar sense més que Martín de Soria pintés les escenes del cos superior del *Retaule de sant Salvador*, crec, com ja han indicat M. C. Lacarra i R. Alcoy, que no cal recórrer a la presència d'un mestre itinerant estranger per explicar el seu estil, com ha suggerit Joaquín Yarza⁵⁵⁴. Tant els caps de profetes que semblen revelar la mà de Martín de Soria com altres detalls de les escenes narratives que, al meu parer, presenten una qualitat superior, han estat vinculats amb encert per Rosa Alcoy amb alguns dels esquemes proposats per la pintura del Mestre de sant Jordi

⁵⁵⁴ J. YARZA LUACES, «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160. ÍDEM, «Maestros del sur de Francia y de cultura mediterránea en la Corona de Aragón», a: M. Natale; S. Romano (dirs.), *Entre l'Empire et la mer: traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance). Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Genève, 22/23 mars, 19/20 avril, 24/25 mai 2002*, Roma, 2007, p. 113-140.

i la Princesa⁵⁵⁵. No sembla necessari, doncs, buscar les arrels del Mestre d'Ejea a França ni a Itàlia.

Una *Anunciació a la Verge* (fig. 148) que en algun moment va pertànyer a les galeries Schaeffer de Nova York⁵⁵⁶ ens ofereix una Maria molt similar a les del retaule d'Ejea. El rostre suaument ovalat, amb el front ampli i els llavis petits, o la forma com els cabells descoberts cauen per les espatlles són pràcticament idèntics als de la Verge agenollada davant del Nen de la *Nativitat* o a la que rep l'homenatge dels reis a l'*Epifania* d'Ejea (figs. 149-150). A la galeria Schaeffer, l'*Anunciació* es presentava dividida en dos compartiments que, junts, formaven una lluneta en forma d'arc apuntat. La repartició de l'escena en dues taules independents no és inversemblant en el panorama aragonès, ja hem tingut ocasió de referir-nos a diversos exemples, com els de Velilla de Jiloca o Monterde. Sí que resulta peculiar la forma que adopten els dos compartiments, però podem citar un precedent, el *Retaule de la Mare de Déu* d'Oto, del cercle de Blasco de Grañén, on l'Anunciació, dividida en dos compartiments, flanqueja el Calvari⁵⁵⁷. L'*Anunciació* Schaeffer sembla el resultat d'haver eliminat aquest hipotètic compartiment central, i haver afegit, potser, algunes peces de fusteria com la columneta central.

Chandler Rathfon Post va dedicar, dins del capítol on analitzava la figura de Martín de Soria, un sub-apartat al Mestre de Pompién, actualment identificat amb Bernardo de Aras. Gràcies a la feina de Federico Balaguer a l'Archivo Provincial de Huesca sabem de l'existència d'un nombre important de documents no publicats que l'afecten⁵⁵⁸. Malgrat que en aquest cas no he fet una investigació documental exhaustiva, no he volgut deixar d'incloure el que crec que són algunes aportacions inèdites a la seva obra.

Post li atribuïa, a més del *Retaule de la Mare de Déu* de Pompién (fig. 151), que serví per batejar-lo, dos compartiments d'un mateix retaule conservats –llavors i també en

⁵⁵⁵R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, l'autora es refereix en diverses ocasions a aquesta qüestió, i inclou diverses comparacions fotogràfiques, vegeu, especialment, la p. 136, nota 197 i la p. 176.

⁵⁵⁶IAAH-AM, la fotografia es conserva al dossier dedicat al Mestre de Siresa.

⁵⁵⁷M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 156, fig. 62.

⁵⁵⁸F. BALAGUER SÁNCHEZ, «Datos inéditos sobre artifices...», *Argensola*, 1951, 6, p. 167-177; ÍDEM, «El pintor Bernat de Ara», *Argensola*, 1990, 104, p. 249-250.

l'actualitat– al Museo de Huesca: la taula titular amb *Sant Vicenç* i el *Calvari*⁵⁵⁹. L'autor afegia també, «*with reasonable peace of mind*», una *Epifania* de la col·lecció Muntadas⁵⁶⁰ i un compartiment amb *Sant Miquel ressuscitant els fills del rei Maloar de Dàcia i la seva dona*⁵⁶¹, que caldria descartar⁵⁶². El descobriment per part de Ricardo del Arco, el 1947, del contracte del retaule de l'església de Castillo de Pompién, signat entre Bernardo de Aras i Gilbert Redón el 1461, va permetre identificar l'anònim i va obligar Post a replantejar-se algunes de les seves teories⁵⁶³. L'estudiós nord-americà havia situat l'activitat del mestre a finals del segle XV, en bona mesura perquè el considerava deixeble directe de Martín de Soria, que en aquells moments només es documentava a partir del 1471. Un cop desvetllada la incògnita del nom de l'autor del retaule de Pompién i la data de la seva realització, resultava que Bernardo de Aras ja

⁵⁵⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 382, fig. 171-172. Els dos compartiments havien estat exposats a Saragossa a l'Exposició Universal de 1908 amb els números 70 (*Sant Vicenç*) i 64 (*Calvari*), i després van passar a formar part del Museo de Huesca. Sembla que provenien de l'Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza, san Lorenzo y san Vicente d'Osca, malgrat que els inventaris i la documentació coneguts fins ara no en donen notícia. El retaule que s'esmenta, molt breument, a l'inventari de 1513 que publica F. BALAGUER SÁNCHEZ, «El hospital de Nuestra Señora de la Esperanza s. XVI. Retablos de Juan de la Abadía y Pedro de Ponte», *Argensola*, 1994, 108, p. 215-226, ja deu correspondre a l'obra per Pedro de Aponte, contractat el 1507. E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 74, diu que es desconeix l'origen de les taules, que no procedeixen de la col·lecció Cardenera, i creu que podrien provenir de la desamortització d'alguna comunitat de regulars de la província d'Osca. Pel que fa a l'estil de les taules fa una interessant apreciació: «*su estilo aparece como el eslabón intermedio entre el propio del Maestro de Mur y el estilo anterior de los autores del retablo de Santo Tomé de Daroca (¿quizá el maestro de entrambos? (...)) ¿ó el estilo intermedio tan solamente?) sin dejar de recordarnos algún tanto además al autor del retablo de Argüis*». Més endavant ens referirem al *Retaule de sant Tomàs* de Daroca, atribuït al Mestre de Morata, amb el qual Bernardo de Aras comparteix, efectivament, una certa deformació expressiva dels rostres. Vegeu també R. del ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España...*, vol. I, p. 119-121.

⁵⁶⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 382, fig. 173. *La colección Muntadas: pinturas, esculturas en piedra y madera policromada y otros objetos de alto interés correspondientes a los siglos XII al XIV : pinturas, retablos, altares, trípticos de los siglos XV y XVI: escultura, estatuas, relicarios, bajo-relieves en madera y alabastro de los siglos XV y XVI: muebles, arcones, arquillas, bargeños de los siglos XV y XVI: muebles y diversos objetos de arte de los siglos XVII y XVIII*, Barcelona, 1931, núm. 196.

⁵⁶¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 387, fig. 174. P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLVI, 2005, Girona, p. 111-124: 115-116, fig. 4I, és qui ha identificat correctament la iconografia d'aquest compartiment.

⁵⁶² En aquest darrer cas Post assenyalava també connexions amb Francesc Solibes, concretament amb el compartiment amb *Sant Miquel* conservat actualment a la Fundació Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 2542), que ell atribuïa a aquest pintor. Tant el *Sant Miquel* com la *Resurrecció dels infants* s'han d'adjudicar, però, a Domingo Ram i el seu taller.

⁵⁶³ R. del ARCO GARAY, «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo español de Arte*, 20, 1947, p. 219. El document es conserva a l'Archivo Histórico Provincial de Huesca, Protocol núm. 2546, notari Tomás Bonifante, 1461, fol. 1-5. Vegeu també R. del ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, p. 166-169; A. NAVAL MAS; J. NAVAL MAS, *Inventario artístico de Huesca y su provincia, II: Partido judicial de Huesca (Banarjes-Yequeda)*, Madrid, 1980, p. 172-174.

treballava com a pintor el 1450⁵⁶⁴, i que el 1461 ja posseïa el seu estil característic, de manera que Post es preguntà si Bernardo de Aras no hauria pogut derivar el seu estil de Jaume Huguet directament, en comptes de fer-ho a través de Martín de Soria⁵⁶⁵.

Josep Gudiol també va fer constar Bernardo de Aras dins de la llista de mestres derivats d'Huguet, però matisava que el seu estil era «*una derivación deformada en sentido expresionista del estilo de Juan de la Abadía, resultando así un seguidor indirecto de Huguet, al cual se asemeja en algunos detalles iconográficos y de concepto más que en el carácter de la inspiración*»⁵⁶⁶. L'exigu catàleg confeït per Gudiol per a Bernardo de Aras incloïa només tres obres: el *Retaule de la Mare de Déu* de Pompién, les taules del *Retaule de sant Vicenç* d'Osca i una taula amb la *Mare de Déu* conservada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts)⁵⁶⁷ que havia estat atribuïda prèviament per Post a Martín de Soria⁵⁶⁸. Fabián Mañas Ballestín, per la seva banda, s'ocupà de la figura de Bernardo de Aras a continuació de les de Pere Garcia de Benavarrí i Juan de la Abadía i va considerar, seguint la línia proposada per Gudiol, que el seu estil era «*una derivación un tanto deformada del de Juan de la Abadía*»⁵⁶⁹. Mañas no va fer cap afegit als catàlegs definits per Post i Gudiol, tot i que es refereix a un grup d'obres que «*muestran las características de los pintores citados últimamente*», és a dir, Pere Garcia, Juan de la Abadía i Bernardo de Aras. Les obres citades, però, corresponen al Mestre de Viella i al taller de Juan de la Abadía⁵⁷⁰. Tampoc semblen afortunades les adicions al catàleg de Aras que va proposar Camón Aznar el 1957, en repassar les obres de la col·lecció Muntadas que ingressaven al MNAC. Va atribuir al nostre artista l'*Epifania* que ja li havia estat adjudicada per Post i una *Mare de Déu amb el Nen i àngels*, però cap de les dues em sembla pròpia del seu estil⁵⁷¹.

⁵⁶⁴ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 36, p. 449. En aquesta data Bernardo de Aras es descriu com a pintor i viu a Osca, des d'on nomena procurador seu a Saragossa l'orfebre Guillén Everart.

⁵⁶⁵ CH. R. POST, *A history of spanish painting...*, 1950, vol. X, p. 399-402.

⁵⁶⁶ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 305, i ÍDEM, *Pintura medieval...*, p. 57.

⁵⁶⁷ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 82-83, cat. 257-259.

⁵⁶⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 368-370, fig. 162.

⁵⁶⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica aragonesa...*, p. 144-145.

⁵⁷⁰ Les obres citades per Mañas són: el *Retaule de la Mare de Déu* de Capella, un *Retaule de sant Vicenç, sant Miquel i sant Llorenç* de Labuerda i el *Retaule de sant Miquel, sant Julià i sant Jeroni* d'Avi. El primer i el darrer s'han atribuït al Mestre de Viella, potser Bartomeu Garcia, deixeble de Pere Garcia (vegeu A. VELASCO GONZÁLEZ, *El Mestre de Vielha...*, p. 63-103, 151-153), mentre que el segon és obra del taller de Juan de la Abadía.

⁵⁷¹ J. CAMÓN AZNAR, «La colección Muntadas en el Museo de Barcelona», *Goya*, setembre-octubre 1957, 20, p. 90-97: 93.

En l'actualitat, Bernardo de Aras es documenta, segons afirma Lacarra, al llarg de quaranta anys, entre el 1433 i el 1471⁵⁷², però el seu catàleg continua essent reduït: dels nombrosos retaules esmentats per les notícies d'arxiu només ens ha pervingut, de manera molt fragmentària, el *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Sebastià* (fig. 151), en part conservat al MNAC⁵⁷³. Malgrat el pèssim estat de conservació –presenten llacunes, un intens clivellat, un fort ennegriment de la superfície pictòrica, i nombroses repintades– les taules conservades i les antigues fotografies en blanc i negre permeten definir bé l'estil de Bernardo de Aras. Emprant un recurs molt habitual a la pintura aragonesa de l'època, els dos sants que flanquejaven la Mare de Déu es presenten dempeus davant de trons o edicles de caire arquitectònic. *Sant Joan Baptista*, que sosté amb la mà esquerra el llibre i l'anyell que assenyala amb l'altre mà, evoca, com ja ha remarcat Rosa Alcoy, el model del sant Joan de les taules de Berlín atribuïdes al Mestre de sant Jordi i la princesa⁵⁷⁴. L'autora va subratllar, el 2004, el perfil vagament huguetià d'aquest mestre i l'adopció per part seva d'alguns dels esquemes figuratius emprats pel Mestre de sant Jordi i la princesa, tot assenyalant,

⁵⁷²La primera notícia conservada, del 1433, el situa a Saragossa, treballant al costat de Bonanat Zaortiga, un mestre actiu des d'inicis del segle XV i cap d'una nissaga que es perllonga fins als darrers anys de la centúria. Anys més tard, el 1449, Bernardo de Aras col·laborarà, com ja hem vist (n. 177) amb un altre representant del gòtic internacional, Pedro de Zuera (documentat des del 1430). El mateix 1449 Bernardo de Aras va rebre un pagament per un *Retaule de sant Hipòlit* destinat a Barbastre, que ja havia començat. Recordem que el 1450 habitava a Osca i es definia com a pintor. Sembla que a finals dels anys cinquanta torna a residir temporalment a Saragossa, on es documenta de nou en relació amb els Zaortiga. El 1458, contracta un retaule per a Apiés, on s'exigeix que es prengui com a model el *Retaule de sant Miquel* de l'església de Santa Clara d'Osca. Caldria aclarir aquesta notícia, atès que F. BALAGUER SÁNCHEZ («Datos inéditos sobre artífices...»), 1951, núm. 6, p. 169) esmenta també una sentència arbitral referida a un retaule que Bernardo Ortoneda, i no Bernardo de Aras, havia pintat per a Apiés, prenent com a model el *Retaule de sant Miquel* dels franciscans d'Osca. El *Retaule de la Mare de Déu* de Pompién va ser contractat el 26 de gener de 1461 i dos anys i escaig més tard, el 27 de febrer de 1463, l'artista reconeixia haver rebut la totalitat dels pagaments establerts. També contractaria un *Retaule de sant Martí* per Embún. La seva fusteria serviria de model quan, el 1466, acordés la realització d'un nou retaule, dedicat a sant Miquel, per Ayera. Aquest mateix any contractà un *Retaule de sant Valentí i sant Miquel* per a l'església de San Martín de Huesca, «de igual altura e historias que el de Sancta Maria de la dicha Iglesia». Al 1469 Pedro de Zuera el menciona al seu testament, esmentant un deute que el pintor tenia amb ell. El 28 de març de 1471 Bernardo de Aras casà per segona vegada, amb una dona també vídua, Leonor Garcia. Per a aquestes dades vegeu: F. BALAGUER SÁNCHEZ, «Datos inéditos sobre artífices...», 1951, núm. 6, p. 167-177; F. BALAGUER SÁNCHEZ, «El pintor Bernat de Ara...»; M. C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, 1983, 13, p. 553-581: 555-557; ÍDEM, «Pintura gòtica en el Alto Aragón...», p. 181-182.

⁵⁷³R. del ARCO GARAY, *Catálogo monumental de España...*, p. 166-169, va afirmar que les propietàries de la finca a la qual en aquell moment pertanyia l'església, Luisa i Josefa Alcibar-Jàuregui Latorre, posseïen quatre taules del bancal. Crec més probable que les quatre taules en possessió de les germanes fossin, no les restes del bancal, sinó les quatre que van ser trobades en una caserna d'intendència pel comandant Luciano de Loño y Pita, qui les va dipositar al museu. Els compartiments conservats són els tres narratius: la *Coronació de la Mare de Déu* (inv. 122461), el *Martiri de sant Sebastià amb les fletxes* (inv.122463) i el *Banquet d'Herodes* (inv. 122462). I un dels titulars, amb l'efigie de *Sant Sebastià* (inv.122464). No hi ha, per ara, cap notícia del destí dels compartiments dedicats a la *Mare de Déu* i a *Sant Joan Baptista*.

⁵⁷⁴R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 171.

d'altra banda, que probablement algunes obres de Bernardo de Aras s'amagaven dins del dens catàleg que Post confegí per a Martín de Soria⁵⁷⁵. *Sant Sebastià* (fig. 152), per la seva banda, és un elegant cavaller amb un feix de fletxes i l'arc a les seves mans. La serena expressió de la mirada, el nas llarg, els llavis prim i lleugerament entreoberts i el barret vermell del personatge reforcen els nexes d'aquesta pintura amb el *Sant Jordi i la princesa* (fig. 125a). Als compartiments narratius els personatges són prims i poc articulats, amb caps ovoides on destaca un gran nas de format triangular, els llavis estrets i allargats i la barbata punxeguda.

Entre les aportacions més recents al catàleg d'aquest mestre es compta la de Gudrun Maurer qui, el 2001, va afegir una taula conservada al National Museum d'Estocolm amb una *Mare de Déu i el Nen* que és una variant de la Verge de Pompién⁵⁷⁶ (fig. 153). Didier Martens ha demostrat que, malgrat que les capacitats tècniques de Bernardo de Aras són més aviat limitades, va tenir accés de primera mà a alguns models flamencs il·lustres: al compartiment central de Pompién el mestre reinterpreta l'anomenada *Madonna Duran* de Rogier van der Weyden, una taula conservada al Museo del Prado que podria haver estat a la Península ja al segle XV⁵⁷⁷. A la taula d'Estocolm donada a conèixer per Maurer, Aras torna a fer servir el mateix model. En ambdós casos el Nen es gira cap al llibre que la seva Mare sosté a la falda i rebrega, juganer, les pàgines. Didier Martens es plantejava la possibilitat que la inspiració en la *Madonna Duran* hagués estat voluntat del comitent, Gilbert Redón, atès que, segons l'autor, la resta de les obres d'Aras no presenten aquesta connexió flamenca tan acusada⁵⁷⁸. No es pot descartar que fos el comitent qui posés a disposició del pintor el model per a la taula central, naturalment, però fos com fos, és evident que l'artista el va incorporar a la seva

⁵⁷⁵ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 101, fig. 86 i p. 170-171.

⁵⁷⁶ G. MAURER, «Circle of Bernardo de Aras (The Pompien Master). Virgin and child», *Spanish Paintings*, Estocolm, 2001, p. 28-32. L'autora proposava, potser amb un excés de prudència, atribuir la taula a algun mestre del cercle de Bernardo de Aras, com ara el Mestre de Siresa. En la meua opinió, però, tot i que no he pogut veure la taula directament, deu tractar-se, atesa la identitat del model i el treball de les fisonomies de mare i fill, d'una obra autògrafa. D'altra banda, el Mestre de Siresa és, com ja hem dit en ocasions anteriors, una figura difusa i, en la meua opinió, taules com les de *Santa Bàrbara* i *Santa Caterina* del MNAC o la *Missa de sant Gregori* del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, al·ludides per Maurer, no coincideixen plenament amb les característiques del compartiment d'Estocolm.

⁵⁷⁷ D. MARTENS, «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras, "Pintor vecino de la ciudad de Huesca"», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, gener-març 2008, p. 1-16. Martens creu que la presència de la *Madonna Duran* al segle XV a la Península explicaria el reduït nombre de còpies d'aquesta composició als Països Baixos i, per contra, les nombroses obres a Espanya que la reproduïxen o reinterpreten.

⁵⁷⁸ D. MARTENS, «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras»..., p. 15. Martens indica que la família dels Mendoza va posseir diverses còpies d'aquesta pintura i, per tant, Redón es va poder sentir atret pel prestigi de l'obra i de la família.

cultura figurativa i el va reutilitzar almenys en una altra ocasió. D'altra banda, aquesta connexió amb la branca derivada de Tournai de la nova pintura flamenca encaixa amb el que ja hem vist al *Retaule de la Trinitat* de Siresa, on es feia servir un model de Campin, i amb el que veurem més tard en l'obra de Tomás Giner. L'adopció puntual d'un model flamenc no afecta, naturalment, la tècnica ni l'estil pictòric de Bernardo de Aras, que en aquests aspectes es manté fidel al territori aragonès.

Malgrat que, com avançava, no he pogut fer una revisió exhaustiva de la documentació de Bernardo de Aras que em permeti estudiar en profunditat la seva carrera, crec que estic en condicions d'afegir alguna peça més al seu catàleg. Es tracta d'un *Retaule de sant Miquel* parcialment conservat, del qual només conec, gràcies a les fotografies de l'IAAH-AM, quatre compartiments (fig. 154) que, segons la informació continguda als fitxers de l'Arxiu Mas, es trobaven en una col·lecció privada barcelonina⁵⁷⁹. És molt poc el que sabem d'aquest conjunt: desconeixem les mides, la fotografia no ofereix cap element de comparació que ens pugui orientar i tampoc no sabem res de la seva procedència original. El que sí podem deduir, per contra, és que es tractava dels carrers laterals esquerre i dret⁵⁸⁰ d'un retaule dedicat a sant Miquel arcàngel, amb una vessant marcadament escatològica.

Al compartiment superior del carrer lateral esquerre s'ha representat una de les escenes més repetides als conjunts de l'arcàngel des del segle XIV, el *Miracle al mont Gargano*. S'ha escollit el moment en que el pastor rep al seu ull la fletxa que havia disparat al bou perdut a la muntanya, davant el gest d'exclamació d'un altre pastor. Aquest és l'únic dels quatre compartiments que es dedica als miracles de sant Miquel, els restants al·ludeixen a la lluita amb el dimoni i el seu paper al Judici Final, dos temes estretament lligats entre si. El compartiment inferior del carrer esquerre presenta sant Miquel pesant

⁵⁷⁹ IAAH-AM, sense número de clixé i sense proposta d'autoria, la foto es troba al dossier 32 de pintura aragonesa sense classificar.

⁵⁸⁰ El més habitual als retaules catalans i aragonesos era que cada carrer o taula inclogués únicament columnes en el seu lateral més exterior –l'esquerre a les taules dels carrers de l'esquerra i el dret en les taules dels carrers de la dreta–, la qual cosa permetia l'assemblatge còmode del conjunt. A la fotografia, les columnetes que emmarquen el carrer esquerre són sens dubte modernes i, de fet, la de la dreta deixa veure l'empremta de la columneta original sobre la taula. El carrer de la dreta, en canvi, sembla que encara conservava restes de la seva columneta original. També semblen originals els marcs mixtilinis que rematen els compartiments. Si més no, a la taula esquerra es percep com el marc encaixa amb el camp pictòric, mentre que la columneta afegida deixa al descobert un fragment que en origen no era visible. A més, la pèrdua dels florons que coronaven els marcs dels compartiments inferiors deixa veure també un petit espai sense policromia.

les ànimes. L'arcàngel se situa a la zona inferior central de la composició, flanquejat per un altre àngel i per un dimoni que, com és habitual, es disputen la possessió de les ànimes. A la zona superior de la composició apareix Crist entre els núvols, envoltat per una màndorla i cobert únicament per un mantell que deixa veure la nafra del costat. Crist, a més, eleva les mans per mostrar els generosos regalims de sang que li cauen de les ferides de les mans. Al voltant de la màndorla es disposen petites figures d'àngels amb trompetes i amb els *Arma Christi*. La Mare de Déu i sant Joan Evangelista, representats d'una mica més de mig cos, acompanyen aquest Crist del Judici Final, conformant el grup de la deisi. El compartiment superior del carrer lateral dret inclou de nou la figura de Crist envoltat per una màndorla sostinguda per àngels, però en aquest cas es tracta d'una visió majestàtica, amb la figura divina revestida de túnica i mantell. Al seu voltant es disposen quatre àngels entre els quals s'identifica fàcilment sant Miquel, amb arnès blanc complet, que rep, de les mans de Crist, l'espasa amb la qual ha de combatre els àngels rebels⁵⁸¹. Al compartiment inferior sant Miquel lluita, efectivament, amb els àngels caiguts, que persegueix fins a obligar-los a ocultar-se a les profunditats de la terra. L'arcàngel enarbora en una mà la creu, mentre amb l'altra es prepara per assestar un cop mortal amb l'espasa. L'acompanyen dos àngels més, un dels quals lluita també amb espasa, mentre que l'altre ho fa amb llança. La imatge de Crist en majestat presenciant la caiguda dels àngels rebels havia fet fortuna des d'inicis del segle XV. Aquí l'escena es desdobra, la qual cosa permet introduir matisos, com ara l'entrega de l'arma a sant Miquel, sense que calgui duplicar el protagonista en el mateix compartiment, com succeeix en altres casos⁵⁸².

L'autor d'aquestes taules fa servir esquemes compositius simples, com es pot comprovar en la creació de dos registres horitzontals per representar la deisi i el pesatge de les ànimes, al compartiment inferior esquerre. Una subdivisió horitzontal de l'escena que repeteix al compartiment inferior dret, on els dos àngels que assisteixen sant Miquel en la seva lluita amb el Maligne ho fan des d'una nuvolada, una mena de sanefa arrissada que els aïlla de l'àmbit terrenal. Els rostres presenten els trets recurrents dels personatges de Bernardo de Aras: àngels i sants tenen fronts amplis, amb nassos llargs, orelles grans i barbetes apuntades.

⁵⁸¹ El paper de sant Miquel com a príncep de les hosts celestials queda ben definit al tractat de Francesc EIXIMENIS, *De sant Miquel Arcàngel*, ed. a cura de Curt J. Wittlin, Barcelona, 1983.

⁵⁸² Per exemple al *Retaule de sant Miquel* de Joan Mates, MNAC, inv. 214533.

Tant l'estil d'aquestes taules com la seva fusteria i la iconografia encaixen bé amb un fragment de predel·la integrat per quatre compartiments i conservat també en una col·lecció privada barcelonina⁵⁸³ (fig. 155). El 2004 la peça sortia al mercat i era qualificada de «*pieza estrella*» de la *XIII Exposició d'Antiquaris de les Reials Drassanes de Barcelona*, segons un article publicat a *La Vanguardia* del dia 24 d'octubre de 2004⁵⁸⁴. El titular de l'article, «*Espléndido retablo de Huguet*», evidenciava la intenció d'augmentar el preu de venda de la peça fent-la passar per un original del pintor català. De fet, el preu d'entrada, d'1.200.000 euros, era òbviament excessiu i responia únicament a aquesta atribució espúria.

Malgrat que l'obra apareix citada com a «*Retaule dels arcàngels*», es tracta, en realitat, com dèiem, d'un fragment de bancal, tal com ho demostra la unió horitzontal de les posts que la integren (fig. 155). Els quatre compartiments estan ocupats per les figures de sengles sants, dempeus contra un mur que deixa veure un fragment de cel. El compartiment de l'extrem esquerre inclou una santa màrtir que no puc identificar, atès que només porta atributs de caire genèric: un llibre i la palma del martiri. Els cabells deslligats i la corona de flors que li orna el cap, però, fan pensar que es tracta d'una verge màrtir, que faria *pendant* amb la verge i màrtir santa Bàrbara, que ocupa l'extrem dret de la predel·la i que també porta, com la seva companya, una corona de flors al cap, a més de la torre que la caracteritza. Els compartiments interiors de la predel·la inclouen dues figures d'àngels amb els *Arma Christi*: porten la llança i l'esponja respectivament. Els àngels amb els instruments de la Passió són molt habituals als guardapols, muntants o filloles dels retaules i de vegades flanquegen també el Crist de Pietat, a la predel·la, com devia succeir en aquest cas. Cal advertir, però, una peculiaritat, i és que tots dos sostenen uns filacteris que els identifiquen com a sant Gabriel i sant Rafael respectivament. No és infreqüent que als retaules dedicats a sant Miquel es facin un lloc als altres dos arcàngels amb nom propi acceptats per la tradició catòlica⁵⁸⁵. Així succeeix, per exemple, en el cas del *Retaule de sant Miquel* de la Pobra de Cérvoles de

⁵⁸³ Agraïixo a Rafael Cornudella que em fes conèixer aquesta peça.

⁵⁸⁴ J. P. «Espléndido retablo de Huguet», *La Vanguardia*, 24/10/2004, p. 15. L'article informa també que la peça havia estat exposada a Maastricht, Madrid i París.

⁵⁸⁵ G. 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*, 1971, 673, p. 147-188.

Bernat Martorell⁵⁸⁶. En aquest cas, les quatre escenes dedicades al príncep de les milícies celestials es complementen amb l'*Anunciació*, on sant Gabriel exerceix de missatger, i un episodi del viatge de Tobies i Rafael, el moment en que l'arcàngel incita al noi a pescar el peix que ha volgut mossegar-li el peu, que més tard tindrà un efecte miraculós.

La predel·la dels arcàngels va ser publicada per Post el 1938, al capítol que dedica a Jaume Huguet⁵⁸⁷. L'historiador afirmava que en aquells moments la peça, a la que es refereix com a Gabriel d'una Anunciació, es conservava a la col·lecció Fontana, però és molt possible que aquesta localització i la identificació de la pintura siguin un error⁵⁸⁸. La col·lecció Fontana va posseir efectivament un compartiment amb l'*Arcàngel Gabriel* que en temps degué fer pendant amb un altre compartiment amb la Mare de Déu de l'Anunciació, tal com ja he indicat a la primera part d'aquesta tesi. Aquesta peça va ingressar al MNAC al 1976 (inv. 114748) i en la meua opinió és obra del Segon Mestre d'Estopanyà⁵⁸⁹. La fotografia que Post publica no és la d'aquesta obra, sinó una imatge parcial del compartiment amb Gabriel de la *Predel·la dels arcàngels* (fig. 156). És possible que l'autor només hagués tingut accés a aquesta fotografia, i no a la peça sencera, la qual cosa explicaria l'equívoc i el fet que no mencioni en cap moment els altres sants del bancal. En tot cas, Post atribueix aquesta taula a Huguet amb prudència i considera que tant Martín de Soria com el Mestre del Prelat Mur, és a dir, Tomás Giner, presenten estils molt similars pel que fa a la caracterització de les seves dones o figures angèliques. La bibliografia posterior dedicada a Huguet no ha recollit aquesta atribució i, de fet, la peça tampoc no ha gaudit de gaire fortuna crítica. No obstant això, el bancal forma part, en la meua opinió, de la producció de Bernardo de Aras. Tant les santes verges com els dos arcàngels presenten les fesomies típiques d'aquest artista: el front ampli, les orelles grans, el nas allargat, els llavis estrets i la barbata punxeguda. Les figures angèliques, amb els cabells recollits amb una diadema vermella perlada, són especialment coincidents amb els àngels dels quatre compartiments del *Retaule de sant Miquel* que acabem de descriure.

⁵⁸⁶ Conservat al Museu Diocesà de Tarragona, vegeu G. MACIAS PRIETO, «Bernat Martorell. Retaule de sant Miquel», a: R. Cornudella (dir.), *Catalunya 1400...*, p. 204-207, on es recull la bibliografia anterior sobre aquest conjunt.

⁵⁸⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 164-165, fig. 39.

⁵⁸⁸ A les fitxes de l'IAAH-AM la predel·la dels arcàngels s'inclou a la carpeta dedicada a Martín de Soria, i s'indica que es conservava a la col·lecció Guerin.

⁵⁸⁹ Vegeu p. 166 i següents.

Retaule i predel·la comparteixen també els elements de fusteria: els compartiments s'emmarquen, en els dos casos, amb uns arquets mixtilinis i un disseny centrat per uns cercles rodejats de formes ovalades. Malauradament, per ara no disposo d'altres dades, com les mides dels compartiments superiors del retaule, que podrien ajudar a confirmar o descartar la relació entre aquestes dues obres, i, sense un examen directe de les peces, és impossible, per ara, anar més enllà.

El desembre de 2009 es posaven a la venda a la casa de subhastes barcelonina Balclis dues petites taules –de 60 x 36,50 cm– amb *l'Arcàngel Gabriel i la Mare de Déu de l'Anunciació* (fig. 157). En aquell moment es van atribuir al cercle d'Arnau de Castellnou i, tot i el seu estat de conservació, en absolut òptim, van ser venudes per 30.000 euros⁵⁹⁰. Les taules havien pertangut a la col·lecció Espinal de Barcelona i actualment es conserven en una col·lecció privada desconeguda.

El seu mal estat de conservació i la seva pertinença a col·leccions privades han fet que la fortuna crítica d'aquestes peces sigui gairebé inexistent. A les fitxes de l'Institut Amatller d'Art Hispànic apareix classificada com a producció aragonesa, però només Rosa Alcoy s'hi ha referit aportant dades sobre el seu entorn creatiu. Aquesta autora vincula *l'Anunciació* amb la taula dedicada al mateix tema procedent d'Alloza i amb la que es conserva al Musée des Beaux-Arts de Montréal⁵⁹¹, que jo atribueixo al Mestre de sant Bartomeu, com veurem, sense proposar, però, una identitat de mans. Les connexions amb el cercle del Mestre de sant Jordi i la princesa i en concret amb les dues anunciacions citades per Alcoy, són clares, malgrat que també resulta evident que no es pot atribuir directament ni al Mestre de sant Jordi i la princesa, ni al Mestre de sant Bartomeu ni, en la meua opinió, tampoc a Arnau de Castellnou.

Abans d'analitzar l'estil, caldria, però, examinar les característiques materials de la taula, i destriar les parts originals d'aquelles intensament repintades o refetes que avui desfiguren l'original. Les figures de Gabriel i la Verge se situen contra un fons d'or punxonat amb motius vegetals, sense més indicacions ambientals que el faristol davant

⁵⁹⁰ Informació proporcionada per la casa Balclis, de Barcelona. La subhasta va tenir lloc el 16 de desembre de 2009 i les taules tenien el número de lot 1018.

⁵⁹¹ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 147.

del qual s'agenolla Maria i un gerro descomunal amb els tradicionals liris, ornat amb les lletres Alfa i Omega. Els dos personatges ostenten nimbes constituïts per cercles concèntrics, com és tradicional a la pintura aragonesa del moment, i vesteixen túnica i mantell blancs, amb les vores decorades per una franja treballada amb relleu de guix daurat. Gabriel desplega unes ales també blanques i sosté un gran filacteri sorprenentment sense cap inscripció, malgrat que el revers sí que s'ha decorat amb un motiu vegetal. A banda de petites repintades i retocs, la intervenció més dràstica sobre les taules es veu clarament a la zona inferior i interior de cada peça. Aquí es percep una franja, de format triangular, on tant el daurat com les robes dels personatges s'han refet clarament. En comptes del pa d'or emprat a la resta del fons de les taules, en aquests espais s'observa una pintura vermellova sota la qual sembla traspuar el bol o un altre tipus de preparació. Les robes adquireixen aquí un to molt més gris que a la resta, on predomina una tonalitat blanca suauament rosada. No he pogut examinar el revers de les taules, però les esquerdes visibles a la cara frontal, que presenten continuïtat entre aquesta zona inferior visiblement repintada i la superior, semblen descartar es tracti de fragments de fusta afegits posteriorment. Per contra, hauríem de contemplar la possibilitat que es tracti d'espais que quedaven amagats almenys parcialment per la fusteria i els emmarcaments del conjunt al qual van poder pertànyer.

Tenint en compte això, junt amb les mides relativament reduïdes de les dues taules, i el fet, gens comú, que l'*Anunciació* es presenti en un espai despul·lat de referències espacials, crec que podríem contemplar la possibilitat que en origen aquestes peces haguessin format part del camper d'un compartiment de dimensions majors. Un dels referents més propers és el *Retaule de l'Epifania* conservat al Museu Episcopal de Vic (inv. 817) i atribuït, amb alguns dubtes i vacil·lacions, a la primera etapa de Jaume Huguet⁵⁹². Aquesta petita obra presenta al seu compartiment principal l'*Adoració dels reis*, sobremuntada per un *Calvari* amb dos donants. L'espai lliure entre l'arc conopial que remata la *Crucifixió* i l'emmarcament superior recte s'ha omplert amb una *Anunciació*. En aquest cas la Verge ocupa un complet escriptori, però, com a l'*Anunciació* de Balclis, no hi ha altres elements que situïn l'escena a les habitacions de Maria, com és més usual. També podríem citar el compartiment amb la *Pietat* que coronava el *Retaule de sant Joan Baptista* de La Yesa (València): als campers trobem,

⁵⁹² Vegeu, per exemple, R. ALCOY PEDRÓS, «Retaule de l'Epifania», a: *Jaume Huguet, 500 anys...*, p. 202-205.

de nou, l'*Anunciació*⁵⁹³. A l'IAAH-AM es conserva la fotografia d'una taula amb l'*Epifania*, d'indubtable origen aragonès i més o menys llunyanament vinculable al corrent pictòric encapçalat pel Mestre de Sant Jordi i la princesa, on el camper es decora amb dos profetes inscrits en sengles fornícules⁵⁹⁴. D'altra banda, a les taules subhastades a Balclis, el tractament de la policromia, que es limita a les carnacions, els blancs i els daurats, i obvia el color fins i tot en aspectes com les ales de l'àngel, s'apropa també al concepte de grisalla conreat per la pintura flamenca.

Com ja he avançat, malgrat els elements que lliguen aquesta *Anunciació* a altres com la d'Alloza o l'atribuïda al Mestre de Sant Bartomeu, crec que el seu autor s'ha de buscar en l'òrbita de Bernardo de Aras. L'àngel presenta els cabells llargs fins a les espatlles, amb un curt serrell que cau sobre el front, habitual entre els personatges masculins joves d'aquest autor, així com la barbata prominent i el nas gran de format triangular que caracteritzen totes les seves figures (fig. 156-157).

Dins del maremàgnum d'obres pseudo-huguetianes disperses pel territori aragonès, Gudiol va aïllar-ne algunes que no arribava a atribuir amb precisió i que, segons la seva opinió, podien correspondre a l'activitat de Pere Garcia, Juan de la Abadía, el Mestre de Belmonte, Martín de Soria, Tomás Giner o Arnau de Castelnou, «*pues con la obra identificada de estos pintores se relaciona el estilo del grupo aludido*»⁵⁹⁵. Entre aquestes peces d'autoria difusa Gudiol incloïa els compartiments d'un o diversos retaules marians als quals ens referirem més tard –una *Coronació de la Verge* del MNAC, fig. 341, i altres escenes– la *Coronació* del Musée des Arts Décoratifs de Paris, que s'atribueix actualment a Juan de la Abadía (fig. 169), i un *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel* conservat a l'església de San Valero de Saragossa

⁵⁹³ F. BENITO DOMÈNECH; J. GÓMEZ FRECHINA, *La Clave Flamenca...*, p. 82.

⁵⁹⁴ Clixé Gudiol 36875 i 36876, dossier 31, pintura aragonesa sense classificar, sense proposta d'autoria. La taula havia pertangut a la col·lecció Junyer, junt amb un *Calvari* afí estilísticament. En aquest cas les dues figures es representen d'una mica més de mig cos, portant llargues filactèries on només s'ha inscrit el seu nom, seguit del mot «profeta». La seva disposició en fornícules permet evocar, més o menys llunyanament, els profetes que ocupen els compartiments superiors de l'exterior de les portes del *Políptic de l'Anyell Místic* de Gant. Les inscripcions identifiquen els dos homes com Daniel i Moisès. Són, certament, dos dels personatges habituals als guardapols, predel·les i subpredel·les aragonesos de l'entorn que estudiem. També són característiques les seves robes: van vestits com a homes notables i amb els caps coberts amb barrets. No ho són gens, per contra, els grans nimbes que aureolen els seus caps, no per les seves mides sinó pel seu format circular. En tots els casos que conec els profetes es representen amb els nimbes poligonals propis dels personatges de l'Antiga Llei. Sense un examen directe de la peça, que ens ajudaria a distingir possibles refeccions no puc, per ara, anar més enllà.

⁵⁹⁵ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 53.

(fig. 158). La figura dempeus del Precursor d'aquest darrer conjunt (fig. 159) era considerada per Gudiol «una simple copia del que aparece en el tríptico de San Jorge, no ya en la posición, ademán o detalles secundarios, sino también en la fisonomía y expresión, aunque carece de la finura espiritual de la plasmación debida al maestro»⁵⁹⁶. Amb aquesta opinió concorda Rosa Alcoy, que ha indicat que el Baptista «ofrece casi un retrato» del sant Joan de Berlín⁵⁹⁷. Al seu parer, el *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan i sant Miquel* s'ha d'afegir al gruix d'arguments «que vinculan la tabla conservada en Barcelona [el sant Jordi i la princesa] a la pintura que se realizó en Aragón»⁵⁹⁸.

Sembla que el retaule arribà a la parròquia de San Valero procedent de la de San Andrés⁵⁹⁹, i en origen el compartiment central probablement estava ocupat per una escultura de la Verge amb el Nen perduda o almenys desvinculada del retaule. Lacarra ha suggerit que aquesta talla central podia haver estat una obra de Francí Gomar i, a partir d'aquí, ha proposat l'atribució de les pintures a Tomás Giner, que col·laborà amb ell en el retaule de la capella del palau arquebisbal de Saragossa, com veurem⁶⁰⁰. En tot cas, el vincle entre la *Mare de Déu* de Gomar i el retaule no és segur, i l'estil de les pintures no encaixa amb el de Giner, ben conegut gràcies a les obres documentades.

El cert és que els personatges titulars (figs. 159-160) tenen una prestància – probablement pel coneixement d'un referent de qualitat, derivat del Mestre de sant Jordi i la princesa– que es perd en bona mesura a les escenes narratives. En general les figures tenen rostres d'expressió malenconiosa, nassos allargats i lleugerament punxeguts i barbets apuntades que recorden les fesomies de Bernardo de Aras. Les mans de dits

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

⁵⁹⁷ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa, diálogos...*, p. 86-87.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 172-173.

⁵⁹⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Iglesia parroquial de San Valero», a: Guillermo Fatás (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Saragossa, 2008, p. 552-553. Pel que fa a la procedència, la notícia de M. de la SALA VALDÉS a *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza...*, p. 130-131, és del tot imprecisa. Només diu: «Capilla del Santo Cristo (...). El Cristo es antiguo y muy bueno; la Dolorosa que tiene a sus pies es imagen muy devota y estimable; y el retablo, aunque inconsideradamente mutilado, fue gótico en su origen». Vegeu també A. M. CASTAÑEDA DEL AMO, M. P. GARCIA LAS HERAS, «Estudio histórico, documental y artístico de la desaparecida Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, 1985, XXXIX, p. 117-228.

⁶⁰⁰ Avui dia el compartiment central s'omple amb un crucifix de talla. Segons indica M. C. Lacarra, el retaule va ser restaurat als anys quaranta pels germans Albareda, que li van afegir la fusteria neogòtica, M. C. LACARRA DUCAY, «Iglesia parroquial de San Valero»..., p. 552-553. L'escultura que Maria del Carmen Lacarra proposa adscriure al conjunt es conserva actualment al MUDIZ, però havia estat a l'església de San Valero fins al 2012.

afuats i articulació tova són poc expressives. Algunes de les escenes inclouen, però, elements compositius o iconogràfics interessants. La *Nativitat*, per exemple, s'ambienta en un estable que, per la seva arquitectura –amb una teulada a dues aigües sobremuntada per un altre pis també amb teulada a dues aigües– s'allunya de les estructures més tradicionals. D'altra banda, la inclusió de la partera elegantment abillada, la representació de Maria amb els cabells deslligats i una túnica blanca i de sant Josep amb la seva espelma encesa, remetent a les visions de santa Brígida en general i a la seva adaptació per part del cercle flamenc de Tournai en particular⁶⁰¹. No deixa de ser interessant, també, la concorreguda *Presentació del Nen al Temple*. El públic es distribueix en dos grups, un exclusivament femení, al costat de la Mare de Déu, i un altre masculí flanquejant sant Josep, tots amb ciris encesos a les mans que potser evocuen la celebració coetània de la Candelera.

Al catàleg d'aquest mestre caldria afegir una taula amb la *Dormició de la Mare de Déu* conservada en una col·lecció privada barcelonina⁶⁰² (fig. 162). És possible que la seva localització a Barcelona, a més de la vinculació estilística amb el cercle del Mestre de sant Jordi i la princesa, propiciaren que Gudiol i Alcolea la inclogueren al seu catàleg com a obra del taller de Jaume Huguet⁶⁰³. La taula s'estudia també al catàleg de l'exposició *Jaume Huguet 500 anys*, on l'autora de la fitxa, Teresa Vicens⁶⁰⁴, remarcava vincles estilístics amb la pintura de Jaume Huguet i d'altres de tipus compositiu amb la de Jaume Ferrer i Pere Garcia. Rosa Alcoy vinculà aquesta *Dormició* amb el *Sant Joan Baptista* d'una col·lecció privada barcelonina proper, al seu torn, als esquemes del Mestre de Sant Jordi i la princesa⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 110, vinculen el gest de la Maria de l'*Adoració de l'Infant* d'aquest retaule amb el compartiment de l'*Adoració* de la col·lecció Conde de Casal de Madrid, a la que ja hem al·ludit i sobre la que tornarem més tard, i també amb el compartiment del mateix tema, atribuït a Jaume Ferrer i conservat a The Cleveland Museum of Art, que creuen part del *Retaule de la Mare de Déu* de Peralta de la Sal. En la meua opinió, les connexions són molt evidents entre el compartiment de Cleveland i el de la col·lecció Conde de Casal pel que fa a l'orquestració del grup format per la Mare de Déu, sant Josep i el Nen, i segurament es deuen a la circulació de models provinents de la cultura pictòrica flamenca encapçalada per Robert Campin o Rogier van der Weyden, com veurem més endavant. Però al *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan i sant Miquel* les variants són més acusades.

⁶⁰² És un compartiment petit, de 117 x 95 cm. Les fotografies de que dispo no em permeten veure la unió de les posts de les taules i, per tant, establir si es tracta d'un compartiment de predel·la o del cos superior d'un retaule.

⁶⁰³ J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana...*, p. 175, cat. 492, fig. 849.

⁶⁰⁴ M. T. VICENS, «Taula de la Dormició de la Mare de Déu», *Jaume Huguet, 500 anys...*, p. 238-239.

⁶⁰⁵ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 85.

L'ambientació del *Trànsit de la Verge* del retaule de San Valero (fig. 161) i del que es conserva a la col·lecció barcelonina és diferent, però els trets fisonòmics dels personatges són força coincidents. Només cal comparar, entre d'altres, els perfils dels apòstols que en tots dos casos se situen a primer terme, llegint, a la dreta de la composició. O bé el rostre de sant Pere de la taula barcelonina amb l'apòstol situat al capçal del llit amb un llibre obert a les mans al retaule de Saragossa. Pel que fa a la composició, l'escena del retaule de Sant Valero se situa a la cambra de Maria, una estança animada per un prestatge amb recipients i llibres a la paret esquerra⁶⁰⁶ i amb una porta o finestra que s'obre a un pati tancat amb un mur damunt del qual apareixen els xiprers tan estimats per la pintura aragonesa. L'escena de la col·lecció de Barcelona, per contra, omple tot l'espai superior del compartiment amb una nodrida aparició celestial on, a més de Crist i els seus àngels, es compten sis patriarques de l'Antiga Llei, identificables gràcies als seus nimbes poligonals⁶⁰⁷. La zona inferior de la composició però, és molt semblant en ambdós compartiments. En tots dos casos s'inclou un banc llarg que serveix com a suport de les espelmes, i alguns apòstols se situen davant del llit de la Verge, asseguts en bancs disposats en semicercle.

Al llarg d'aquestes pàgines he repassat les antigues teories sobre la joventut aragonesa d'Huguet i hem comprovat com les darreres aportacions sobre aquest tema, fetes per María del Carmen Lacarra i Rosa Alcoy, permeten re-evaluar el pes i la incidència del context barceloní, i especialment de la figura de Jaume Huguet, sobre l'evolució de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV. Un cop descartada l'estada juvenil a Aragó d'Huguet –que ara es presenta molt més vinculat a les terres valencianes–, cal valorar de nou el paper del darrer gòtic internacional en la formació dels pintors cap al 1440-50 i reexaminar els vincles amb l'escola pictòrica barcelonina. En el present capítol he intentat sumar arguments per fonamentar l'existència del Mestre de Sant Jordi i la princesa definit per Rosa Alcoy i a la seva vinculació al territori aragonès amb l'afegit de dues taules al seu catàleg, conservades al monestir de San Pedro el Viejo de Siresa, a més d'efectuar un ràpid repàs a les figures d'altres mestres tradicionalment

⁶⁰⁶ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 70-71, al·ludeixen al «pot, la gerra, el vas i els llibres» com a objectes simbòlics referents a la persona de Maria i a l'Antiga i la Nova Aliança.

⁶⁰⁷ Els patriarques ja havien aparegut, per exemple, al *Retaule de la Mare de Déu* de Sixena dels Serra (MNAC 15916), però en una formulació força diferent. Jean Fouquet també representa una nodrida cort de patriarques a la *Dormició de la Verge* de les *Hores d'Etienne Chevalier*, al Musée Condé de Chantilly, França. La miniatura té una grandiositat de la que està mancada la taula aragonesa, però en un cas i altre els apòstols es concentren en el cos de Maria estirat al llit, ignorant l'aparició celestial de la part superior.

vinculats a la via huguetiana. En les properes pàgines estudiarem més a fons alguns mestres aragonesos actius entre el 1440 i el 1490 aproximadament: Tomàs Giner i Arnau de Castelnou, el Mestre de sant Bartomeu, el Mestre, o, més aviat, Grup de Morata i el Mestre de Cervera de la Cañada.

TOMÀS GINER I ARNAU DE CASTELNOU

Com ja hem vist, un dels noms que la historiografia més recent ha contemplat com a opció per identificar el Mestre de sant Jordi i la princesa és Arnaut de Castelnou de Navalles, també anomenat Arnalt de Castet i Arnau de Castelbon en els altres dos documents que l'esmenten. Aquest pintor és, però, una personalitat encara poc definida: ho desconeixem gairebé tot del seu origen, formació i itinerari professional, així com de la seva vida privada. Són escassíssimes les notícies d'arxiu descobertes i també les obres que se li han atribuït, que, a més, oscil·len considerablement. En la meua opinió, per ara només li podem adjudicar amb certesa les taules laterals i la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* procedent de l'ermita de la Corona d'Erla –avui conservat a l'església parroquial– i, amb més dubtes, atès que es tracta d'una obra conservada des d'antic en una col·lecció privada i no l'he pogut examinar directament, una notable *Nativitat o Adoració del Nen* que va pertànyer al Conde de Casal (Madrid). Però aquests pocs compartiments revelen un pintor interessant i de qualitat notable. De fet, la part del retaule d'Erla que la historiografia atribueix actualment amb consens a Arnau de Castelnou resulta fins i tot més atractiva que el carrer central del mateix retaule, que va ser pintat pel que fou el seu soci al llarg d'una part de la seva carrera, Tomàs Giner, antigament conegut sota l'apel·latiu de Mestre del prelat Mur⁶⁰⁸. Aquest fou, no obstant, un mestre molt ben situat laboralment, amb taller a la ciutat de Saragossa, i va rebre encàrrecs no només de les parròquies de la ciutat i d'altres pobles de la província, sinó també de les principals instàncies de poder, religioses i civils, d'Aragó. Fou, a més, un pintor «modern», en el sentit que, com veurem, coneixia i practicava la relativament nova tècnica de la pintura a l'oli, posseïa una certa concepció intel·lectual de la seva feina com a artista i en ocasions treballà a partir de certs models flamencs.

Vers la identificació de dos pintors

Els noms d'Arnau de Castelnou i Tomás Giner van ser donats a conèixer per Manuel Serrano Sanz al 1915, quan l'autor publicà el document del 16 de juny de 1466 en el

⁶⁰⁸ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocenista...», 69-73 i p. 125-134. É. BERTAUX, «Tablas del siglo XV procedentes de un retablo pintado para D. Dalmacio de Mur», *Exposición retrospectiva de arte 1908...*, p. 53-54, fig. 8-9.

qual tots dos acordaven formar una companyia laboral per tres anys⁶⁰⁹ (fig. 163). Aquest document, signat a Saragossa, sembla la formalització legal d'una col·laboració de fet ja ben establerta, atès que al contracte s'esmenten tres conjunts en procés d'elaboració. Els pintors es comprometen a compartir els guanys de totes les obres contractades per qualsevol dels dos i sembla que, a més de la feina, havien de compartir també casa, atès que s'especifica que les despeses d'allotjament, manutenció i els salaris dels dos criats, una dona i un «moço», es pagaran dels beneficis de la companyia. En general, els contractes de companyia entre pintors aragonesos, molt freqüents, són extremadament detallats pel que fa a les condicions econòmiques i preveuen una gran quantitat de variables. El de Pedro de Aranda i Domingo Ram, per exemple, signat el 30 de juny de 1472 a Calatayud, indica també que els diners rebuts per qualsevol obra contractada pels membres de la companyia s'han de compartir a parts iguals, però fa una puntualització interessant: *«Item es concordado que qualquiere que se emparara de la obra, aya de haver cinquante sueldos denquixar el tal retaulo (...). Item es concordado que aya de poner en el rataulo todas las colores aquel que se emparara del, y haver asi mismo cinquante sueldos por millar»*⁶¹⁰. És a dir, malgrat que la companyia havia de compartir les obres contractades i els guanys, s'obligava al contractant a preparar les taules per a la pintura, i a incloure els colors, compensant la feina i la despesa que això comportava amb un guany extra de cinquanta sous per la preparació i cinquanta sous de cada mil pels colors. La resta del material necessari, l'or, el valuós color blau, la fusteria i els claus, s'havien de pagar a mitges dels guanys. La concòrdia del 30 de juny de 1495 entre els pintors de Calatayud Pedro de Aranda i Bartolomé de Verde seca i els de Daroca Juan Cardiel i Juan de Brucelle, per la seva banda, obligava els pintors a compartir els guanys de qualsevol obra *«de cient sueldos arrieba... a pèrdua o a ganancia»*, mentre que tota obra que reportés una quantitat inferior era responsabilitat exclusiva del contractant⁶¹¹.

L'acord entre Tomàs Giner i Arnau de Castelnou equipara doncs, econòmicament, els dos mestres, la qual cosa indica que eren ja pintors formats i amb capacitat de contractar obres individualment, però assenyala també una certa preponderància artística de Giner

⁶⁰⁹ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, p. 411-428: 419. Apèndix documental, doc. 54.

⁶¹⁰ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, doc. 6. Més tard, el 16 d'agost de 1472, tots dos artistes signarien una concòrdia amb Juan Rius per tal que aquest s'ocupés de dibuixar les obres contractades per la parella, acabar les històries i fer els embotits (Ibidem, doc. 7).

⁶¹¹ Ibidem, doc. 21, s. p.

per sobre d'Arnau. El document està redactat en primera persona pel primer, qui fa explícit que Castelnou treballarà en les obres que aconseguirà la companyia i farà «*todo bien segun que por mi le serà mostrado*»⁶¹². Aquest mestratge o guia de Tomàs Giner no sembla néixer, com succeeix en altres ocasions, del fet que Arnau sigui un pintor en formació, atès que, com he dit, tenia la capacitat de contractar obres, la qual cosa indica que es tractava d'un mestre adult, l'aprenentatge del qual es podia considerar conclòs. D'altra banda, malgrat que a partir d'aquesta indicació podria desprendre's una relació mestre-deixeble entre els dos artistes, com veurem, la pintura d'Arnau no s'explica a partir de la de Giner, i crec que cal descartar la formació del primer al taller del segon. En qualsevol cas, està clar que Tomás tenia una certa concepció intel·lectual de la seva feina. Sabem molt poc de les consideracions dels pintors sobre la importància o el caràcter intel·lectual o artesanal del seu treball, i l'afirmació de Tomàs Giner al darrer paràgraf del contracte, on especifica que prendria els mesos d'hivern com a recés per a estudiar, és del tot insòlita al context aragonès del tercer quart del segle XV⁶¹³. És difícil esbrinar a que es refereix Giner amb aquestes paraules: la seva obra evidencia el coneixement de la pintura flamenca, tot i que probablement es tracta d'un coneixement mediatitzat a través d'obres d'importació, gravats, o a través de la producció d'artistes com Bartolomé Bermejo i Lluís Dalmau, la influència dels quals es pot constatar en algunes de les seves pintures, com veurem. En tot cas, els mesos d'hivern no semblen els més adequats per a un viatge d'estudi a les terres fredes del nord.

D'altra banda, els contractes signats per Giner insisteixen, repetidament, en l'obligació de pintar a l'oli les obres. Aquesta tècnica s'havia introduït al context aragonès cap als anys quaranta del segle XV, tot i que probablement de forma puntual, de la mà d'artistes tan innovadors com l'escultor Pere Joan⁶¹⁴. Dues dècades més tard, tot i que els

⁶¹² Apèndix documental, doc. 54.

⁶¹³ «Item que yo prengo por mi estudiar quatro meses del invierno es a saber novenbre e decienbre e janero e febrero», *Ibidem*.

⁶¹⁴ Pere Joan, al contracte del 23 de setembre de 1443 amb Gonçalvo de la Caballeria d'un *Retaule de la Pentecosta* destinat a la capella de la Casa de la Ciutat de Saragossa, (M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1916, 35, p. 420-421) indica que la pintura del mateix es farà «de pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos e de molt fines colors». L'autor està al dia de la nova pintura flamenca, atès que afegeix que «en la part de dintre de les portes de fer quatre profetes de blanc e negre, de nova manera retirant a obre de pedre». L'expressió «de nova manera» es reitera diversos cops al llarg del text. En tot cas, aquesta tècnica de la pintura a l'oli, que als anys quaranta del segle XV sembla ser una novetat proposada per l'escultor al seu comitent, devia ser ja ben coneguda entre el 1458-1480, dates d'activitat de Tomàs Giner. Tot i això, l'examen visual i les anàlisis químiques practicades a un cert

comitents aragonesos no semblen acabar de comprendre les possibilitats artístiques de la pintura a l'oli tal com era practicada pels mestres flamencs –la seva ductilitat, la seva capacitat d'evocar l'aparença del món tangible, les textures, els reflexos– queda clar que era entesa com una tècnica innovadora que proporcionava una major perfecció a l'obra i, sobretot, afavoria una major durabilitat de la mateixa sense que els colors perdessin la seva brillantor. Així, quan Giner signa, el 1468, el contracte d'un retaule dedicat a sant Joan, s'exigeix en diverses ocasions al llarg del text que tota la pintura sigui feta a l'oli de llinosa, «a ffin que sea cosa perpetua»⁶¹⁵. No hi ha cap valoració estètica, cap consideració sobre la novetat d'aquesta tècnica, i encara menys sobre les qualitats artístiques que podia aportar a la pintura, però sí el desig exprés del comitent d'obtenir una obra que no es faci malbé en pocs anys. El mateix es demana al contracte d'un *Retaule de santa Justa, santa Rufina, sant Jaume el Major i sant Climent* del 1474 o al *Retaule de santa Anna* de Mainar del 1479⁶¹⁶.

És possible que Tomás Giner hagués tingut un accés més directe a l'aprenentatge de la tècnica de la pintura a l'oli i també a models pictòrics més estretament relacionats amb el món flamenc. No es pot descartar, doncs, que aquesta clàusula on s'estableix que Arnau treballarà segons les instruccions de Giner es refereixi justament al coneixement i la pràctica de la pintura a l'oli.

És possible també que la supeditació d'Arnau a Giner s'expliqui a partir d'un major reconeixement socio-professional del darrer, que era, el 1466, un mestre molt ben establert. En la data en que se signa l'acord, Giner havia treballat en encàrrecs tan importants com les taules del cos superior del retaule de la capella del palau arquebisbal de Saragossa o la policromia del retaule major de la Seo de San Salvador de la mateixa ciutat. S'havia ocupat, per tant, d'encàrrecs directament vinculats a la més alta jerarquia eclesiàstica de Saragossa, i havia establert contactes amb alguns dels artistes més

nombre d'obres aragoneses d'aquest període amb motiu de la seva restauració mostren un predomini de la tècnica mixta –pintura al tremp amb retocs d'oli o ús de l'oli com a aglutinant només en alguns colors– excepte en pintors de formació intensament flamenquitzant, com Bartolomé Bermejo. Vegeu, per aquest particular, les diverses publicacions dedicades a la restauració d'obres de les darreres dècades en territori aragonès, entre les quals cal destacar: *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de Arte mueble en la provincia de Zaragoza, 1995-1999...*; *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la diputación de Zaragoza, 1999-2003...*; *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación provincial de Zaragoza (2003-2011)...*; S. GALINDO PÉREZ (ed.), *Aragón Patrimonio Cultural Restaurado, 1984/2009...*

⁶¹⁵ Vegeu Apèndix documental, doc. 58.

⁶¹⁶ Vegeu Apèndix documental, docs. 65 i 76, respectivament.

destacats del moment o, en tot cas, amb les seves obres: al retaule per al palau arquebisbal seria subcontractat per Francí Gomar, mentre que en la seva intervenció sobre el retaule major de la Seo actuaria directament sobre l'obra de l'escultor català Pere Joan. La connexió amb la catedral de Saragossa es perllongarà tota la vida del pintor que, a més, arribaria a estar al servei del rei Ferran el Catòlic⁶¹⁷.

Abans de passar a l'estudi de les obres d'Arnau i Tomàs, cal aclarir una dada confusa al voltant de la durada de la seva societat. Tot i que l'existència de diverses obres en curs en el moment de la signatura de l'acord autoritza a pensar que ambdós treballaven junts des de feia algun temps, no tenim cap dada fefaent sobre el moment en que es va iniciar aquesta col·laboració. José Cabezudo Astrain, a qui devem el coneixement de diversos documents relatius a Tomàs Giner, indicà en un article de 1957 que els dos pintors col·laboraven des del 1458, però cap troballa documental donada a conèixer per aquest o altres autors ho confirma. De fet, Tomàs Giner es documenta des del 1458, moment en el qual signà amb Francí Gomar l'acord per la pintura de les taules del retaule de la capella arquebisbal de Saragossa⁶¹⁸. Aquest contracte, però, era desconegut en el moment en que Cabezudo Astrain va publicar el seu article, per la qual cosa desconexem l'origen de la seva confusió. En tot cas, a la vista de la inexistència –o almenys el desconeixement– de cap document que l'avalí, hem de considerar aquesta dada una possible errata que, no obstant, ha tingut un cert ressò a la bibliografia posterior⁶¹⁹.

Les obres que Arnau i Tomás ja havien començat a pintar plegats quan signen el contracte de companyia al 1466 eren «*medio retablo del prior de santa Crastina*», un retaule per a Erla i un tercer per a la vila de Magallón. Del primer els faltaven per rebre 450 sous, 390 del que feien per Erla i del de Magallón, convingut en 2000 sous, n'havien rebut 500. Res sabem per ara d'aquest mig retaule que els artistes feien per al prior de santa Cristina, però tant a Magallón com a Erla es conservaven, al 1915, retaules o fragments de retaules susceptibles d'ésser relacionats amb aquest document. Malgrat això, no es va produir una identificació immediata de l'estil dels dos pintors i

⁶¹⁷ J. VICENS VIVES, *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Zaragoza, 1962, p. 533 i 653.

⁶¹⁸ R. S. JANKE, «El retablo de don Dalmau de Mur y Cervelló...».

⁶¹⁹ Recullen la data de 1458 com a inici de la col·laboració entre Tomàs Giner i Arnau de Castelnou: J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 58-59 i G. FERNÁNDEZ SOMOZA, «El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón», *Locus Amoenus* 3, 1997, p. 39-49: 44.

Tomás Giner i el Mestre del Prelat Mur, la figura anònima que Tormo havia creat el 1909 a partir de les taules del retaule del palau arquebisbal i que més tard es revelaria com a veritable *alter ego* de Giner, van continuar el seu camí per separat durant un temps. Més obscura encara resultava, en les dates de publicació de l'article de Serrano Sanz, la figura de Castelnou, atès que només apareixia com a testimoni en un altre contracte de retaule signat per Giner, el de sant Pere per a l'església parroquial del Burgo de Ebro⁶²⁰.

Pel que fa al Mestre del Prelat Mur, Elías Tormo, el 1909, en el seu article al voltant de l'Exposició de Saragossa⁶²¹, va reunir sota una mateixa mà dues taules procedents del palau arquebisbal d'aquesta ciutat amb les imatges de quatre sants –que identificava com sant Martí i santa Tecla, sant Valero i sant Llorenç– i un tercer compartiment amb *Sant Vicenç* (figs. 173-175), que havia estat recollit a finals del segle XIX per Paulino Saviron⁶²² a l'arxiu de la Seo de Saragossa –on avui sabem que havia arribat procedent d'una capella de la catedral– i portat al Museo Arqueológico de Madrid, des d'on més tard va passar al Museo del Prado⁶²³. Les taules del palau arquebisbal incloïen l'escut de Dalmau de Mur i per aquest motiu Tormo va anomenar el seu autor Mestre del Prelat Mur. D'altra banda, les dimensions relativament similars d'aquestes dues peces del palau i del compartiment amb *Sant Vicenç*, així com la seva identitat estilística, el van portar a plantejar-se si totes tres podien haver format part del mateix conjunt original⁶²⁴. Amb tot, Tormo ja assenyalava que el clergue agenollat als peus del sant no porta cap insígnia episcopal i per tant no podia ser, al seu judici, identificat amb Dalmau de Mur, l'incontestable promotor de les taules de la capella arquebisbal, la qual cosa suposava un greu inconvenient a l'hora de considerar-les peces d'un mateix conjunt.

Tormo va situar a prop de les pintures del Mestre del Prelat Mur altres obres, entre les

⁶²⁰ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, p. 479. Apèndix documental, doc. 56.

⁶²¹ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 57-75.

⁶²² La taula havia estat recollida la tardor de 1869, tal com s'indica a Paulino SAVIRÓN Y ESTEVAN, *Memoria sobre la adquisición de objetos de Arte y Antigüedades en las provincias de Aragón, con destino al Museo Arqueológico Nacional presentada al Excmo. Ministro de Fomento*, Madrid, 1871, p. 20. Vegeu més endavant, nota 828.

⁶²³ El 1920, gràcies a una permuta, va passar a formar part de les col·leccions del Museo del Prado, on consta amb el número d'inventari 1334, segons informació proporcionada pel propi museu.

⁶²⁴ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 71-73. L'autor incloïa, a més, les fotografies de les tres peces entre les pàgines 70-71, disposades suggerint un tríptic en el qual el sant Vicenç era la taula central. M. C. LACARRA encara recollia aquesta hipòtesi a «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, p. 149-160: 157, però la descartarà en publicacions posteriors.

quals les dues taules d'un altre retaule dedicat a sant Vicenç –el *Calvari* i la taula titular– conservades al Museo de Huesca (inv. 107 i 108) i ara atribuïdes a Bernardo de Aras, i «una [taula] de Santa Ana, expuesta por la parroquia de Magallón» a la Exposición Universal de 1908 amb el número 26. Aquesta darrera, no recollida al catàleg, demostrava, segons Tormo, un clar caràcter aragonès⁶²⁵. Anys més tard, el 1941, Post, que ja coneixia el contracte de societat entre Tomàs Giner i Arnau de Castellnou on es fa referència a un retaule destinat a Magallón, esmentarà aquesta taula preguntant-se si podia haver estat obra de Tomàs Giner, però sense trobar resposta, atès que, en el moment en que escrivia, la taula havia desaparegut de l'església, venuda a una col·lecció privada desconeguda⁶²⁶.

Elías Tormo va considerar el Mestre del Prelat Mur un dels artistes més importants de la pintura aragonesa quatrecentista, així ho demostren les seves consideracions a la segona part de l'article⁶²⁷. Aquí parla, entre altres coses, de la taula de sant Domènec de Silos del Museo del Prado, que també havia estat recollida per Savirón amb destí als museus madrilenys⁶²⁸. Tormo no atribueix aquesta obra a Bartolomé Bermejo, sinó a un pintor «dentro mismo de la escuela del Maestro del Prelado Mur, pero con notables diferencias de factura y de estilo», atès que, en la seva opinió, l'autor del sant Domènec perfecciona i refina la tècnica del Mestre del Prelat Mur⁶²⁹.

Molt diferent era l'opinió d'Émile Bertaux qui, en analitzar les dues taules del palau arquebisbal de Saragossa al catàleg de l'Exposició de 1908, considerava que el rerefons eyckia que es percebia en elles estava mediatitzat pel coneixement de la pintura valenciana. L'autor afirmava que «*El enlace de los personajes reunidos por parejas, la viveza del antiguo colorido, la imitación de los procedimientos de los Van Eyck en la pintura de las telas y de la pedrería, claramente muestran que el desconocido pintor del arzobispo Mur conoció al pintor valenciano Jacomart Basó, artista favorito del rey Don Alfonso V para quien fué á trabajar á Nápoles*»⁶³⁰. L'autor puntualitzava que l'abundant presència de daurats, tan pròpia de la pintura aragonesa, establia una certa

⁶²⁵ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 74.

⁶²⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 150.

⁶²⁷ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p.125-134.

⁶²⁸ La taula va ser recollida a la sagristia de la col·legiata de Daroca, i va ingressar al Museo Arqueológico Nacional. Com la de Sant Vicenç, va passar al Prado el 1920, gràcies a una permuta, i té el número d'inventari P01323.

⁶²⁹ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p.125-134.

⁶³⁰ É. BERTAUX, «Tablas del siglo XV procedentes de un retablo pintado para D. Dalmacio de Mur arzobispo de Zaragoza», a: *Exposición retrospectiva de Arte 1908...*, p. 53-54, lám. 8 i 9.

distància amb la pintura valenciana, però no dubtava en qualificar al pintor del retaule del palau arquebisbal de «*discípulo más o menos lejano del valenciano Jacomart*»⁶³¹.

Si Tormo plantejava –erròniament, és clar– que Bermejo podia haver estat un seguidor i perfeccionador de la tècnica del Mestre del Prelat Mur, Post va classificar l’anònim entre els seguidors aragonesos d’Huguet, mentre que, per un altre cantó, es preguntava si el Tomàs Giner documentat no podria haver estat un dels nombrosos seguidors de Bermejo a l’Aragó. Al capítol XCVII del volum VIII de la seva magna obra, *A history of Spanish Painting*, Post proposà temptativament identificar Tomás Giner amb el que ell anomenava Mestre d’Alfajarín, el llavors anònim autor del *Retaule de la Mare de Déu de Montserrat, sant Antoni Abat i sant Blai*, conservat a l’església parroquial d’aquesta localitat⁶³².

De fet, la identificació de Tomàs Giner amb l’autor del retaule d’Alfajarín ja havia estat proposada per Serrano Sanz el 1916, en publicar el document de 1467 on l’artista contractava la pintura del que sembla que hauria estat el retaule major de la parròquia⁶³³. El 14 de juny de 1467, el consell de la vila d’Alfajarín encarregà a Juan Just la fusteria d’un retaule de dimensions molt monumentals: quaranta pams d’alt i vint-i-vuit d’ample, que equivaldrien a més de 8 metres d’alt per gairebé 6 d’ample, aproximadament⁶³⁴. A més d’això, la implicació dels representants municipals en l’encàrrec i l’expressió amb la que es refereixen al moble, «*el retaulo de la dita iglesia*», conviden a pensar que es tractava del conjunt destinat a l’altar major⁶³⁵. A continuació de l’acord per l’obra de la fusteria, els mateixos representants del consell de la vila signen la pintura del retaule amb Tomàs Giner. Malauradament, les capitulacions, incloses, segons indica el document, en un full apart, s’han perdut⁶³⁶. Tot i aquesta pèrdua, que ens impedeix conèixer la dedicació del retaule i les seves

⁶³¹ *Ibidem*, p. 54.

⁶³² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 142-147, fig. 61-62.

⁶³³ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón...», 1916, 34, p. 479, docs. LXIV, LXV. APNZ, Cristóbal Ainsa, 1467, folis 70 i 71. Vegeu l’Apèndix documental, doc. 55.

⁶³⁴ La mida del pam, el terç i el colze són variables al llarg d’aquesta etapa, per això en molts casos als contractes s’especifica que la unitat de referència ha de ser el pam d’un dels contractants, la mida establerta en una marca al temple, etc. Vegeu J. BERG-SOBRE, *Behind the Altar table...*, p. 32-35. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 95, estableix la mida del pam en 21 cm, el terç en 28 i el colze en 42, jo faré servir aquestes equivalències en endavant.

⁶³⁵ Joan Just contracta la fusteria per 750 «*sueldos dineros jaqueses*», sense incloure el cost dels materials, que li havien de ser proporcionats pel consell, i proporciona una traça dibuixada del moble. Vegeu M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón...», 1916, 34, p. 479 i Apèndix documental, doc. 55.

⁶³⁶ *Ibidem*.

característiques, més enllà de les dimensions, Serrano Sanz no manifestava cap dubte respecte a la correspondència entre el document i les taules del *Retaule de la Mare de Déu de Montserrat, sant Antoni Abat i sant Blai*, compresa la predel·la amb els quatre evangelistes i la missa de sant Gregori al centre, on s'incloïen els donants que ell identificava amb Juan Pérez Calvillo i Sancha de Mur, senyors d'Alfajarín en aquestes dates⁶³⁷.

Post, per la seva banda, admetia que, si bé en un principi havia estat convençut que el Mestre d'Alfajarín havia de ser Tomàs Giner, alguns detalls el feien, finalment, actuar amb cautela. L'historiador assenyalava que l'església parroquial estava dedicada a sant Miquel qui, com és lògic, hauria tingut alguna presència al retaule, però restava completament absent a les taules del conjunt conservat, per la qual cosa potser s'hauria de descartar que aquest fos el moble situat a l'altar major originalment. D'altra banda, calia considerar les dimensions del conjunt conservat a Alfajarín: segons el relat de Post, a la sagristia de l'església es conservava també un compartiment amb les *Temptacions de sant Antoni Abat* –en realitat el maltractament del sant pels dimonis– que era, amb seguretat, part del mateix conjunt, ateses les seves mides i l'estil. Post suposa, a partir d'això, que el retaule original podia haver estat molt més gran i haver inclòs altres compartiments narratius⁶³⁸. En la meua opinió, es tractaria, molt probablement, d'un dels retaules «de sants» tan propis de la pintura aragonesa i valenciana al segle XV, que només inclouria una escena narrativa sobre cadascun dels compartiments principals amb l'efigie del sant i, probablement, un Calvari o potser una coronació de la Mare de Déu sobre la taula de la Verge de Montserrat. Actualment aquest retaule, fortament deutor de la influència de Bartolomé Bermejo, s'atribueix a Martín Bernat⁶³⁹. És molt possible que el conjunt contractat per Tomàs Giner fos substituït més tard i s'hagi perdut completament. Segons Post, unides al retaule de la Mare de Déu de Montserrat hi havia algunes taules del segle XVI que podien provenir d'aquest nou moble⁶⁴⁰. Alguns inventaris dels béns artístics de la parròquia, de finals del segle XIX, semblen confirmar la substitució del retaule gòtic al llarg dels segles

⁶³⁷ Ibidem, p. 478.

⁶³⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 144.

⁶³⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Bartolomé Bermejo y su incidencia en el panorama artístico aragonés», a: F. RUIZ QUESADA; A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...*, p. 46. Per a l'estat dels estudis sobre Martín Bernat vegeu la tesi doctoral de N. ORTIZ, *Martín Bernat, pintor de retablos...*, i en concret sobre aquest retaule el vol. II, p. 450-482.

⁶⁴⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 144-145, proposava atribuir aquestes taules del XVI a Pedro de Aponte.

posteriors. El 1896 es fa constar un «*Altar mayor titular San Miguel Arcángel (sin merito) s. XVIII*»⁶⁴¹.

Post també prengué en consideració la proposta de Serrano Sanz d'identificar les restes d'un retaule amb les figures de *Sant Joan Evangelista*, *Santa Engràcia* i l'escena de la *Coronació de la Mare de Déu* (figs. 166-168), remuntades en una estructura moderna en un altar dedicat a la Mare de Déu del Pilar, a l'església de San Juan el Viejo de Saragossa, amb el retaule, valorat en 4800 sous, que l'11 de gener de 1468 els marmessors de Beatriz Tarín encarregaren a Tomás Giner per a l'altar major d'aquesta església⁶⁴². Segons La Sala-Valdès tots els retaules conservats a San Juan el Viejo, a excepció del de la Visitació, haurien estat traslladats des de l'església de San Pedro després de la unificació de les parròquies⁶⁴³, però Post creu que l'autor es refereix «*to formal retables and not to scattered, ancient panels that may have been incorporated haphazard into the embellishment of altars*». Per tant, no descarta que aquestes taules procedissin originalment de l'església de San Juan⁶⁴⁴. Post considerava que aquestes peces eren obra d'un seguidor de Bermejo i presentaven el mateix estil que un *Calvari* conservat a la col·lecció Arnoult de Paris, a partir del qual ell havia creat la figura del Mestre d'Arnoult, una altra possible personalitat per a Tomàs Giner al seu entendre⁶⁴⁵. En tot cas, les taules esmentades per Serrano Sanz i Post admeten una datació cap al 1450-1460, però no tenen res a veure, estilísticament, amb les pintures d'Alfajarín i tampoc es poden atribuir directament a Giner, com veurem més endavant⁶⁴⁶. A més, atesa la descripció detallada del retaule a les capitulacions, no sembla plausible que aquestes taules procedissin del conjunt.

Pel que fa al retaule per al prior de santa Cristina, Post pensava que podia tractar-se del monestir-hospital de Santa Cristina de Summo Porto o Somport, als Pirineus aragonesos, prop de Jaca. Va ser un centre assistencial molt important, ressenyat al

⁶⁴¹ N. ORTIZ, *Martín Bernat, pintor de retablos...*, p. 455. Inventari del 30 de juliol de 1896. El mateix es repeteix en un altre inventari del 19 de novembre de 1902.

⁶⁴² M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón...», 1915, 33, p. 421-423, doc. XXIII. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 147-148 i 218-219, fig. 99.

⁶⁴³ M. de la SALA-VALDÉS, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, 1933, p. 94-101, especialment, p. 99, n. 2. Vegeu més dades més endavant, p. 252 i n. 732.

⁶⁴⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, 1941, vol. VIII, p. 148.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 216-220, fig. 99. El *Calvari* de la col·lecció Arnoult és pràcticament idèntic al que va adquirir el Museo del Prado el 2001, atribuït a Martín Bernat. Vegeu N. ORTIZ, *Martín Bernat, pintor de retablos...*, p. 406-408.

⁶⁴⁶ Vegeu p. 251-256.

Còdex Calixtinus, atès que proporcionava atenció als peregrins camí de Santiago de Compostela⁶⁴⁷, però, Post ja va indicar que cap pintura del segle XV d'aquest monestir ens ha pervingut⁶⁴⁸. M. C. Lacarra, per la seva banda, en referir-se a aquest assumpte el 1981, indicava, «Calatayud?»⁶⁴⁹. El suggeriment de l'estudiosa té un gran interès: sembla que Alfonso I (c. 1073-1134) va donar uns terrenys de Calatayud, situats prop de l'església de sant Pere Màrtir i la porta dita de Terror, al monestir de Santa Cristina de Somport. En aquests terrenys es va edificar una església al voltant de la qual es va anar configurant un barri o aldea depenent de Calatayud. A finals del segle XVI, però, l'església estava en runes⁶⁵⁰. És molt versemblant que el retaule contractat per Giner i Castelnou anés destinat a l'església de Santa Cristina de Calatayud, atesa la relativa proximitat als altres llocs on en aquells moments treballaven els pintors: Erla i Magallón. També cal considerar el fet que Tomàs Giner treballaria en efecte per Calatayud, on encara es conserva el *Retaule de l'Epifania* (fig. 192), com veurem. Aquest retaule no presenta cap traça de la col·laboració d'Arnau de Castelnou però això no és un obstacle insuperable a l'hora de plantejar la seva possible relació amb el conjunt encarregat pel prior de Santa Cristina. L'objectiu prioritari de la companyia era compartir encàrrecs, guanys i despeses, però la feina concreta es podia distribuir de moltes formes al si del taller.

Mentre provava d'identificar l'estil de Tomàs Giner en obres tan heterogènies com les citades fins ara, Post es veia incapaç d'establir amb seguretat el nexa entre alguns dels conjunts pictòrics conservats a Erla i el moble al qual es refereix el contracte de societat de 1466. L'autor adjudicava dos dels tres retaules que romanien i encara romanen a la parròquia d'aquesta localitat a Martín de Soria, és a dir, al mestre que ell creia l'autor de la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC.

⁶⁴⁷ J. PASSINI, *Aragón, el camino a Santiago, patrimonio edificado*, Madrid, 1994, p. 29-30.

⁶⁴⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 149.

⁶⁴⁹ M. C. LACARRA, «San Lorenzo de Magallón (Zaragoza) obra restaurada de Tomás Giner», *Cuadernos de estudios borjanos*, 1981, VII-VIII, p. 235-249: 236. En publicacions posteriors, com ara a M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de Arnau de Castelnou de Navalles. San Juan Bautista en el desierto»..., p. 258, l'autora no reprèn l'interessant suggeriment de Calatayud i només al·ludeix al «retablo de Santa Cristina de Somport (Huesca)».

⁶⁵⁰ M. MARTÍNEZ DEL VILLAR, *Tratado del Patronado, Antigüedades, Gobierno y de Varones ilustres dela Ciudad y comunidad de Calatayud y su Arcedianado*, Calatayud, 1980 (edic. Facsímil, 1604?), p. 546; M. A. MOTIS DOLADER, «La comunidad de aldeas de Calatayud en la Edad Media», p. 103-120: 105 i J. R. OLALLA, «Las organizaciones religiosas desde la reconquista hasta la desamortización de Mendizábal», a: J. Millán Gil; A. Sanmiguel Mateo (coord.), *Comarca de Calatayud*, p. 137-150: 137.

El primer és el cos superior d'un moble dedicat a sant Joan Baptista, obra d'un taller actiu al darrer quart del segle XV, afí al corrent artístic representat pel Mestre de sant Jordi i la princesa i els artistes que estem analitzant però no atribuïble directament a cap d'ells⁶⁵¹. La segona obra que Post atribuïa a Martín de Soria és el *Retaule de la Mare de Déu* que ara adjudiquem a Arnau de Castelnuou i Tomás Giner i que, com ja ha estat assenyalat, presenta, en efecte, intensos vincles amb l'obra del Mestre de sant Jordi i la princesa. Post descartà també que un tercer retaule d'Erla, en aquest cas dedicat a sant Joan Evangelista, fos el conjunt al qual es refereix el contracte de societat. San Joan es presenta entronitzat, beneïnt amb la dextra i sostenint la copa on cueja un petit drac a la sinistra. Tant el tron com el tractament dels plecs suggereixen una pintura del darrer quart del segle XV, però el rostre està notablement repintat i impedeix qualsevol apreciació estilística⁶⁵². Post es plantejà la possibilitat que Arnaut de Castelnuou s'hagués ocupat d'aquest tercer retaule, però l'absoluta falta de referències sobre aquest pintor, més enllà del seu nom al document que el lliga a Tomás Giner, el feien desistir de qualsevol intent d'identificació.

La considerable distància entre el *Retaule de la Mare de Déu de Montserrat, sant Antoni Abat i sant Blai* d'Alfajarín i les restes de dos retaules conservats al municipi de Magallón despistaven encara més Post⁶⁵³. Aquestes restes eren una taula amb *Sant Llorenç*, conservada a l'església parroquial –Post no va conèixer els fragments de guardapols descoberts a la sagristia el 1991⁶⁵⁴– i el *Retaule de la Mare de Déu del Rosari* de l'ermita de San Sebastián de la Coteta, situada molt a prop de la vila de Magallón. Aquest darrer conjunt serà emprat per Post per donar nom a l'anònim Mestre de Coteta⁶⁵⁵. En examinar la taula de *Sant Llorenç*, l'autor reconeixia, correctament, la seva estreta vinculació amb les taules del retaule de la capella arquebisbal de Saragossa, més tard adscrites documentalment a Tomás Giner, i també amb el *Retaule de sant Vicenç* de la catedral de la mateixa ciutat, però a l'hora d'identificar l'anònim autor

⁶⁵¹ El conjunt es completa amb una predel·la molt posterior. Vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Retablo de san Juan Bautista. Erla», a: *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones...*, p. 227-228 ; CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, VIII, p. 149-150.

⁶⁵² Clixé IAAH-AM, Mas C-73365.

⁶⁵³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 142-151.

⁶⁵⁴ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catalogo de la obra de Tomás Giner, pintor de Zaragoza», *Artigrama*, 1993, 10, p. 163-175.

⁶⁵⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 221 i següents.

d'aquestes taules oscil·lava entre possibilitats massa diverses: Giner, Arnau de Castelnou, Jaume Romeu i Jaime Lana⁶⁵⁶.

Va ser Pueyo Luesma qui, el 1943, vinculà per primer cop el retaule destinat a Erla i esmentat al contracte de societat amb el que, provinent de l'ermita de la Corona, es conserva a l'església parroquial de la localitat (figs. 178-182). L'autor diferencià correctament dues mans al conjunt i va indicar que un mestre s'hauria fet càrrec de la taula central i un altre dels carrers laterals i la predel·la. Però, vist que al contracte s'atorga major preponderància a Tomàs Giner, va atribuir a la seva mà la major part del retaule i la que li semblava més interessant, és a dir, les escenes narratives dels carrers laterals i la predel·la, en comptes d'atribuir-li la part més important, això és, el carrer central⁶⁵⁷. Pueyo Luesma estava tan segur de la seva repartició d'autories que fins i tot creia distingir la signatura de Tomás Giner a l'escena de la *Resurrecció*, en un suposat anagrama pintat sobre l'escut d'un dels soldats. L'autor considerava el pintor dels carrers laterals i la predel·la d'Erla com: «un gran “maestro de pincel”, que con dominio de dibujo suelto y vigoroso copia directamente del natural (...). Y termina con toques que avivan el fulgor psíquico de las miradas o la expresión de sus bocas, porque además de dibujar y pintar muy bien tiene genio»⁶⁵⁸.

Aquesta primera aproximació de Pueyo Luesma a les figures de Giner i Castelnou, i la sèrie d'articles que el seguiren, van generar una notable confusió i cap consens per part de la historiografia. L'autor va defensar amb molta convicció que el retaule d'Alfajarin, que Post vinculava, amb les reserves que he indicat, amb aquell contractat per Tomàs Giner el 1467, era, efectivament, obra d'aquest artista en col·laboració amb el seu soci Arnau de Castelnou, sense que semblés apreciar les notables divergències estilístiques amb el retaule d'Erla⁶⁵⁹. Al següent article de la sèrie es pronuncià sobre les taules amb *Sant Joan Evangelista*, *Santa Engràcia* i la *Coronació de la Mare de Déu* conservades a

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 294-311: 311.

⁶⁵⁷ José PUEYO LUESMA, «El retablo de la Corona (Erla) clave auténtica de una gran personalidad pictórica, Tomás Giner, 1466-1468», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, juliol-agost 1943, XIX, 183, p. 57-62.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁵⁹ J. PUEYO LUESMA, «El Maestro de Alfajarín se llamaba Tomas Giner, en 1461», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, setembre-octubre de 1943, p. 70-74. L'autor diu: «En efecto; en 1467 pintan el retablo de la Iglesia de Alfajarín Tomás Giner y Arnaut de Castelnou de Navalles, no porque lo pruebe el contrato, sino porque aparte de lo que el documento pueda significar para una juiciosa conjetura, cualquier tabla acusa netamente quién de aquellos dos artistas pintó cada una de sus partes», p. 71.

San Juan el Viejo de Saragossa⁶⁶⁰. Tot i que la iconografia d'aquests tres compartiments ja havia estat correctament identificada per Post, Pueyo Luesma es va referir a sant Joan Evangelista, designat inequívocament com a tal per la copa amb la serp que sosté, com a sant Nicomedes. A més, nomenà «santa Vonv.(?)» a santa Engràcia, a partir d'una inscripció al marc, modern, com l'autor mateix fa notar, malgrat reconèixer que no sabia de quina santa pot tractar-se. En subsegüents articles va confondre encara més les personalitats de Tomàs Giner i Arnau de Castelnu⁶⁶¹: el 1944 identificava Tomás Giner amb el Mestre del Prelat Mur i, per tant, li atribuïa les taules del retaule destinat a la capella del palau arquebisbal, a més de la taula amb *Sant Vicenç* del Prado, com ja havia suggerit Elías Tormo⁶⁶², però no canvià la seva opinió sobre la distribució de mans al retaule d'Erla i, de fet, arribà a afirmar que el sant Sebastià de la predel·la podria ser un autoretrat del pintor. Va solucionar la distància entre les taules de Saragossa i el Prado d'una banda, i les de Erla de l'altra, afirmant que l'artista s'hauria ocupat de les primeres quan era encara relativament jove, i no sembla reparar en l'estreta connexió de les pintures del palau arquebisbal i el *Sant Vicenç* amb la *Mare de Déu* i la *Coronació* del carrer central d'Erla. D'altra banda, segons Pueyo Luesma, a la taula de *Sant Vicenç* del Prado Tomàs Giner hauria tornat a col·laborar, com al *Retaule de la Mare de Déu*, amb Arnau de Castelnu, un Arnau que seria ja més destre que a Erla. Als diversos articles subsegüents l'autor es reafirmà en les seves posicions⁶⁶³.

Malgrat la notable confusió estilística que se segueix de les aportacions de Pueyo, en aquest article l'autor fa una interessant interpretació de diverses inscripcions encara ben visibles a les taules del palau arquebisbal. Al llibre que sosté sant Martí de Tours hi ha unes paraules interlineades entre l'escriptura simulada del còdex i disposades de manera que resultin llegibles per a l'espectador. Segons Pueyo, es pot llegir: «*IV Idus (?) februarii 31 annorum etate*», de la qual cosa es desprèn, al seu entendre, que el pintor comptava 31 anys quan va realitzar aquesta obra, mentre que el retaule d'Erla s'hauria

⁶⁶⁰ J. PUEYO LUESMA, «Restos de retablos de Tomás Giner en San Juan y san Pedro de Zaragoza (1468) y parroquial de Magallón (1466)», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, novembre-desembre 1943, p. 90-95.

⁶⁶¹ J. PUEYO LUESMA, «El anónimo “Maestro del Prelado Mur” identificado con Tomás Giner, hacia 1455», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, març-abril 1944, p. 26-33.

⁶⁶² E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 57-71: 70-71.

⁶⁶³ J. PUEYO LUESMA, «La firma de Tomás Giner en el retablo de la Corona, de Erla», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, maig-juny de 1944, p. 54-57; ÍDEM, «Diferencias cronológicas y de estilo entre Tomás Giner y Martín de Soria», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, juliol-agost de 1944, p. 78-82; ÍDEM, «Tomás Giner y Arnaut de Castelnu como pintores de historias», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, 1944, p. 126-129.

pintat uns deu anys més tard⁶⁶⁴. Aquesta i altres inscripcions incloses a la taula de *Sant Martí de Tours i santa Tecla* han estat publicades també recentment per Lacarra que, tot i que en fa una lectura lleugerament diferent, coincideix amb Pueyo Luesma en la interpretació⁶⁶⁵.

En l'anàlisi de les personalitats de Tomás Giner i Arnau de Castelnuovo feta per Pueyo Luesma, cal valorar el fet que fou el primer en vincular directa i decididament el retaule esmentat al contracte de societat i el conjunt conservat, obrint la via a la identificació definitiva de tots dos pintors. A més, va fer algunes aportacions interessants en assenyalar, per exemple, els nexes entre la *Coronació* de San Juan el Viejo i la conservada al Musée des Arts Decoratifs de Paris, o entre les *Resurreccions* d'Erla i el *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros de Martín de Soria⁶⁶⁶.

Als apèndixs del seu volum del 1947, Post va rebutjar categòricament la definició de la personalitat de Tomàs Giner proposada per Pueyo Luesma⁶⁶⁷. Al seu parer aquest autor barrejava, sense observar contradiccions, les personalitats d'artistes ben diferents: el Mestre d'Alfajarín, el Mestre Arnoult, el Mestre del Prelat Mur i Martín de Soria. A més, Post continuava refusant el vincle documental de Tomàs Giner amb el *Retaule de la Mare de Déu* de l'ermita de la Corona, que tornava a adscriure, amb fermesa, a Martín de Soria. Post li reconeixia a Pueyo Luesma, això sí, haver-se adonat de la diferència estilística entre els dos compartiments centrals i la resta del retaule, i considerava que era «*conceivably, though by no means certainly*», que aquest mestre del carrer central fos el Mestre del Prelat Mur. En definitiva, Post continuava considerant el *Retaule de la Mare de Déu* de la Corona d'Erla obra de Martín de Soria però acceptava la possible participació al carrer central del Mestre del Prelat Mur, que hauria treballat, així, almenys en una ocasió, amb el que en la seva opinió era l'autor de la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC.

⁶⁶⁴ J. PUEYO LUESMA, «El anónimo “Maestro del Prelado Mur” identificado con Tomás Giner...», p. 26-33.

⁶⁶⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomás Giner, pintor de Zaragoza (doc. 1458-1480)», *Artigrama*, 2004, p. 229-241: 232. M. C. Lacarra llegeix: «*IV. 13. p(inx?)i in. 31. annorum etate*».

⁶⁶⁶ J. PUEYO LUESMA, «Restos de retablos de Tomás Giner en San Juan y san Pedro...».

⁶⁶⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 888-890.

Josep Gudiol Ricart va reconduir la situació al 1955, en identificar Tomás Giner amb el Mestre del Prelat Mur. Aquest autor afirmà que, tot i que sigui de manera indirecta, el *Sant Llorenç* de Magallón pot atribuir-se documentalment a Giner. Tenint en compte la identitat estilística entre aquesta taula, les dues del palau arquebisbal i el carrer central d'Erla, Gudiol conclouïa que: «*Por ello, aunque sea en concepto de hipótesis, llamamos Arnaut de Castellnou al segundo de los colaboradores de Erla y Tomás Giner al Maestro del Arzobispo Mur*»⁶⁶⁸. A més, tal com indica Gudiol, l'abundància de referències documentals a Giner semblava coincidir amb l'abundància d'obres conservades del Mestre del Prelat Mur. En opinió de Gudiol, tots dos pintors podien incloure's dins del cercle huguetià, però l'obra de Castellnou, a qui va atribuir un *Retaule de sant Bartomeu*, una *Santa Catalina* del Museo de Bellas Artes de Bilbao «y otras obras» que no especifica, era més espontània i molt similar a la de la joventut d'Huguet. Recordem que en aquell moment Gudiol considerava que dins de la producció de joventut d'Huguet es comptaven, entre d'altres, la taula de *Sant Jordi i la princesa* i les dues taules de Berlín que formaven conjunt amb aquesta. La pintura de Giner acusa, a parer de Gudiol, un formulisme més gran, tal com pot comprovar-se, al seu judici, al *retaule arquebisbal de Saragossa* o al *Retaule de l'Epifania* de Calatayud⁶⁶⁹, obres que Post havia inclòs, com veurem, al catàleg del Mestre del Prelat Mur. L'any 1971, Gudiol es reafirma en les opinions ja exposades i descarta definitivament la relació de les pintures d'Alfajarín o San Juan el Viejo de Saragossa amb Tomás Giner. En aquest moment, l'autor confegeix un petit catàleg de vuit peces per al mestre, que no li mereix una opinió massa falaguera. Diu, concretament, que «*la vida de los personajes de Giner carece de animación y de fuego interior, son seres calmos cuya lejanía no procede de la abstracción, sino de la indiferencia*»⁶⁷⁰. Molt més positiu es mostra, per contra, en el seu judici sobre Arnau de Castellnou, a qui qualifica de «*maestro excelente*» i li atribueix de nou el *Retaule de sant Bartomeu* i la *Santa Caterina* de Bilbao amb «*absoluto convencimiento interior*»⁶⁷¹. Com veurem, però, cap d'aquestes dues obres em sembla pintada per Castellnou.

⁶⁶⁸ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301-302.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ J. GUDIOL I RICART, *Pintura medieval...*, p. 59.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 58-59, p. 84, cat. 289-295.

Les aportacions documentals al coneixement de la carrera de Tomàs Giner

Les primeres descobertes documentals sobre Tomàs Giner van ser donades a conèixer per Serrano Sanz a la *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, els anys 1915, 1916 i 1917⁶⁷². Va ser aquest autor qui tragué a la llum el text de la concòrdia amb Arnau de Castelnou, els contractes del *Retaule de sant Pere* del Burgo de Ebro, de san Juan el Viejo de Saragossa i d'Alfajarín.

A aquestes primeres notícies cal afegir les de José Cabezudo Astrain, que va publicar els contractes de dos retaules signats per Tomás Giner: el de santa Anna de Mainar i el de la Mare de Déu de la Misericòrdia de Zuera⁶⁷³. L'autor afegia, a més, amb la publicació del contracte d'aprenentatge de Jaime Lana, signat l'1 de desembre de 1478, l'única dada coneguda fins ara sobre la presència de deixebles a l'obra. Per últim, aportava dades personals i familiars essencials, entre les quals es compta la carta pública que certifica la mort del pintor el 1480, feta a demanda del seu fill, el pintor Francisco Giner. Cabezudo publicava també la cessió d'unes cases per part de Francisco Giner i la seva esposa, Isabel de Barcelona, a la seva mare, Isabel González, i al nou marit d'aquesta, l'antic deixeble de Tomás Giner, Jaime Lana. L'autor, però, es trobava amb considerables dificultats a l'hora d'interpretar aquestes i altres dades atès que, segons les seves notes, un document del 1511 esmenta un Miguel Giner, pintor, casat amb una Isabel Gonzalez, i especifica que Jaime Lana i Isabel Gonzalez, ja difunts, havien carregat 50 sous de *treudo* sobre la seva casa. D'aquí es deduiria que hi va haver tres pintors de la família Giner: Tomàs, que donà origen a la nissaga, Francisco, el seu fill i Miguel, del qual desconexem el grau de parentiu. El més estrany del cas, però, és que tots tres haurien esposat dones anomenades Isabel, i encara més sorprenent és la coincidència del cognom de les dones de Tomàs i Miguel: González⁶⁷⁴. Fos qui fos la seva dona, l'existència de Miguel Giner i la seva dedicació a la pintura semblen clares. L'artista apareix en un document de l'Archivo Histórico Provincial de Huesca, l'1 de març de 1507, firmant com a testimoni d'una carta de tributació de Juan Cortés, prior de San Pedro el Viejo⁶⁷⁵. Signa al mateix document el pintor Pau Reg, habitant a Osca i

⁶⁷² M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, p. 419-423, docs. 21-23; 1916, 34, p. 479, docs. 64-65; 1917, 36, p. 450, doc. 110.

⁶⁷³ J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses...», p. 65-78.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁷⁵ F. BALAGUER SÁNCHEZ, «Pintores zaragozanos en protocolos notariales...», p. 80.

vell conegut dels pintors Pere Garcia de Benavarri i Juan de la Abadía, de qui fou marmessor⁶⁷⁶.

El 1983, Pedro Calahorra va donar a conèixer la participació de Tomàs Giner en la pintura i el daurat de dos orgues, el de l'església del Pilar de Saragossa, el 1463, i el de la catedral de la mateixa ciutat, en col·laboració amb el pintor Felipe Romeu, el 1474⁶⁷⁷.

R. Steven Janke publicà, el 1984, el contracte, conservat incomplet, signat el 1458 entre Francí Gomar i Tomàs Giner per a la realització del cos superior del retaule del palau arquebisbal de Saragossa⁶⁷⁸. El document és, per ara, la notícia més antiga coneguda de l'antic Mestre del Prelat Mur i reforça documentalment l'atribució ja acceptada unànimement a Tomás Giner de les taules del palau arquebisbal. A més, permeté entendre o almenys imaginar hipòtesis plausibles per explicar la peculiar estructura de bancal d'alabastre i cos superior de taules pintades que finalment conformà el *Retaule de sant Martí i santa Tecla* de l'arquebisbe Dalmau de Mur.

M. C. Lacarra ha ampliat considerablement tant el catàleg com el diplomatarí de Tomàs Giner. El 1987 publicà el document relatiu a la concessió, el 1460, de la capella de sant Vicenç de la Seo a Bernardo de Villalba, ardiaca de Saragossa, i a Jaime Hospital, canonge i ardiaca de Belchite. Aquesta notícia forneix una data *post quem* per al *Retaule de sant Vicenç*, del qual es conserva la taula central al Museo del Prado⁶⁷⁹. El 1998, en un important article, María del Carmen Lacarra va aportar noves dades documentals que certifiquen l'activitat de Giner a Saragossa a finals de la dècada dels anys cinquanta i inicis de la següent: el 29 de novembre de 1459 és anomenat «*Maestre Tomas Giner, pintor del altar mayor de la Seu, habitant en la dita ciudat*»⁶⁸⁰. Al mateix article

⁶⁷⁶ Vegeu nota 356.

⁶⁷⁷ P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo don Juan I de Aragón a su catedral de San Salvador —la Seo— de Zaragoza», *Revista de Musicología*, Madrid, 1983, VI, 1-2, p. 165-212: 185. ÍDEM, «Documentos referentes al órgano que el arzobispo zaragozano don Juan I donó en 1469 a su catedral, la iglesia de san Salvador —la Seo— de Zaragoza», *Aragón en la Edad Media*, 2008, XX, p. 153-161. «El órgano mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza», *Restauración y Conservación del Patrimonio*, Zaragoza, 2003.

⁶⁷⁸ R. S. JANKE, «The Retable of Don Dalmau de Mur...»; ÍDEM, «El retablo de don Dalmau de Mur...», p. 89, doc. 13.

⁶⁷⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Catedral metropolitana de Zaragoza. Iglesia catedral de San Salvador o la Seo», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, p. 316-322: 319. ÍDEM, «Iglesia catedral de San Salvador o la Seo», *Guía histórico-artística de Zaragoza...*, p. 121.

⁶⁸⁰ Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, (en endavant APNZ), Pedro Martín, s. f., M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza...», p. 442, n. 7. ÍDEM,

l'autora indica que el 26 d'abril de 1460 l'artista es compromet a pintar un retaule per Encinacorba (Saragossa), dedicat a sant Fabià i sant Sebastià, tot i que no publicà el contracte ni les èpoques, que demostren que el retaule es portà a terme⁶⁸¹. Va ser també la historiadora aragonesa qui donà a conèixer la notícia que el 5 de juny de 1474 Arnau de Castelnou va nomenar Tomàs Giner procurador de tots els seus bens, malgrat que el document tampoc ha estat transcrit fins ara⁶⁸². De nou el 1998, M. C. Lacarra afegia que l'1 d'abril de 1473, Francisco Climent, mercader de Saragossa, va sol·licitar llicència per tal de fer una capella destinada al seu enterrament i el de la seva dona, Lorenza de Santangel, a la Seo⁶⁸³. El retaule que ompliria aquesta capella seria obra de Tomàs Giner: el 13 de maig de 1474 se signaven capitulacions entre Francisco Climent, Tomás Giner i el fuster Nicolás Gilbert. Una mica més tard, el 24 de maig, s'establien les capitulacions de la pintura, que transcriu també per primera vegada. Com és habitual, pocs dies després el pintor cobrava la primera tanda del total convingut: el 28 de maig Giner reconeixia haver rebut 224 sous dels 700 en que era acordat el preu total del retaule⁶⁸⁴. També el 1998 M. C. Lacarra indicà que el 1463 Tomàs Giner pintava un retaule per al cavaller Martín Román, destinat a la capella de Santa Maria de la Pietat, al monestir de sant Agustí de Saragossa⁶⁸⁵.

En el curs de la meua investigació a l'Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza he pogut localitzar diversos documents inèdits. Els més interessants són potser els tres contractes d'aprenentatge signats per Tomàs Giner, dos el 1460 i un més el 1466⁶⁸⁶, atès que fins ara només coneixíem la formació de Jaime Lana al seu obrador. Els dos contractes d'aprenentatge signats el 1460, d'altra banda, són una prova més que en aquestes dates l'artista es trobava perfectament instal·lat a Saragossa i comptava amb una respectable reputació com a pintor. He localitzat també un document del 26 de

«Iglesia catedral de San Salvador o la Seo»..., p. 121. Ja a ÍDEM, «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur...», p. 157, n. 41, Lacarra va indicar que hi havia notícies de Tomàs Giner a Saragossa a l'APNZ dels anys 1459, 1465, 1466, 1467, 1468, 1473, 1474, 1478, 1479 i 1480 (aquest darrer any correspon a la mort). Tot i que s'havia publicat que la notícia era del dia 24 de novembre de 1459, en realitat correspon al 29 de novembre.

⁶⁸¹ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner. Pintor de Zaragoza...», p. 444, n. 14. Apèndix documental, doc. 45.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 446; APNZ, Pedro Díaz de Altarriba, 1474, foli 83.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 447, n. 32; APNZ, Domingo Salabert, 1473, folis 202v i 229.

⁶⁸⁴ *Ibidem*; APNZ, Domingo Salabert, 1474. El contracte amb el fuster es troba als folis 202v-203. Les capitulacions de la pintura amb Tomàs Giner ocupen un foli interpolat, numerat com a 248-249, i el primer albarà es localitza al foli 229. Malgrat que aquest primer pagament s'havia datat el 29 de maig de 1474, va ser atorgat un dia abans, el 28 de maig.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 444. No he pogut contrastar aquesta informació amb el document original.

⁶⁸⁶ Apèndix documental, docs. 46, 48 i 53.

setembre de 1459 on Tomàs Giner signa com a testimoni en un compromís de Francí Gomar referent a un plet per una vinya⁶⁸⁷. Aquest document s'afegeix, doncs, a aquell altre publicat per Janke sobre el retaule de Dalmau de Mur i certifica la relació entre tots dos artistes⁶⁸⁸. Entre els documents inèdits que he localitzat es compten també les èpoques del retaule d'Encinacorba.

Malgrat que el diplomatarí de Tomàs Giner és considerable, desconeixem, per ara, qualsevol dada sobre els primers anys de la seva vida, així com on i quan tingué lloc el seu aprenentatge de l'art de la pintura. De les dades documentals tretes a la llum pels diversos autors citats es desprèn que era ja un pintor perfectament format i molt ben establert a Saragossa els anys 1458-59, quan se li encarreguen obres importants com ara completar el *Retaule de sant Martí i santa Tecla* per al palau arquebisbal i policromar el retaule major de la catedral. Si en aquestes dates comptava 31 anys –com indica la inscripció a la taula de Sant Martí i santa Tecla–, la seva formació degué tenir lloc entre deu i quinze anys abans. Com hem vist, al llarg del segon quart del segle XV la figura dominant a Saragossa és Blasco de Grañén, però, curiosament, Tomás Giner no apareix mai entre els nombrosos pintors que desfilen pel seu diplomatarí, almenys per ara.

D'altra banda, cal constatar que la decisió de confiar-li la pintura del cos superior del retaule de la capella del palau arquebisbal sembla que no la va prendre Dalmau de Mur, qui havia contractat la factura del moble amb Francí Gomar. De fet, tal vegada hauríem de plantejar-nos aquesta decisió com una conseqüència de la mort del prelat (m. 1456). Possiblement després de la desaparició d'un mecenes que, com indica la seva implicació en la factura del retaule major de Tarragona i el de la Seo de Saragossa, tenia molt clares les seves eleccions d'artistes i materials, l'escultor decidís subrogar una part de la feina que li havia estat encarregada i potser extreure, així, més beneficis. En tot cas, la vinculació de Giner a la Seo de Saragossa serà constant: en uns casos a través de la comitència privada, com succeeix amb el *Retaule de sant Vicenç*, i en altres de la pròpia institució, realitzant feines com ara la pintura de les peanyes dels bustos reliquiàries del retaule major, la pintura i daurat de porta espelmes, d'un banc amb les armes del capítol

⁶⁸⁷ Apèndix documental, doc. 42.

⁶⁸⁸ R. S. JANKE, «El retablo de don Dalmau de Mur...», p. 89, doc. 13.

o de les figures angèliques del monument de Setmana Santa, tallades per Mestre Ans⁶⁸⁹. Aquests treballs, menors des d'un punt de vista artístic, devien proporcionar al pintor una petita font constant d'ingressos i ens indiquen, a més, que va actuar com a pintor oficial de la catedral, la qual cosa afegia a aquestes recompenses pecuniàries un *plus* de prestigi social i professional.

El conjunt de notícies d'arxiu que acabem de resumir indiquen que Tomàs Giner va ser sempre habitant de Saragossa, tot i que, a més de treballar per a la catedral i les esglésies de la ciutat, va proveir de retaules altres localitats de la província, com ara Alfajarín, Burgo de Ebro, Zuera, Mainar o Encinacorba.

Pel que fa a les seves relacions amb altres artistes, sabem que va col·laborar amb Arnau de Castelnou, amb qui el contracte de societat devia funcionar prou bé perquè vuit anys després de la seva signatura, el 1474, hi havia prou confiança entre els dos com per a que Arnau el fes procurador de tots els seus béns. Malauradament, desconexem si encara es mantenia la seva societat laboral, així com també el motiu pel qual Arnau necessità un procurador. També va col·laborar, almenys en una ocasió, amb Felip Romeu, fill del Jaume Romeu del qual ja ens hem ocupat breument en capítols anteriors. Al taller de Giner, a més, degueren integrar-se tant el seu fill, Francisco Giner, com diversos deixebles, entre els quals ara coneixem, a més de Jaime Lana, tres nous noms, Pero Sánchez de València, Joan de Rochafort, de Pamplona, i Bernart Salvador, gràcies a la descoberta de nous documents.

Per últim, la carta pública que dóna fe de la seva mort, feta a demanda del seu fill Francisco el 1480, sembla indicar algun conflicte arran de la seva defunció, potser sobtada. Tal com han indicat diversos autors, Giner havia contractat i donat compliment a almenys un retaule el 1479 i, si donem per bona la inscripció de la taula de sant Martí i santa Tecla que indica que el 1458 tenia 31 anys, quan va morir, el 1480 era encara relativament jove: tenia 53 anys.

⁶⁸⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 447. Archivo Capitular de Zaragoza (en endavant ACZ), *Libro de fábrica 1472-77*, papers solts. Vegeu també Apèndix documental, docs. 60, 62, 63 i 73.

Una revisió del catàleg de Tomàs Giner

Un cop superats els problemes de Post o Pueyo Luesma pel que fa a la identificació de Tomás Giner amb el Mestre del Prelat Mur, el seu estil va quedar clarament definit gràcies a les obres documentades conservades i a altres que se li poden atribuir amb un alt grau de certesa. De fet, el catàleg que Post confegí per a l'anònim era ja força complet, tot i que no incloïa el *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla⁶⁹⁰.

A les dues taules del retaule del palau arquebisbal de Saragossa i la taula de *Sant Vicenç* del Prado, que ja havien estat agrupades per Tormo, Post hi va afegir: el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud; una taula amb l'*Epifania* conservada al Museu de Gant (fig. 198); una taula amb el *Planys sobre Crist mort* conservada antigament a la col·lecció Muntadas i ara al MNAC (figs. 210a-b) i una *Resurrecció de Crist* que va pertànyer a la col·lecció Parcent de Madrid i ara s'exposa al Museu Marés de Barcelona (fig. 205). Aquesta darrera taula havia estat publicada per Elías Tormo, qui ja indicava similituds amb les pintures del Mestre del Prelat Mur, però és l'historiador nord-americà qui l'inclou dins del seu catàleg amb més decisió⁶⁹¹.

Amb més dubtes, Post es plantejava incloure també dins de la producció de Giner la *Coronació de la Mare de Déu* conservada al Musée des Arts Décoratifs de Paris, que després s'ha adjudicat a Juan de la Abadía el Vell (fig. 169), i a la qual ja m'he referit i, amb molts i inexplicables recels, atesa la similitud d'aquesta taula amb les del palau arquebisbal i el Museo del Prado, que acceptava sense reserves, la taula de *Sant Llorenç* de Magallón (fig. 183).

Gudiol, per la seva banda, contemplava també l'atribució a Giner d'una taula amb *Sant Blai* conservada al MNAC (fig. 208) i d'un *Calvari* de col·lecció privada del qual no proporciona cap dada més⁶⁹². També al·ludia a un segon *Calvari* de l'església parroquial de Santa Maria d'Altabás que, al seu judici, podia haver pertangut a un

⁶⁹⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 294-311.

⁶⁹¹ E. TORMO MONZÓ, *Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excm. Señora Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Viuda de Iturbe : exposición en la Real Academia de San Fernando, mayo 1911*, Madrid, 1911, p. 7, fig. 7. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 308, fig. 130.

⁶⁹² J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 84, cat. 293.

retaula contractat per Giner però que era una obra «*anodina y muy mediocre, ya con influencias lejanas del círculo de Bermejo*», de manera que fins i tot es plantejà si no podia pertànyer a un hipotètic «Tomás Giner II»⁶⁹³. Aquesta taula va ser donada a conèixer per Pellegrero Soteras⁶⁹⁴ i potser en comptes d'aquest Tomás Giner II, inexistent a la vista de la documentació conservada, hauríem de pensar, com de fet havia suggerit Post⁶⁹⁵, en Francisco Giner, el seu fill, que el 18 de desembre de 1484 contractà amb la confraria de San Hipòlito un retaule dedicat al mateix sant per a l'església de Santa María de Altabás⁶⁹⁶. Per contra, Gudiol no recollia en la seva catalogació la taula de la *Coronació de la Mare de Déu* del Musée des Arts Décoratifs de París, ni tampoc la *Resurrecció* Parcent.

M. C. Lacarra ha augmentat el catàleg de Tomás Giner amb diverses obres. El 1993 va incloure entre la producció del pintor els quatre fragments de guardapols amb profetes i donants del *Retaule de Sant Llorenç* de Magallón (fig. 184). Aquests, que havien estat reutilitzats per falcar un armari a l'església parroquial, van ser descoberts el 1991⁶⁹⁷. Al mateix article atribuï a Tomàs Giner les pintures murals en grisalla que omplen els vanos cecs de l'absis major de la Seo de Saragossa amb àngels portant els *Arma Christi*⁶⁹⁸ (fig. 191). Una mica més tard afegí al catàleg del pintor un fragment d'una *Coronació de la Mare de Déu* conservada en una col·lecció privada de Mallorca⁶⁹⁹, que sens dubte correspon a l'estil de Tomás Giner (figs. 212-213). També ha relacionat una taula amb *Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen* entronitzats i acompanyats per àngels músics (fig. 211), conservada en una col·lecció privada, amb la taula titular del *Retaule de santa Anna* de Mainar⁷⁰⁰. Finalment, també ha vinculat amb l'entorn de Tomás Giner

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 59 i p. 84, cat. 296.

⁶⁹⁴ J. PELLEGERO SOTERAS, «Pintura gòtica en Zaragoza», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, agost 1938, any XIV, núm. 155, p. 142-145: 143.

⁶⁹⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 192-194, fig. 85.

⁶⁹⁶ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, doc. 31, p. 426-427.

⁶⁹⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catalogo de la obra de Tomás Giner, pintor de Zaragoza», *Artigrama*, 10, 1993, p.163-175. M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 441-448.

⁶⁹⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catalogo de la obra de Tomás Giner...», p. 169.

⁶⁹⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Una nueva obra de Tomás Giner pintor de Zaragoza (Doc. 1458-1480)», *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, 273-284.

⁷⁰⁰ J. CABEZUDO ASTRAÍN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses...», p. 71-73, publica les capitulacions del retaule. M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catalogo de la obra de Tomás Giner...», p. 171 indica que la taula es conserva en una col·lecció privada barcelonina; vegeu també M. C. LACARRA DUCAY, «Una nueva obra de Tomás Giner...».

una taula amb *Sant Cristòfol* conservada a la col·legiata de Santa Maria de Calatayud⁷⁰¹, tot i que en aquest cas no defensa una autoria directa, sinó que la considera obra de «*Tomás Giner y col·laboradores*». Per la meua banda, crec que els fragments de guardapols de Magallón, els àngels de la Seo, la *Coronació* de Mallorca i la *Santa Anna triple* de Barcelona constitueixen, sens dubte, obres sorgides directament del taller de Tomàs Giner, malgrat que el grau de participació del mestre pot variar. Més difícil de classificar resulta el *Sant Cristòfol* de Calatayud, com veurem.

Si recapitem les diverses aportacions fetes per la historiografia fins ara, obtindrem una imatge força completa de la carrera de Giner. La documentació exhumada indica la participació de Giner en setze obres pictòriques, sense comptar la policromia del retaule major de la Seo de Saragossa i altres treballs menors com la pintura de ciris o bancs per a la mateixa catedral o el dibuix d'un *Retaule de sant Bartomeu* pactat amb Nicolau Zaortiga. Aquestes obres són: les tres taules del retaule del palau arquebisbal de Saragossa, contractades el 1458; el *Retaule de sant Vicenç* de la capella dedicada al sant a la Seo de Saragossa, de cap al 1460; el *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià* d'Encinacorba, contractat el 1460; el retaule per al cavaller Martín Román, destinat a la seva capella privada al convent de sant Agustí de Saragossa, dedicada a la Mare de Déu de la Pietat, del 1463; la pintura d'un orgue de l'església del Pilar de Saragossa, el 1463; un *Retaule de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sant Miquel i sant Sebastià*, encarregat el 1465 i destinat a l'església parroquial de Zuera; el *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, el *Retaule de sant Llorenç* de Magallón i el retaule per al «prior de santa Cristina», en obra el 1466; el retaule major d'Alfajarín, contractat el 1467; el *Retaule de sant Pere* del Burgo de Ebro, també de 1467; el retaule major de San Juan el Viejo de Saragossa, contractat el 1468; el *Retaule de santa Justa i santa Rufina*, de 1474; les portes i la caixa de l'orgue de la catedral de Saragossa, del mateix any, el 1474; un retaule per a Villarroya d'advocació desconeguda, contractat el 1477 i el *Retaule de santa Anna* de Mainar, acordat el 1479.

Quatre d'aquestes obres documentades ens han pervingut almenys fragmentàriament: dues de les tres taules contractades per al retaule del palau arquebisbal; la taula principal del *Retaule de sant Vicenç* i probablement un compartiment narratiu fins ara inèdit; el

⁷⁰¹ M. C. LACARRA DUCAY, «San Cristóbal», *Joyas de un patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la Provincia de Zaragoza*, 1995-1999, Saragossa, 1999, p. 74-82.

retaula d'Erla; la taula principal i fragments del guardapols de Magallón. És possible que la taula amb *Sant Fabià i sant Sebastià* de la Fundación Lázaro Galdiano, força repintada, es pugui relacionar amb el retaula d'Encinacorba, però la indefinició del contracte sobre les mides del conjunt ens deixa amb pocs arguments per assegurar-ho, a banda de la iconografia, molt habitual. D'altra banda, M. C. Lacarra ha relacionat una taula amb *Santa Anna amb la Mare de Déu i el Nen*, conservada en una col·lecció privada, amb el retaula de Mainar. És una possibilitat molt versemblant però cal tenir en compte que, de nou, la iconografia és l'únic element que indica la correspondència i es tracta d'una advocació força habitual. Pel que fa als conjunts no conservats, sabem que almenys set es van portar a terme efectivament, atès que es conserven èpoques: és el cas del retaula d'Encinacorba; de l'encarregat pel cavaller Martín Román; de les portes dels dos orgues en els quals va intervenir; del *Retaule de santa Justa i santa Rufina*, fet a instàncies de Francisco Climent⁷⁰²; del retaula major de San Juan el Viejo i del retaula destinat a la parroquial d'Alfajarín.

A les obres documentades s'han d'afegir, en la meua opinió, d'entre les obres relacionades per la historiografia anterior: el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, l'*Epifania* de Gant, el *Plany sobre Crist mort* del MNAC, el *Sant Blai* conservat al mateix museu, la *Resurrecció* del Museu Marès, la *Coronació de la Mare de Déu* de Mallorca i les pintures murals amb les imatges d'àngels portadors dels *Arma Christi*.

Però, a més, crec que el corpus d'obra atribuïble a Tomàs Giner es pot completar amb diverses obres fins ara inèdites o que, en tot cas, no havien estat mai vinculades al seu catàleg. Entre elles es compten un compartiment amb el *Martiri de sant Vicenç*, en una col·lecció privada, que potser va pertànyer al *Retaule de sant Vicenç* de la Seo, i una *Santa Engràcia* conservada a Princeton. Ambdues taules són prou properes a l'estil més característic del mestre com per a proposar que hagin sortit de la seva mà, amb una intervenció relativament baixa del taller. Dos petits compartiments de retaula amb sant Vicenç i amb un sant cavaller de difícil identificació mostren també un estil prou genuí, tot i la factura lleugerament més apressada, que tal vegada es pot explicar per la seva importància relativa dins del conjunt original. Podem afegir a les obres sorgides del taller de Tomás Giner una taula amb *Sant Martí partint la capa amb el pobre*, que

⁷⁰² M. C. LACARRA DUCAY, «Catedral metropolitana de Zaragoza. Iglesia catedral de San Salvador...», p. 320.

també presenta un estil proper a les obres documentades o atribuïdes amb raonable seguretat.

Un rastre de retaules perduts: obres documentades i no conservades

La documentació ens proporciona dades molt interessants sobre alguns dels retaules que no han arribat fins a nosaltres, però també sobre el desenvolupament de la carrera de Tomás Giner. Els contractes, les capitulacions i les èpoques ens parlen de la importància de les comandes rebudes, del preu assolit per algunes obres o de l'acumulació d'encàrrecs al taller que van implicar, amb seguretat, la participació d'altres mestres en la realització dels mateixos. També ens assabenten de qüestions més generals, relatives a la manera pròpia de treballar als tallers aragonesos de la segona meitat del segle XV: ens informen dels desitjos i les expectatives de la seva clientela, l'intervencionisme en el disseny de la iconografia, la imposició de models i, com ja hem vist, la preferència per determinades tècniques pictòriques que garantien una durabilitat més gran de l'obra.

- La policromia del retaule major de la Seo de San Salvador de Saragossa

El 29 de novembre de 1459 Tomás Giner, en signar com a testimoni un document, es defineix com a pintor de l'altar major de la Seo de Saragossa⁷⁰³. María del Carmen Lacarra ha suggerit que, un cop Pere Joan va finalitzar el retaule, hauria estat Pascual Ortoneda l'encarregat de policromar-lo. Com indica l'autora, en les capitulacions de 1440 s'especifica que el retaule es contracta «*sines del pintar de colores e de oro*»⁷⁰⁴, i creu que aquesta tasca hauria pogut recaure en Ortoneda perquè es tractava d'un mestre que ja havia col·laborat amb l'escultor català almenys al retaule major de la catedral de Tarazona i, potser, també al *Triptic de la Pentecosta* pintat per a la casa de la ciutat de Saragossa⁷⁰⁵. M. C. Lacarra opina, doncs, que Giner no s'hauria dedicat a la pintura de les parts esculpides per Pere Joan, sinó a la nova obra feta entre 1457 i 1460 per Francí Gomar, és a dir, les portes laterals i el coronament. De fet, tots dos artistes havien treballat ja per a un mateix encàrrec, el *Retaule de sant Martí i santa Tecla* de Dalmau de Mur. Sigui com sigui, probablement res en resta d'aquestes tasques de policromia, atès que el retaule es va cremar el 18 de maig de 1481. Els desperfectes no van arruïnar el conjunt, però van ser prou greus com per requerir una restauració escultòrica i

⁷⁰³ Apèndix documental, doc. 43.

⁷⁰⁴ M. C. LACARRA DUCAY, *El Retablo mayor de San Salvador...*, p. 111.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

pictòrica intensiva, que van portar a terme els escultors Gil Morlanes el Vell i un tal Maestro Megas i els pintors Bartolomé Bermejo, Miguel i Bartolomé Vallés, Martín Bernat i Miguel Ximénez⁷⁰⁶. El 2 de maig de 1482 s'especifica, per exemple, que «se començo la hobra del retablo de la Seu ansi las puertas tiradas de carbon y acabades de colores como el alabastro dorado y reparades las cosas de aquel crebadas»⁷⁰⁷. Per tant, si Tomàs Giner es va ocupar de la pintura de les portes, com suggeria M. C. Lacarra, la seva obra va haver de ser refeta només un parell d'anys després de la seva defunció.

- El *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià* d'Encinacorba

Si deixem de banda les tasques de policromia al retaule major de la Seo de Saragossa, el primer retaule del qual tenim notícies documentals però que sembla no haver arribat fins a nosaltres és el *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià* per a l'església parroquial d'Encinacorba, contractat el 26 d'abril de 1460⁷⁰⁸ (fig. 164).

El preu va ser convingut en 670 sous diners jaquesos a pagar en tres tandes, com era habitual: la primera es faria efectiva immediatament, al mes de maig; la segona tanda s'havia de pagar a l'agost i la darrera quan el retaule estigués instal·lat al seu lloc, cosa que havia de succeir el dia de Nadal del mateix any. S'estableixen, per tant, un termini d'execució restringit i un preu modest. Les dimensions, per la seva banda, havien de ser, segons el document, iguals a les del *Retaule de sant Miquel* del claustre de l'església de San Pablo de Saragossa. Aquesta darrera puntualització obre la porta a considerar si el conjunt dedicat a sant Miquel, del qual no tenim cap informació més, podia haver estat també obra de Giner. És possible, malgrat que tampoc era infreqüent que els models proposats als pintors fossin obra d'altres artistes.

Al contracte s'especifica que el retaule ha de tenir «*tantas casas quantas ni ha en la muestra del dito retaulo*»⁷⁰⁹. És a dir, segons una pràctica habitual, el pintor havia proporcionat un dibuix previ del conjunt que, malauradament, no he pogut localitzar. Aquesta mostra devia ser força detallada atès que les capitulacions es limiten a rectificar

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 115-122.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 115.

⁷⁰⁸ APNZ, Miguel de Valdueña, 1460, fols. 44-45v. Aquest document va ser referenciat per primera vegada per M. C. LACARRA DUCAÏ, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 444, però no havia estat transcrit. Podeu consultar el text a l'Apèndix documental, doc. 45.

⁷⁰⁹ Apèndix documental, doc. 45.

o detallar alguns aspectes que, en general, ja devien haver quedat establerts al disseny. Així, es diu que el conjunt ha de tenir tantes «cases» com hi ha a la mostra, «*salvo que en el banco del dito retaule ha de haver quatre istorias de passion, las que mejores seran, et en medio la piedat bien acompañada de angeles o marias de lo que millor*», la qual cosa fa suposar que el bancal s'havia plantejat originalment de diferent manera, potser amb figures de sants. Hi ha, però, algunes referències que compliquen la reconstrucció del retaule. Els titulars són sant Fabià i sant Sebastià, dos sants representats junts molt sovint, i el document especifica que «*en las dos casas del dito retaule, es a saber, en las collaterales, haya de haver las istorias de sant Fabian e sant Sabastian*»⁷¹⁰. Però en un altre punt del contracte també s'exigeix que darrere de les imatges de sant Bernardí i sant Macari pengi un teixit de brocat, i es detalla que sant Bernardí ha de ser acompanyat per les tres mitres que fan referència als tres bisbats que va rebutjar⁷¹¹. S'especifica també com ha de ser la capa de vellut i brocat de sant Macari. És difícil saber exactament on podien encabir-se els dos sants. La menció a les escenes narratives de les cases laterals sembla descartar, en principi, que es tractés d'un conjunt «de sants» del tipus que ja hem descrit en diverses ocasions anteriorment: un retaule de tres o més advocacions que presenta els titulars ocupant l'espai principal del cos superior i desplaça la narració a les parts altes i la predel·la. Però si sant Bernardí i sant Macari haguessin ocupat els muntants o filloles haurien estat acompanyats per altres sants i santes, i resultaria estrany que no es mencionés cap figura més i que es detallés amb tanta cura com s'havien de representar aquests dos. No és impossible, d'altra banda, que «*las dos casas*» que s'havien d'omplir amb escenes de sant Fabià i sant Sebastià fossin els compartiments situats sobre les imatges de sant Bernardí i sant Macari. Més obscura resulta una altra referència a la iconografia del retaule: s'exigeix que les diademes i robes siguin daurades allà on sigui necessari, «*en todas las otras istorias asi como del angel custodi como de todas las otras*»⁷¹². Potser el compartiment cimera del carrer central, que no es descriu al contracte, estava ocupat, en comptes de pel tradicional Calvari, per una escena que requeria la presència de l'àngel custodi.

Sabem que el retaule es portà efectivament a terme, atès que he localitzat les tres èpoques que certifiquen els corresponents pagaments. La primera està datada el 17 de

⁷¹⁰ Apèndix, doc. 45.

⁷¹¹ Es fixa, a més, un model per aquest sant Bernardí, es demanava que fos representat: «*segunt sta pintado en el retaule de sant Bernardino de sant Francisco de la dita ciutat*». Ibidem.

⁷¹² Ibidem.

maig de 1460, la segona del 12 de setembre del mateix any i la darrera del 21 de gener de 1461, la qual cosa permet suposar, a més, que el termini d'execució del conjunt es va complir amb notable exactitud⁷¹³.

- Pintura de les portes i daurat d'un orgue de l'església del Pilar de Saragossa

El 1463 un tal Tomás rebé 110 sous per la pintura de les portes d'un orgue de l'església del Pilar de Saragossa i 12 sous i 8 diners (un florí d'or) per pintar de groc i vermell el «*bastiment del dito órgano*». A més, Tomás cobrà 80 sous pel daurat de les xambranes i la «*pintura de brocado*» del dit bastiment⁷¹⁴. Malgrat que no s'esmenta el cognom, és molt possible que es tracti de Tomás Giner, que, com he indicat, va estar vinculat al llarg de tota la seva vida a la catedral de Saragossa i una dècada més tard, el 1474, s'ocuparia de la pintura d'un orgue per a la Seo del Salvador.

L'import total que rep el 1463, 202 sous i 8 diners, està molt lluny dels 3300 sous en que es contractarà la pintura d'aquest segon l'orgue i no arriba a les quantitats rebudes pels retaules més modestos que va realitzar. Per exemple, pel *Retaule de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sant Miquel i sant Sebastià*, destinat a Zuera, cobrà 500 sous, la mateixa quantitat que pel *Retaule de sant Pere* del Burgo de Ebro. Naturalment, en el cas de la pintura de l'orgue no sabem si aquestes quantitats corresponien només a un pagament parcial o suposaven el total de l'obra.

Malgrat que la terminologia no està gens clara, sembla que cal suposar que el «bastiment» seria la caixa pròpiament dita de l'orgue, amb els seus coronaments – xambranes– i decoració de fusteria⁷¹⁵. Giner, per tant, s'hauria encarregat de policromar completament aquesta caixa amb una pintura purament decorativa. Els colors emprats, groc i vermell, són els mateixos que es fan servir amb profusió als costats, les xambranes i el bastiment de l'orgue de la Seo, com veurem.

Si la caixa de l'orgue i els dossers, columnetes, pilars i altres elements decoratius es pintaven simplement, com veiem, de colors ben brillants, les portes eren normalment objecte d'una decoració figurada. En aquest cas Giner havia de cobrar 110 sous, una

⁷¹³ Apèndix documental, docs. 47, 49 i 50.

⁷¹⁴ P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo...», p. 185, vegeu també l'Apèndix documental, doc. 51.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

quantitat reduïda que coincideix exactament, per exemple, amb la rebuda per dibuixar un *Retaule de sant Bartomeu*. El conjunt dedicat a l'apòstol constava de la imatge del sant, el calvari, sis escenes narratives i un bancal amb els dotze apòstols, a més de la custòdia amb el Crist de Pietat, la Verge i sant Joan⁷¹⁶. Aquestes comparacions ens permeten deduir que, si aquest fou el preu total obtingut per la seva intervenció, la pintura de les portes segurament va ser també una simple policromia decorativa, sense figuració. Amb tot, les referències són tan escasses que no es pot descartar que el consignat fos un pagament parcial. La brevetat de la notícia documental i la desaparició de les pintures no ens permeten deduir res més sobre aquest encàrrec.

- *Retaule de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sant Miquel i sant Sebastià* per a l'església parroquial de Zuera

El 22 de maig de 1465 el pintor va contractar amb Maria de Bielsa un *Retaule de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sant Miquel i sant Sebastià* destinat a l'església parroquial de la localitat de Zuera⁷¹⁷. Es tractava d'un retaule de dimensions mitjanes: deu palms d'ample i catorze d'alt, la qual cosa ens dona unes mides aproximades d'una mica més de dos metres d'ample i gairebé tres d'alt, pròpies d'un conjunt fruit de la comitència privada i destinat a una capella particular. El preu convingut, 500 sous a pagar en tres tandes, s'adiu bé amb la factura d'un retaule de dimensions mitjanes.

De fet, és possible que l'encàrrec tingués com a destinació una capella funerària: Maria Bielsa es presenta com la «muller de Miguel Bedit, quòndam», i, en establir el termini d'entrega i els pagaments s'indica que: «*Ytem es condicion que el dito Retaulo el dito Maestro lo de del todo acabado por la vispra del Nadal primero venient et que aquel dispuesto en la Yglesia de la Villa de Çuera, en aquel lugar do le sia dado e asignado, traydo a expenses de la dita Maria de Bielsa*»⁷¹⁸. Aquesta manca de concreció, atès que no s'indica una capella concreta on s'instal·larà el retaule, potser obeeix al fet que Maria Bielsa havia iniciat els tràmits per obtenir una capella, tal vegada per a l'enterrament del seu espòs i el seu propi, però encara no sabia quin espai li seria concedit. La presència de la Mare de Déu de la Misericòrdia, advocada dels éssers humans davant del judici diví, és especialment adequada en una capella funerària, com

⁷¹⁶ Apèndix documental, doc. 57.

⁷¹⁷ J. CABEZUDO ASTRAÍN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses...», p. 74. Apèndix documental, doc. 52.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

també ho és la de sant Miquel, que, a més, coincideix amb el patronímic del finat espòs de Maria.

El retaule s'estructurava seguint una tipologia molt estesa a l'Aragó (fig. 165), com ja ha estat apuntat: es tractava d'un retaule de triple advocació on les quatre escenes narratives, dues dedicades a sant Miquel i dues a sant Sebastià, no ocupen el cos superior del retaule, sinó que es disposen, segons indiquen les capitulacions, a la predel·la, flanquejant el compartiment central dedicat al Crist de Pietat. No s'especifica quines històries havien de representar-se i només es demana que siguin «*bien acabades como conbiniere*»⁷¹⁹. Pel que fa a la Pietat del bancal, es diu que ha de ser com «*esta la de san Bernardino en el piet*». Aquesta anotació una mica críptica deu fer referència al Crist de Pietat d'un *Retaule de sant Bernardí* de la mateixa església de Zuera.

El cos superior del retaule, per la seva banda, havia d'estar ocupat per les figures dempeus dels tres titulars. La Mare de Déu havia d'ocupar el compartiment central i, tot i que el text l'anomena «*Santa María de la Piedat*», la descripció no deixa espai a dubtes: no es tractava d'una escena dedicada al plany de la Verge, amb el cos del seu Fill mort a la falda, sinó d'una Mare de Déu de la Misericòrdia que havia d'estar acompanyada d'àngels i havia d'aixoplugar, sota el seu mantell, «*seglares e ecclesiasticos*». La taula dedicada a sant Miquel havia de tenir una especial prestància: no només es demana que el sant es representi amb les balances i el dimoni sota els peus, com és habitual a la pintura aragonesa d'aquesta època, sinó que també s'havien d'incloure àngels sostenint el seu mantell. A l'altra taula lateral s'havia de representar el «*Senyor Sant Sebastian, con misterio bien acompañado de colores e vores de oro bien acabado*»⁷²⁰. Desconec a que es refereix el document amb l'expressió «*con misterio*». Podria indicar que sant Sebastià no s'havia de representar dempeus, com a cavaller, sostenint l'arc i les fletxes, com era més habitual, sinó en el moment d'ésser sotmès al martiri, una opció que es popularitzarà a finals del segle XV, atès que el terme «*misteris*» s'aplica sovint a les històries dels sants.

En la seva transcripció Cabezudo Astrain va eliminar, per error, el paràgraf on es fixava la iconografia del compartiment cimer, la revisió del document original m'ha permès

⁷¹⁹ *Ibidem.*

⁷²⁰ *Ibidem.*

recuperar la descripció d'aquesta escena. En aquest cas, a més, no es tractava del tradicional Calvari, sinó d'una Trinitat que havia de seguir el model del Tron de Gràcia: «*Dios Padre, fillo crucificado et el sant spiritu bien acabado*»⁷²¹. La superposició de la Mare de Déu de la Misericòrdia i la Trinitat és especialment significativa en un encàrrec que podia haver tingut una destinació funerària. Se superposen l'advocada i protectora del gènere humà i els seus jutges, fent explícit, alhora, el poder absolut de Déu Pare i el sacrifici del Fill.

Finalment, entre els aspectes interessants del document cal destacar que l'artista accepta sotmetre's a l'arbitri de dos mestres escollits per Maria Bielsa. Aquests poden reduir el preu, si consideren que el conjunt no mereix la quantitat pactada, però Tomás Giner també demana que «*si mexor lo fare que quiero en vuestras conciencias que me deys alguna cosa*»⁷²². L'arbitratge final de les obres, fins i tot en els encàrrecs modestos i de preu reduït, va ser una pràctica molt habitual, pràcticament constant, en aquestes dates, com comprovem en altres contractes signats pel mateix Tomás Giner i per altres artistes. En general, però, el pintor tenia dret també a nomenar els seus propis àrbitres, que havien d'arribar a un acord i dictamen amb els escollits pel comitent.

- El retaule major d'Alfajarín

El 14 de juny de 1467 el consell d'Alfajarín contractava amb Juan Just la fusteria d'un descomunal retaule, que a continuació donava a pintar a Tomàs Giner (Apèndix documental, doc. 55). Les úniques característiques que coneixem del moble són les esmentades a la concòrdia amb el fuster. Aquesta ens informa que es tractava d'un conjunt de grans dimensions: havia de fer 40 pams d'alt per 28 d'ample, la qual cosa suposa una grandària aproximada de més de 8 metres per pràcticament sis d'ample. D'altra banda, el fuster havia de fer el retaule segons un disseny que obrava en el seu poder. No sabem de qui era aquest disseny: és possible que hagués estat proposat pel mateix fuster al consell, però sabem que en algunes ocasions era el pintor qui dibuixava la mostra, que després servia tant per a la contractació de l'estructura com per a l'establiment de les capitulacions sobre la pintura. És el cas, per exemple, del *Retaule de la Mare de Déu* pintat per Bernat Martorell per al cor alt de l'església del monestir de Pedralbes. El contracte de la fusteria data del 1427 i és, de fet, la primera menció

⁷²¹ Apèndix documental, doc. 52.

⁷²² *Ibidem*.

documental del pintor, que proporcionà la traça. La pintura es va fer anys més tard: es començava cap al 1439 i l'artista rebia els darrers pagaments el 1442⁷²³.

Com he indicat, però, els capítols referents a la pintura d'aquest retaule es van incloure en un full apart que no ha estat localitzat per ara. Això ens impedeix imaginar les seves característiques, més enllà de la seva gran mida i el fet, suggerit per Post, que sant Miquel, com a patró de l'església parroquial d'Alfajarín, devia tenir algun tipus de protagonisme, si és que no era el titular del retaule.

- El *Retaule de sant Pere* de Burgo de Ebro

Només uns mesos després de contractar aquest monumental retaule, el 21 d'octubre de 1467, Giner signava les capitulacions d'un altre, destinat en aquest cas a l'església parroquial del Burgo de Ebro, una localitat molt propera a Alfajarín. El retaule havia d'ocupar l'altar major, dedicat a sant Pere⁷²⁴, i per tant estava centrat per l'efígie de l'apòstol titular, entronitzat. Aquest carrer central es rematava amb un Calvari. Com era habitual en tractar-se del retaule major, el moble constava d'un sagrari figurat amb el Crist de Pietat flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan evangelista. La predel·la es completava amb quatre compartiments més, ocupats per sants. Els carrers laterals havien de tenir dos compartiments cadascú, amb les següents escenes: la *Vocació de sant Pere*, la *Caiguda de Simó el Mag*, l'*Alliberament de sant Pere de la presó* i el *Quo Vadis*. Junt amb el contracte, ha arribat fins a nosaltres un dibuix de l'estructura i emmarcaments de fusteria del retaule. És un disseny senzill i tradicional, sense cap anotació extra sobre les escenes i la seva concreció, però que encaixa perfectament amb la descripció feta a les capitulacions. Així, per exemple, el compartiment central on havia de disposar-se sant Pere apareix rematat amb el que el document descriu com una «*tuba de tres panyos*», és a dir, un dosser de tres plans, a diferència de la resta de compartiments, emmarcats amb simples arcs mixtilinis o de mig punt. És evident que la traça d'un retaule d'aquest tipus, marcadament tradicional, que no afegia informació complementària a aquella ja descrita al contracte, estava destinada sobretot a refermar les condicions expressades en aquest darrer, però també servia, com ja hem indicat de guia per al fuster encarregat de l'estructura.

⁷²³ A. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història...*, p. 116, doc. 1 i p. 120-122, docs. 30, 38 i 40.

⁷²⁴ M. SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», p. 420-21; M. C. LACARRA, «Dibujos para retablos de pintores...», p. 575-576, fig. 4. Apèndix documental, doc. 56.

Malgrat tractar-se del retaule principal de l'església, no era un conjunt massa monumental: havia de tenir 16 pams d'alt i 12 d'ample, és a dir, 340 x 250 cm aproximadament. També el preu era modest: 500 sous jaquesos, el mateix que havia de rebre pel retaule encarregat per Maria Bielsa.

Al peu del document, entre els testimonis de l'acte, consten un tal Johan Bellido, esparter d'ofici, i «Arnal Castet, pintor». Tot i que la forma del cognom fluctua, és evident que es tracta d'Arnau de Castelnou. És molt possible que el pintor participés en la factura tant d'aquest conjunt com del d'Alfajarín i, en tot cas, Giner i Castelnou es devien repartir els guanys obtinguts d'ambdues obres, atesos els termes del seu contracte de societat.

- El retaule major de l'església de San Juan el Viejo de Saragossa

Un dels encàrrecs més importants que degué rebre Tomás Giner al llarg de la seva carrera, a més del d'Alfajarín, fou, molt probablement, el *Retaule de sant Joan* de l'església de San Juan el Viejo de Saragossa. El moble devia ser un conjunt impactant per les seves considerables mides i la combinació d'escultura i pintura i, tot i ser pagat gràcies a una deixa testamentària personal, anava destinat a l'altar major d'aquesta important parròquia saragossana. Com en tants altres casos, devem a M. Serrano Sanz la publicació del contracte entre Tomás Giner i els marmessors de Beatriz Tarin, Joan Yago –vicari de l'església de San Gil de Saragossa– i Gil de la Guerta (Huerta?) –vicari de San Juan el Viejo–, signat l'11 de gener de 1468⁷²⁵.

El document es refereix a un moble de grans dimensions, de 32 pams d'alt per 24 d'ample, és a dir, uns 670 cm per 5 metres. Havia de ser, a més, un conjunt mixt de pintura i escultura, centrat per la figura de talla de sant Joan, el titular de la parròquia. L'escultura, d'uns 150 cm d'alt (7 pams) s'havia de disposar en un nínxol vuitavat - «una bacia ochavada»- cobert amb volta de creueria, amb claus penjants. Sembla que el fons d'aquest nínxol havia d'estar decorat amb gran riquesa, atès que el document esmenta, a més de l'or i el blau fi, profetes amb rètols. El nínxol es rematava amb un dosser –*tabernáculo*– de tres panys decorat amb àngels músics i daurat.

⁷²⁵ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón...», 1915, 33, p. 422, doc. 23. Apèndix documental, doc. 58.

El compartiment cimer del carrer central estava presidit per la Mare de Déu amb el Nen, entronitzada i acompanyada d'àngels músics. Aquesta escena també havia d'anar emmarcada per una «*tuba de tres panyos, con su amortiment e con dos angeles... la dita talla dorada de buen oro fino*»⁷²⁶. Sembla que amb el terme «*amortiment*» els contractes es refereixen a la llanterna o remat de secció piramidal situada sobre els dossers⁷²⁷. Els dos àngels probablement se situaven a les interseccions entre els plans de la tuba, o penjaven de les seves seccions. Aquestes *tubes amb amortiments* s'havien d'incloure també als remats dels carrers laterals i als de les filloles, com veurem, i era el pintor qui s'havia d'ocupar del daurat en tots els casos, com indica: «*Item que me obligo de todo el desuso dito retablo de lo dorar de buen oro e fino*»⁷²⁸. Malauradament, el contracte no ens proporciona cap pista sobre l'autor de la fusteria, ni sobre el de l'escultura de cos rodó de sant Joan, que potser foren el mateix.

Si el carrer central havia d'estar presidit per una figura escultòrica, als laterals s'havien de pintar sis històries, que no s'especifiquen. El contracte indica també que «*a los costados estremos*» d'aquests carrers laterals calia incloure altres «cases» o compartiments amb figures de sants: «*Item a los costados estremos, otras seys cases ha la (sic) un cabo, e otras tres a la otro, es a saber, en cada casa un santo o santa (...) con sus doseres o campos de oro fino*»⁷²⁹. La redacció és una mica confusa però es pot deduir que es refereix a un total de sis compartiments, tres a cada costat, que, en la meua opinió, estarien disposades verticalment i acompanyarien cadascuna a una escena narrativa, a manera de filloles, com és molt habitual en retaules de grans dimensions des del segon quart del segle XV.

Aquest punt concret del contracte, l'exigència d'aquestes sis «cases» amb sants i santes, ha afavorit l'intent de vincular amb el retaule algunes taules conservades a la parròquia fins al seu trasllat al Museo de la Catedral de San Salvador, després de la desaparició total de l'església⁷³⁰. Crec, però, com ja he avançat, que les tres taules que s'ha volgut relacionar amb el retaule no es corresponen ni amb el que es demana al contracte ni amb l'estil de Tomàs Giner. Els tres compartiments representen *Sant Joan evangelista, Santa*

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 131 i ÍDEM, *Pintura gótica...*, p. 34.

⁷²⁸ Apèndix documental, doc. 58.

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Les taules es conservaven encara al temple el 1957, quan van ser vistes per F. ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España, Zaragoza...*, p. 107, figs. 463-465.

Engràcia i la *Coronació de la Mare de Déu* respectivament (figs. 166-168). S'ha suggerit que la *Coronació* podia haver substituït sense gaires problemes la taula de la Mare de Déu amb el Nen entronitzada, mentre que les taules amb *Sant Joan* i *Santa Engràcia* haurien ocupat els laterals.

De la Sala Valdés ens proporciona les dades essencials sobre la història dels retaules conservats a San Juan fins al segle XX⁷³¹. L'autor informa que les parròquies de San Pedro i San Juan es van unificar el 1854 –quan ja eren regides pel mateix rector– després que la primera fos aterrada per eixamplar els carrers adjacents. Segons de la Sala Valdés, en els bombardejos de 1808-1809, la parròquia de San Juan, que era coneguda amb el sobrenom de «el Viejo» des del segle XII, va patir danys notables, la qual cosa va impedir la celebració del culte normal al llarg d'alguns anys. A més, indica que aquests mateixos bombardejos van destruir la majoria dels retaules i mobiliari de l'església: «*En los asedios de 1808 y 1809 perdió casi todos sus altares, que, perteneciendo al buen tiempo debían ser estimables, y entre ellos el de las Once mil Vírgenes, que se hizo en 1585 a expensas del cirujano Maestre Domingo Saez de Gaceta; el del Santo Cristo, que ya existía en 1607 y era de los Chuecas; el de Santa Lucía, que fundó a fines del siglo XVI el ciudadano Jeronimo de la Porta, y el de Nuestra Señora del Buen Suceso, que en 1638 compró al Capitulo el Doctor Juan Antonio Coello*»⁷³². Com veiem l'autor es refereix exclusivament a obres del segle XVI i XVII, l'única època considerada bona per a l'art en aquell moment, i res ens diu del retaule major gòtic, que potser havia desaparegut o havia estat retirat del seu emplaçament fins i tot abans dels successos bèl·lics del segle XIX. En tot cas, La Sala Valdés estimava que «*con la demolición del templo de San Pedro se remedió la falta, utilizándose su retablo mayor y cinco de los colaterales, resultando que en la última amalgama de las dos parroquias puso San Juan el edificio y San Pedro casi toda la decoración. (...) Actualmente ocupa el ábside poligonal el barroco retablo mayor con la efigie de San Pedro en el centro, la de San Juan en el ático y las de San José y san Joaquín en los intercolumnios*»⁷³³.

⁷³¹ M. DE LA SALA-VALDÉS, *Estudios históricos y artísticos...*, p. 94-101, especialment p. 96-97.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ *Ibidem*.

L'autor citava altres retaules del temple i explicava que «*los altares colaterales del lado de la epístola tienen las advocaciones de Nuestra Señora del Pilar y del Santo Cristo en la agonía. En el primero, además de la efigie de la Virgen hay tres tablas del siglo XV, estimables para la historia de la pintura, que representan la Presentación, san Nicodemus y una martir, sobre fondos dorados, con orlas y aureolas relevadas*»⁷³⁴. Malgrat la confusió iconogràfica de la descripció –deguda, sembla, a les inscripcions dels marcs, que també portarien a error a Pueyo Luesma anys més tard– està clar que La Sala Valdés es referia a les tres taules avui conservades al museu capitular.

Una mica més tard les pintures van ser descrites per Post, qui considerà que «*there is at least a possibility that the pictures in the church, wich are the work of another follower of Bermejo to whom in a subsequent chapter we shall give the name of the Arnoult Master, were painted by Tomás Giner*»⁷³⁵. Però quan Post es referia a aquestes taules l'estil de Giner era absolutament desconegut, atès que encara no li havia estat atribuït el retaule d'Erla i les obres que avui considerem sortides de les seves mans romanien sota l'etiqueta del Mestre del Prelat Mur. De fet, Post no vincula les taules de San Juan el Viejo amb les obres del Mestre del Prelat Mur, sinó amb un suposat seguidor de Bermejo, el Mestre d'Arnoult, batejat a partir de la *Crucifixió* de la col·lecció Arnoult de Paris i a qui, a més d'aquesta obra, només es veia capaç d'atribuir les tres taules de la parròquia saragossana⁷³⁶.

Recordem que Pueyo Luesma atribuï les taules de San Juan el Viejo al Tomás Giner que ell creia autor de les taules laterals i la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla. Més recentment, María del Carmen Lacarra sembla haver acceptat aquesta atribució i, en dues fitxes de catàleg dedicades a la *Coronació*, afirma que tant aquesta taula com «*otras dos conservadas en el mismo lugar –un san Juan Evangelista y una Santa Engracia, de cuerpo entero sobre fondo de brocado y suelo de azulejos– (...) constituyeron parte del retablo mayor que los albaceas de doña Beatriz Tarín contrataron el día 31 de enero de 1468, con el maestro Tomás Giner*»⁷³⁷.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁷³⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 148.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 216-220, fig. 99.

⁷³⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Coronación de María», a: *María en el arte de la diócesis de Zaragoza*, Saragossa, 1988, p. 178-179; ÍDEM, «Coronación de María. Tomás Giner», a: *María fiel al Espíritu*, Saragossa, 1998, p. 168-169.

Per la meua banda, crec que arguments de diversos tipus, estructurals i sobretot estilístics, s'oposen a l'atribució d'aquestes tres taules a Tomás Giner i al *Retaule de san Juan*. La *Coronació* és una tauleta de dimensions reduïdes –52 x 39 cm– i, si bé és plausible pensar que aquest tema podia substituir còmodament el de la Mare de Déu amb el Nen i àngels pactat al contracte, sembla massa petita per actuar com a coronament del carrer central d'un retaule de grans dimensions com va ser el de sant Joan. L'amplada del conjunt devia aproximar-se als 5 metres, la qual cosa ens permet suposar que el carrer central no amidaria menys d'1 metre i mig, especialment considerant que al compartiment principal havia d'instal·lar-se un nínxol profusament decorat que encabia una escultura de cos rodó. Tampoc sembla possible que la taula provingués dels carrers laterals. Tot i que les capitulacions no ho especifiquen, el titular del retaule era sant Joan, per la qual cosa suposem que les sis escenes narratives es consagraven a la seva vida.

Les dimensions de les taules amb *Sant Joan Evangelista* i *Santa Engràcia*, per contra, són excessives per tractar-se de filloles. Crec que probablement aquestes taules haurien actuat com a co-titulars d'un retaule de tres advocacions. És possible que aquests dos compartiments haguessin flanquejat un tercer amb la Mare de Déu amb el Nen, la qual cosa justificaria la inclusió al conjunt del tema de la *Coronació*.

Quant al seu estil, les taules no em semblen directament atribuïbles a Giner. Pueyo Luesma va assenyalar encertadament els vincles compositius existents entre la *Coronació* conservada a l'església de San Juan el Viejo i la que s'exposa al Musée des Arts Décoratifs de Paris (inv. 11290)⁷³⁸ (fig. 169). Curiosament, Post va incloure aquesta darrera, que s'atribueix actualment a Juan de la Abadía, dins del catàleg del Mestre del Prelat Mur, és a dir, Tomàs Giner, malgrat que dubtava entre assignar-la a aquest anònim o al Martin de Soria que ell creia autor del *Sant Jordi i la princesa*⁷³⁹. En tot cas, entre la *Coronació* de San Juan el Viejo i la de Paris hi ha, efectivament,

⁷³⁸ J. PUEYO LUESMA, «Restos de retablos de Tomás Giner en San Juan y san Pedro de Zaragoza...», p. 90-95. Sobre la *Coronació* del Musée des Arts Décoratifs vegeu, per exemple: G. BAZIN, «L'art espagnol au Musée des Arts Décoratifs»..., p. 91); L. de SARALEGUI, «Sobre dos tablas Valencianas del Museo de Arte decorativas de Paris»..., p. 290; CH. R. POST, *A history of spanish painting...*, 1938, vol.VII, p. 307-309; J.A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, núm.1840, p. 239; J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs...*, núm. 862, p. 269; J. GUDIOL RICART; S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura Gótica Catalana...*, p. 305; M. BLANC, *Retables. La collection du musée...*, p. 72-74.

⁷³⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1941, vol. VIII, p. 307-309, fig. 131.

⁷³⁹ *Ibidem*.

connexions molt estretes, tant pel que fa a la composició general com a detalls més secundaris però significatius. En ambdós casos és Crist qui corona la seva mare. A París la Verge s'agenolla davant el seu Fill, mentre que a la taula de Saragossa comparteix amb ell el mateix setial, però la gestualitat dels dos personatges és molt propera. Una cort de querubins omple el fons de les taules, rodejant el tron. El tractament de les robes de Crist i la Verge és també molt similar: el primer vesteix en ambdós casos una túnica de brocat negre i daurat i un mantell vermell amb el revers folrat de verd, molt oxidat i ennegrit a la taula conservada a Saragossa. La Mare de Déu, per la seva banda, porta una túnica de brocat vermell i daurat i un mantell que en origen degué ser blau, amb el revers groc. Totes dues taules, a més, presenten connexions prou estretes amb una tercera: la *Coronació de la Mare de Déu* del retaule que Pere Garcia de Benavarri va pintar per a la seva vila nadiua, probablement en una etapa inicial de la seva carrera (fig. 93). El dibuix del tron és idèntic a les escenes de París i Benavarri, i també els gestos de Crist i la Verge, agenollada. A la taula de Pere Garcia, però, els querubins han estat substituïts per un parell d'àngels flanquejant el tron, amb rostres de gran suavitat i maduresa, germans, com ja hem vist, dels que acompanyen Maria a la *Mare de Déu amb el Nen* de Bellpuig d'Urgell.

Pel que fa al tractament pictòric de la *Coronació* de San Juan el Viejo, les fesomies són prou properes a les de Juan de la Abadía, però estan mancades de l'intens modelat en clarobscur i la rotunda plasticitat que caracteritza aquestes darreres: els rostres de Crist i la Verge de Saragossa semblen més delicats, amb una factura més suau. De fet, sense descartar un entorn proper a l'àrea d'influència de Juan de la Abadía el Vell, crec que els vincles estilístics més estrets s'estableixen amb algunes escenes del cos superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros. A la introducció d'aquesta segona part de la tesi ja m'he referit a la complexa autoria d'aquest conjunt, contractat per Blasco de Grañén però finalitzat, segons la documentació, pel seu nebot, Martín de Soria. En tot cas, com he indicat, em sembla clar que Martín de Soria no va treballar sol al cos superior del retaule. La *Coronació de la Mare de Déu* de San Juan el Viejo es pot vincular amb alguns dels millors compartiments del retaule d'Ejea. La figura de Crist és especialment propera a la de Jesús al *Baptisme*, les *Noces de Canà*, *l'Entrada a Jerusalem* o el *Dubte de sant Tomàs* (figs. 170a-c). En aquesta darrera escena, on Crist es presenta de tres quarts, com a la *Coronació*, les similituds són ben evidents: coincideixen el tractament dels cabells, pentinats amb clenxa al mig, el front ampli,

l'expressió reconcentrada, amb arrugues entre les celles, o les orelles lleugerament apuntades per la part superior. La Mare de Déu, amb la seva barbeta arrodonida, els llavis molsuts, el front ampli i els cabells de color mel, es pot comparar, per la seva banda, amb la Verge de la *Nativitat*, l'*Epifania* (figs. 171a-b), o els àngels del *Baptisme*.

En referir-se al retaule perdut de San Juan el Viejo de Saragossa, Post també suggerí la possibilitat que una sèrie de taules amb parelles de sants, conservades a la col·lecció Brimo de Laroussilhe de París i a la col·lecció Lestieri de Madrid, n'haguessin format part⁷⁴⁰. Post enuncià aquesta hipòtesi partint de la identificació, que avui sabem errònia, de Tomás Giner amb el Mestre d'Alfajarín, és a dir, l'autor del *Retaule de la Mare de Déu de Montserrat, sant Antoni Abat i sant Blai*. El mateix autor va descartar aquesta hipòtesi, no per raons estilístiques o compositives, sinó perquè entre els sants es troben els dos Joans i almenys un d'ells havia d'ocupar el compartiment principal al carrer central. L'estil, efectivament, és proper al de l'antic Mestre d'Alfajarín, i és obvi que no van poder formar part del retaule que ens ocupa, tant per la seva autoria com per raons iconogràfiques i compositives: les capitulacions del retaule de San Juan el Viejo demanen un sant a cada taula i en aquestes se n'inclouen dos. En tot cas, no deixa de ser interessant remarcar que les figures es disposen en parelles i davant d'un mur rematat amb una traceria molt similar a la dissenyada per Giner a les taules del retaule de Dalmau de Mur per a la capella arquebisbal.

Si, després d'aquesta digressió necessària, continuem amb l'examen de les capitulacions, veurem que el retaule es completava amb una predel·la centrada per un sagrari. Aquest havia de tenir 6 pams d'alt i 4 d'ample, que equivalen a uns 126 cm d'alt per 84 d'ample. Al centre s'havia de disposar un Crist de Pietat de talla i s'especifica que l'interior havia de ser accessible amb un calaix per la part de davant i amb una porta per la part posterior: «*he un caxon con su tirant por devant, que se pueda abrir e cerrar; asimesmo por detras otra puerta que se pueda abrir e cerrar, para segunt la disposicion querrán sacar el Corpus*»⁷⁴¹. La majoria de tabernacles conservats presenten una estructura en tres plans, on el central, amb l'efígie del Crist de Pietat, sol ser una porta que dona accés a la reserva eucarística. El de Sant Joan presenta una formulació una mica diferent: aquesta portella del darrere segurament implicava que el

⁷⁴⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 148 i p. 162 i següents.

⁷⁴¹ Apèndix documental, doc. 58.

retaula, com succeïa sovint en els grans mobles dels altars majors, ocupava tot l'ample de l'absis, generant un espai entre el conjunt pictòric i el mur de l'església que es feia servir de sagristia i que permetria accedir a la part posterior del tabernacle.

A ambdós costats d'aquest sagrari s'havien de distribuir sis compartiments, amb dos apòstols cadascun, representats «*con sus rotoles que digan el Credo*»⁷⁴². El conjunt havia de completar-se amb un guardapols amb profetes acompanyats de filacteris amb inscripcions al·lusives a les seves profecies: «*unas polseres con sus profetas e con sus rotoles segun la muestra (...) con sus profecias escritos los rotoles*»⁷⁴³. La combinació d'apòstols amb textos al·lusius al Credo i profetes és una pràctica molt habitual als retaules aragonesos, com anirem constatant en subsegüents capítols, i posa en joc, tot i que amb fórmules diverses i a vegades no del tot ben travades, l'anomenat *Doble Credo*, on l'Antiga i la Nova Llei es confronten i complementen. Malgrat que no hem conservat aquest exemple concret, ja he al·ludit a alguns retaules que inclouen aquesta iconografia –els d'Ejea de los Caballeros i Pallaruelo, per exemple– i en trobarem molts més en endavant, val la pena, doncs, que ens detinguem a esbossar aquest interessant tema iconogràfic i la seva repercussió a la retaulística aragonesa de la segona meitat del segle XV.

L'anomenat *Credo dels apòstols* és un dels principals «símbols» o «fórmules de la fe» acceptades i emprades per l'Església cristiana. Al llarg del període medieval seran principalment quatre les fórmules que condensen els principis de la fe cristiana: el *Credo dels Apòstols*, el més simple i curt, i també el més antic; el credo dit *de Nicea-Constantinopolis*, enunciat al llarg del segle IV en aquests dos concilis com a refutació de diverses heretgies; el *Quicumque vult*, atribuït a sant Atanasi i reduït, principalment, a la seva recitació en àmbits monàstics i canònics; i la professió *Firmiter*, enunciat al concili de Letran IV el 1215, principalment contra l'heretgia albigea. D'aquests quatre, només els dos primers tindran incidència en l'art, i només el *Credo dels apòstols* gaudirà d'èxit a les arts plàstiques, mentre que el de *Nicea-Constantinopolis* quedarà reduït a l'àmbit de la música⁷⁴⁴.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ Per aquestes i altres dades vegeu F. BOESPFLUG, «Autour de la traduction picturale du Credo au Moyen Age (XIIe-XVe siècle)», *Rituels, mélanges offerts a Pierre-Marie Gy*, Paris, 1990, p. 54-84.

El *Credo* o *Símbol dels apòstols* ja era emprat al segle III per la litúrgia romana, on s'imposava la seva memorització al catecumen i la seva recitació a la cerimònia del baptisme⁷⁴⁵. A finals del segle IV i inicis del V diversos autors atribuïren la redacció d'aquesta fórmula fixa als deixebles de Crist: així ho fan alguns textos de sant Ambrosi, sant Jerònim i, sobretot, l'escrit del 405 de Rufino de Aquileia «*Commentarium in Symbolum Apostolorum*», on se situa la seva composició després de la Pentecosta i abans de la dispersió dels apòstols en la seva missió evangelitzadora⁷⁴⁶. Com afirma Jean-Paul Bouhot, aquesta il·lustre autoria del credo va contribuir, sens dubte, a la fixació del text i al rebuig de les variacions⁷⁴⁷. Així mateix, degué ajudar a que s'imposés per sobre d'altres credos en una època plena de discussions teològiques. En tot cas, l'absència de qualsevol escrit neotestamentari o apòcrif sobre la composició del *Credo* va donar lloc a una certa variació en el nombre d'articles, entre dotze i quinze, i en la distribució d'aquests articles entre els apòstols.

La il·lustració del *Credo dels apòstols* té una llarga trajectòria que sembla inaugurar-se amb el *Saltiri d'Utrecht*. En aquest cas es tracta de nou escenes que evoquen els principis teològics expressats al *Símbol*, repartides sobre la mateixa pàgina. Un exemplar més tardà, el *Missal per a l'ús de Sant Nicasi de Roma*, conservat a la biblioteca pública de Sant Petersburg (QV I 78), de cap al 1285, combina en un mateix cicle la figuració dels apòstols redactors del Credo i dels principis teològics defensats pel *Símbol*, i es completa, a més, amb la figuració de profetes i d'escenes de l'Antic Testament vinculats simbòlicament als passatges del *Credo*. Dins del calendari de les *Hores de Joana de Navarra* (cap al 1336-1340) i al *Breviari de Belleville* (cap a 1343) Jean Pucelle inclou també il·lustracions del contingut del *Credo*⁷⁴⁸. Tot i aquests i altres exemples, alguns d'una gran importància artística i creativa, sembla que la imatge dels autors amb els seus enunciats ha prevalgut sempre per damunt de la il·lustració directa del contingut d'aquests⁷⁴⁹. Segons Boespflug, existeixen exemples almenys des del

⁷⁴⁵ Segons Boespflug (Ibidem), el text en la seva forma més antiga es remunta a finals del segle II, malgrat que la seva forma actual apareix per primera vegada en un *Ordo Romanus* datat del 950. Vegeu també J. P. BOUHOT, «L'origine apostolique du symbole au Moyen Âge», *Pensée, image et communication en Europe médiévale: à propos des Stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 159-164.

⁷⁴⁶ J. P. BOUHOT, «L'origine apostolique du symbole...», p. 159.

⁷⁴⁷ Ibidem, p. 160.

⁷⁴⁸ F. BOESPFLUG, «Autour de la traduction picturale du Credo...», p. 65-79.

⁷⁴⁹ Boespflug (Ibidem, p. 84) ho justifica així: «Si l'on ajoute qu'une Vie, celle d'un saint, celle du Sauveur surtout, est pour le fidèle incomparablement plus facile à suivre, et à "habiter", que la suite des vérités du Credo, même articulées en images, on comprend mieux, non seulement la défaveur picturale du Credo de Nicée, symbole privé de légende fondatrice et ne jouissant pas non plus de l'appui d'un nombre

segle XII de la il·lustració del Credo a partir de les figures dels apòstols. En alguns casos es representa el suposat moment de la composició, la Pentecosta, afegint els filacteris amb els articles de la fe⁷⁵⁰, però en la majoria dels casos es compta només amb els protagonistes acompanyats pels seus textos. A partir del segle XIV es multipliquen, d'altra banda, els exemples artístics dedicats al *Doble Credo*, és a dir a la contraposició i correspondència tipològica entre els apòstols i els seus textos i els profetes, els patriarques, reis i sibil·les de l'Antiguitat i les seves profecies⁷⁵¹. Aquesta correspondència entre l'Antic i el Nou Testament és característica de l'Edat Mitjana i s'expressa en multitud d'obres literàries i artístiques entre les quals només citaré, per la seva importància per a l'art i la gran proliferació d'exemplars, *l'Speculum Humanae Salvationis*. En tot cas, el *Doble Credo* tindrà un gran èxit en la il·lustració de manuscrits, amb exemples tan sofisticats com els del calendari del *Breviari de Belleville* o el *Saltiri de Jean de Berry*, aquest darrer il·luminat per André Beauneveu⁷⁵².

El tema gaudeix d'un gran èxit plàstic al segle XV, malgrat que és justament en aquest moment quan comença a posar-se en dubte l'origen apostòlic del Credo⁷⁵³. La

symbolique, mais aussi la nette préférence que les artistes et les fidèles, sinon l'Eglise hiérarchique elle-même, manifestèrent pour la figuration des "apôtres au Credo" plutôt que pur celle du Credo des apôtres».

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 74, fig. 10.

⁷⁵¹ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1969, p. 246-253 [1a ed. 1908]; Entre els estudis dedicats al tema en dates relativament recents cal destacar el volum, *Pensée, image et communication en Europe médiévale: à propos des Stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, on es recullen les actes del col·loqui internacional celebrat al 1990 a Saint-Claude i a Lons-le-Saunier, al voltant del cadirat de cor de Saint-Claude i la seva iconografia. Ens interessen, especialment, els següents estudis: P. LACROIX; A. RENON, «Apôtres et prophètes au Credo. Un thème iconographique entre le rayonnement et l'oubli», p. 83-99; A. RITZ-GUILBERT, «Aspects de l'iconographie du Credo des Apôtres dans l'enluminure médiévale», p. 101-110; F. GAY, «Le choix des textes des prophètes face aux apôtres au credo», p. 186-192; F. BOESPFLUG, «Symboles de foi et apôtres au credo. Quelques réflexions sur leurs fonctions respectives», p. 257-262. Per al context hispànic vegeu Àngela FRANCO MATA, «El "Doble Credo" del coro de la Catedral de León y su área de influencia», *Filandón. Diario de León*, 16/10/1994, p. III; ÍDEM, «El doble credo en el arte medieval hispánico», *Boletín del Museo arqueológico nacional*, 1995, XIII, p. 119-136. En aquest darrer article l'autora analitza algunes taules de Nicolau Francès i també vidrieres, objectes litúrgics com ara calzes, i escultures, especialment la talla de cadirats de cor. Entre els aspectes particulars que assenyala cal destacar que, a diferència dels exemples europeus, molt més coherents, hi ha una certa diversitat a l'hora d'escollir els textos i els apòstols i profetes. També subratlla la relació d'aquest programa amb l'Eucaristia, motiu que justificaria la seva representació privilegiada als calzes o a les vidrieres de les capelles majors, on a més s'integraven els cadirats. Vegeu també M. D. TEJEIRA, «El Trono episcopal de la catedral de Palencia. Un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales góticas», *Archivo Español de Arte*, 2001, 294, 171-179.

⁷⁵² M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the duke*, Londres, 1967, 2 vols, p. 135-146, figs 51-74; A. RITZ-GUILBERT, «Aspects de l'iconographie du Credo des Apôtres dans l'enluminure...».

⁷⁵³ P. LACROIX; A. RENON, «Apôtres et prophètes au Credo...», p. 92. Malgrat els arguments en contra de l'origen apostòlic del credo, la seva il·lustració no ha desaparegut per complet i els autors citen el curiós cas del mosaic realitzat cap al 1900 per H. M. Magne per al Sacre Coeur de Montmartre.

incidència d'aquest *Doble Credo* a la retaulística catalana és relativament baixa⁷⁵⁴: al segle XIV, els apòstols troben el seu espai a les predel·les d'alguns retaules de pedra com el de Cornellà de Conflent de Jaume Cascalls; el de Sant Llorenç de Lleida del taller de Bartomeu de Rubió; el dels Goigs de la Mare de Déu d'Albesa o el de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt. Cal destacar però, que en cap d'aquests casos s'inclouen els rètols que remetent al Credo, per la qual cosa ens trobem, simplement, davant de la representació del col·legi apostòlic. Pel que fa a la pintura, un dels pocs exemples on els apòstols apareixen al complet és als muntants del *Retaule de la Mare de Déu* de Rubió, on, a més, s'intercalen amb els profetes. Només aquests darrers, però, porten filacteris amb textos identificatius. A la pintura catalana del segle XV el conjunt dels apòstols no té una presència especialment destacada a les predel·les dels retaules, més enllà de la freqüent inclusió de sant Joan Evangelista, sant Pere, sant Pau o sant Jaume el Major, compartint espai amb altres sants i santes de gran devoció, i el mateix es pot dir dels profetes.

En el món valencià el panorama és força diferent. Al fragment de predel·la d'Alzira, atribuït a Llorenç Saragossà, per exemple, els set apòstols conservats sostenen filacteris amb els articles del Credo⁷⁵⁵. A més, coneixem almenys un exemple de retaula dedicat al *Credo dels Apòstols*, atribuït a Pere Lembri⁷⁵⁶. En aquest conjunt, actualment dispers en diverses col·leccions i museus, els compartiments dels carrers laterals es dedicaven a la il·lustració del contingut textual dels dotze articles, mentre que la predel·la es reservava als apòstols, figurats dempeus, sostenint llargs filacteris. Els carrers laterals

⁷⁵⁴ S'ha referit al tema R. ALCOY PEDRÓS, «Caixa de núvia», *Moble català*, Barcelona, 1994, p. 210-211, en estudiar la pintura de la tapa d'una caixa (conservada al DHUB de Barcelona) de les anomenades popularment «de núvia», és a dir, un moble de mida considerable amb un buc ampli i una sèrie de calaixos, atribuïda al Mestre de Viella. Les darreres anàlisis fetes d'aquesta pintura (de pigments, radiografies, fotografies d'infraroig i amb llum ultraviolada) mostren que la meitat inferior, que afecta els cossos dels apòstols però no els rostres ni els filacteris, és completament nova. El fragment de pintura que sembla original té un format allargat i amb emmarcaments als extrems curts que encaixa molt bé amb nombrosos fragments de guardapols que ens han pervingut, per exemple amb els que reproduïxo a la fotografia 155. La caixa ha patit altres remodelacions i té afegits estructurals evidents, per la qual cosa potser ens podríem plantejar la possibilitat que es tractés d'una pintura reaprofitada provinent d'un altre conjunt. L'atribució al Mestre de Viella connecta aquesta obra a la cultura aragonesa, atès que el pintor fou deixeble de Pere Garcia de Benavarri. Vegeu G. MACÍAS PRIETO, «Algunes caixes i armaris del MADB, una aproximació històrica i tècnica a les seves pintures», a: M. Piera (coord.), *Historia y ciencia al servicio del estudio del mueble*, en premsa.

⁷⁵⁵ F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLÍO, «De pintura medieval valenciana», a: J. Sanahuja; P. Saborit; D. Montolio (com.), *Espais de Llum: Borriana, Vila-Real, Castelló 2008-2009*, [s. l.], 2008, p. 125-169: 128.

⁷⁵⁶ A. JOSÉ-PITARCH, «Primer artículo del Credo de los apóstoles: "Credo in Deum Patrem Omni Potentem creatorem celi et terre" y profeta Ezequiel. Retablo del Salvador o del Credo de los apóstoles», a: L. Sanjosé, (coord.), *La Memòria daurada: obradors de Morella s. XIII-XVI*, [s. l.], 2003, p. 346-353. Vegeu també O. CALVÉ MASCARELL, «El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval», *Ars Longa*, 2011, 20, p. 49-68.

remataven en petits compartiments d'emmarcament piramidal on s'havien pintat profetes, de manera que el conjunt evocava també el *Doble Credo*.

D'altra banda, les estructures de predel·les i subpredel·les habituals als retaules valencians afavoreixen la introducció de programes complementaris i el joc de contraposicions propi del *Doble Credo*. És el cas de la predel·la i subpredel·la que suposadament van formar part del retaule major de Villahermosa del Río⁷⁵⁷, per exemple, on els medallons de l'estructura inferior inclouen profetes i els compartiments de la predel·la apòstols formant parelles amb altres sants. És cert, però, que de nou falten les referències textuais. La incidència d'aquest tipus de conjunt i la d'altres exemples perduts degué ser determinant en l'èxit d'aquestes estructures a l'Aragó tot al llarg del segle XV⁷⁵⁸. Pel que fa a aquesta construcció de predel·la i subpredel·la amb apòstols i profetes, d'altra banda, resulta interessant reparar en la taula que ens ha pervingut del retaule que Pierre Wissant (m. 1413) va fer pintar per a la seva capella funerària a la catedral de Laon⁷⁵⁹. Si a l'anvers es va representar l'Anunciació, amb el propi Wissant agenollat al costat de l'arcàngel Gabriel en el moment de donar el seu missatge, acompanyat per Maria Magdalena, al revers es va incloure un apostolat, amb les figures dempeus distribuïdes en un espai cobert amb volta de creueria. Als llibres que sostenen alguns dels personatges encara es pot llegir la paraula «credo». L'estança on es disposen els apòstols s'eleva sobre una arcada que emmarca quatre profetes i un brau alat: en aquest nivell inferior es devien disposar, doncs, a més dels profetes, els evangelistes. És tan poc el que ens ha pervingut de l'anomenada pintura pre-eyckiana sobre taula que és arriscat fer suposicions, però no es pot descartar que l'adopció de les predel·les i subpredel·les amb el doble credo a València tingués alguna cosa a veure amb experiències semblants a aquesta en àmbit europeu.

A l'Aragó tant la representació del *Credo dels Apòstols* com la del *Doble Credo* són relativament freqüents. Apareixen a les predel·les i subpredel·les, com succeeix a

⁷⁵⁷ D. MONTOLÍO i equip de restauració, *Fragmento de predela. Villahermosa del río, Monografías del SCRC*, Castellón, març 2006. Vegeu també F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLÍO, «De pintura medieval valenciana»..., p.132.

⁷⁵⁸ Ja he al·ludit a l'èxit de l'estructura de predel·la i subpredel·la en el gòtic internacional aragonès, com podem comprovar, per exemple, al *Retaule de la Mare de Déu* d'Ontinyena, de Blasco de Grañén i el seu taller.

⁷⁵⁹ Musée d'art et d'archéologie de Laon, inv. 990.1731. F. LAMMERTSE, «Paris (?). Six Apostles (recto) and Angel with Pierre de Wissant and Mary Magdalene (verso), c.1410», a: S. Kemperdick, F. Lammertse (eds.), *The Road to Van Eyck*, catàleg de l'exposició, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2012, núm. 15, p. 145-147.

València, però també és molt habitual trobar el programa distribuït entre la predel·la o subpredel·la i el guardapols. És evident que en aquest darrer cas es perd l'estricta simetria que regeix el programa quan es tracta de la il·lustració de manuscrits, i també la immediatesa física que permet la seva representació en predel·les i subpredel·les. A més, la distribució entre bancal i guardapols dóna peu a una gran variabilitat: els profetes ja no són, en general, dotze, sinó molts més, a fi d'omplir tot l'espai disponible. En tot cas, malgrat les oscil·lacions en la plasmació del programa, és evident la voluntat de configurar un conjunt on l'Antiga i la Nova Llei es facin visibles i totes dues afirmen, a la seva manera –per mitjà de críptiques profecies o en termes clars i intel·ligibles– els principals misteris i articles de la fe cristiana. Els pintors i comitents, a més, insisteixen, en general, en la inclusió dels textos corresponents tant als profetes com als apòstols, de manera que queda clar que no ens trobem davant de la representació genèrica del col·legi apostòlic o de figures venerades de l'Antic Testament. Hi ha una voluntat manifesta de fer visibles les «paraules» d'aquests personatges. D'altra banda, tot i que la fórmula més freqüent és la que separa físicament apòstols i profetes, també coneixem alguns exemples de l'acarament directe entre uns i altres: així s'havien de situar a la predel·la del *Retaule de la Trinitat* que Pedro de Aranda contractà el 8 de novembre de 1493 per a l'església parroquial de Santo Domingo de Calatayud, per 1200 sous⁷⁶⁰. No hem conservat cap resta del moble, però al document es demana que «*tenga el vanco siete casas y en cada una un apòstol y un profeta, segunt en la muestra está ordenado*»⁷⁶¹.

Un dels exemples més ben coneguts i conservats del *Doble Credo* a la segona meitat del segle XV a l'Aragó és el del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* de Maluenda, atribuït a Juan Rius i Domingo Ram (fig. 269). En aquest cas els rostres dels apòstols ocupen la subpredel·la, inscrits en medallons circulars. Els profetes, un total de setze, s'han desplaçat al guardapols. Al contracte es diu que a la subpredel·la calia incloure «*aquellas mesmas testas e la mesma forma que es el retaulo del Sepulcre. Empero que aya dos testas mas*»⁷⁶². Aquesta frase ens dóna notícia d'un exemple no conservat i, de retruc, de la variabilitat d'aquest tipus de programa: el perdut retaule del sant Sepulcre només devia incloure deu apòstols. Cal afegir que, tot i que el conjunt conservat a

⁷⁶⁰ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, doc. 19, APNC, Forcén López, 1493.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² F. MAÑAS BALLESTÍN, «El retablo de santas Justa y Rufina...», p. 219.

Maluenda està dedicat a les dues santes terrissaires, aquestes comparteixen protagonisme al carrer central amb Crist, a qui se li dediquen dos compartiments, el tradicional *Calvari* i la *Resurrecció*. Es representen, per tant, les seves dues natures, divina i humana, així com també dos fets fonamentals per a la Salvació del gènere humà, el sacrifici i la victòria sobre la mort. La part cristològica del retaule es complementa amb una predel·la dedicada a la Passió⁷⁶³. De fet, els programes cristològics devien afavorir la inserció del *Doble Credo* com a complement iconogràfic: així succeeix, per exemple, al *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros, obra de Martín de Soria⁷⁶⁴. En aquest conjunt, molt parcialment conservat, el cos superior inclou escenes de la infància de Jesús, alguns dels miracles de la seva vida adulta, les escenes de la *Resurrecció* i l'*Ascensió*, que clouen de manera triomfal el seu pas per la terra, i una escena dedicada al *Judici Final*. La predel·la narra l'altre vessant de la història, el de la Passió i mort. A la subpredel·la, de dimensions molt notables, s'inclouen les figures dels apòstols de cos sencer, portant a les mans filacteris, i més d'una dotzena de profetes ocupaven el guardapols, també amb textos a les mans. Al *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, d'altra banda, iniciat al taller de Blasco de Grañén i finalitzat per Martín de Soria i altres pintors, no hi ha cap rastre de subpredel·la, però el guardapols intercala figures de profetes i d'apòstols. L'estat de conservació d'aquesta zona del retaule, amb nombroses llacunes i els filacteris en blanc o amb inscripcions només parcials, impedeix una lectura del tot acurada del programa però, en general, malgrat el desplaçament de la subpredel·la al guardapols, coincideix amb el de Pallaruelo de Monegros, una connexió que s'afegeix als vincles que lliguen aquests dos conjunts.

Al retaule major de l'església parroquial de Blesa, contractat el 9 de novembre de 1481 per Martín Bernat i Miguel Ximènez, s'inclou, a més d'un programa dedicat a l'exaltació de la santa Creu, amb una notable presència d'escenes passionals i un *Judici Final*, com a Pallaruelo i Ejea, una predel·la ocupada pels apòstols amb versets del credo i una subpredel·la amb profetes⁷⁶⁵.

⁷⁶³ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El Retaule de Peralta de la Sal...», p. 46-48, es refereixen a l'estructura de predel·la i subpredel·la pròpia dels grans retaules aragonesos d'aquesta època i al·ludeixen a la combinació freqüent de cicle passional a la predel·la amb apòstols o profetes a la subpredel·la.

⁷⁶⁴ Vegeu p. 196 i següents.

⁷⁶⁵ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 66-89.

En molts casos, les obres ens han pervingut de manera tan parcial que és impossible saber si en origen hi era present el *Doble Credo* o només el *Credo dels apòstols*⁷⁶⁶. Coneixem, per exemple, dues taules de cap als anys quaranta-cinquanta del segle XV, atribuïdes al Mestre d'Arguís per Post, que havien pertangut a la col·lecció Ferrando, a Mallorca, amb les figures dempeus de Felip i Tomàs i sant Jaume el Major i sant Joan Evangelista, sostenint filacteris amb les paraules del Credo i els seus noms⁷⁶⁷. Al Metropolitan Museum de Nova York es conserven una predel·la i subpredel·la amb escenes de la Passió i apòstols amb els versets del *Credo* que, com s'ha fet notar, calca els esquemes compositius de Maluenda i estilísticament també resulta molt propera a l'entorn de Domingo Ram⁷⁶⁸. No es pot descartar, per tant, que el conjunt original inclogués també els profetes al guardapols. El monumental *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*, al Museum of Fine Arts de Boston, que després examinarem amb detall, ostenta una predel·la amb sis compartiments on els apòstols seuen per parelles, amb els textos del *Credo* entre ells. Només s'han conservat alguns fragments del guardapols d'aquest conjunt, amb àngels i sants, de manera que és possible que altres s'haguessin pintat amb els profetes.

D'altres conjunts només n'hem conservat els profetes. Com ja hem vist, a la col·lecció Junyer van pertànyer dues subpredel·les amb aquestes figures veterotestamentàries sostenint filacteris: una resulta molt propera estilísticament a l'entorn del Mestre de sant Jordi i la princesa, mentre que la segona presenta un estil molt més robust, que Post atribuïa amb dubtes al Mestre del Prelat Mur però que no és factible incloure al catàleg de Tomàs Giner⁷⁶⁹. A més d'omplir guardapols i subpredel·les, els profetes també apareixen amb relativa freqüència a les predel·les, a diferència del que succeeix a Catalunya. És molt interessant un exemple pertanyent a una col·lecció privada, amb tres profetes representats dempeus davant d'un banc corregut que Post va atribuir al Mestre

⁷⁶⁶ En altres casos, a més, sembla que els apòstols podien arribar a integrar un programa autònom, com devia succeir en els dotze apòstols sobre llenç que Jaime Lana va contractar el 17 de maig de 1493 per a l'església de la Magdalena de Saragossa. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 273.

⁷⁶⁷ IAAH-AM, clixés Mas C-95917 i C-95918. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1953, vol. XI, p. 399, fig. 170.

⁷⁶⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 431-433, l'atribuïa al Mestre de Bonnat. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gòtica...*, cat. XXXV, p. 636, creu que aquesta predel·la va poder pertànyer al *Retaule de santa Maria* de Maluenda, contractat per Domingo Ram poc després del de les santes Justa i Rufina. J. BERG-SOBRÉ, «Two Fifteenth-century Aragonese Retables and Painters of the Calatayud Group», *The Metropolitan Journals*, 1981, 15, p. 91-118, l'atribuïa, com Post, al Mestre Bonnat. Vegeu més endavant, p. 397 i n. 1110.

⁷⁶⁹ CH. R. POST, *A history of spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 500-501, fig. 230.

de Bonnat⁷⁷⁰. La iconografia és notablement complexa i els patriarques s'acompanyen de llibres oberts amb inscripcions i altres objectes difícils d'identificar pel mal estat de conservació de la peça.

En definitiva, el programa del *Doble Credo*, que fa visibles els principis de la fe cristiana i les seves arrels a l'Antiga Llei, resultava molt pertinent, no només als retaules dedicats al Salvador o la Vera Creu, com hem vist, sinó també als grans retaules destinats a ocupar l'altar major dels temples, com segurament va ser el cas del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*, que he citat, i com ho va ser sens dubte el *Retaule de sant Joan* de l'església de San Juan el Viejo de Saragossa, malauradament perdut.

Si tornem a l'examen de la documentació d'aquest retaule, constatarem que una de les exigències del contracte afecta directament la tècnica pictòrica. Com ja he indicat en iniciar aquest capítol les taules havien d'estar pintades a l'oli. Així, es diu: «*Item, que toda la pintura del dito retablo, asi ropas, como montanyas, encasamentos e cares, cuerpos, toda la dita pintura sea obrada con olio de linoso (...) a fin de que sea cosa perpetua*»⁷⁷¹. L'ús de la pintura a l'oli encaixa amb la idea d'un pintor ben informat de les novetats flamenques, però era, sobretot, una exigència de qualitat per part dels comitents, una garantia de la durabilitat de l'objecte contractat, més que un desig basat en apreciacions estètiques.

Al document es fa referència en repetides ocasions a la mostra. Com ja ha estat estudiat, els contractes aragonesos s'acompanyen amb molta freqüència d'un disseny preliminar⁷⁷² que fixava les característiques de l'obra i tant podia servir com a indicació per als encarregats de la fusteria com per a atorgar una major seguretat contractual als signants del document. És notable el nombre de casos en que hem conservat aquestes mostres, especialment en comparació amb el context català, però encara és més freqüent trobar constància de la seva existència als contractes, malgrat que s'hagin perdut.

⁷⁷⁰ Joan SACS, «Un bancal gòtic de la col·lecció Estruch», *Vell i Nou*, 15 setembre, 1918, p. 347-354, feia un primer anàlisi de la iconografia del bancal, intentant una identificació dels personatges representats. Estilísticament, adscribia la predel·la al taller dels Vergós. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, VIII, p. 435-437, fig. 201, la va considerar, correctament en la meua opinió, aragonesa, i la localitzava a la col·lecció del marquès de Cornellà.

⁷⁷¹ Apèndix documental, doc. 58.

⁷⁷² M. C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios para retablos...».

Aquest és un dels casos en que no l'hem conservat, malauradament, atès que sembla que era força detallada. El dibuix proporcionava informació abundant sobre la fusteria del retaule: s'especifica, per exemple, que el retaule ha de ser fet «*a cincho hordenes, segon la muestra*», amb «*pilares doblados, segon la muestra*», hi ha d'haver «*una bacia ochavada, segun la muestra*», i «*tubes con sus amortimentes, segun parece por la muestra*». Però també s'indica que s'han de pintar «*unes polseres con sus profettas e con sus rotoles segun la muestra*», de manera que el dibuix no es limitava al disseny dels carrers i cases del retaule i la seva fusteria, sinó que també reflectia el programa iconogràfic⁷⁷³. No és un cas únic, naturalment; les inscripcions amb anotacions sobre les escenes a representar són habituals. Així es constata al dibuix del *Retaule de la Mare de Déu* de Pompién, de Bernardo de Aras, del 1461; al dibuix del *Retaule de sant Jaume* de Mallén, obra de Jaime Lana, del 1506; o al de santa Catalina de Villanueva de Gállego, del 1512, obra de Martín Garcia. El projecte per al *Retaule de Tots els Sants* de San Salvador de Saragossa, de Martín Bernat, del 1487, per la seva banda, no té cap indicació sobre el programa del cos superior o la predel·la, però l'artista va dibuixar amb detall el guardapols, on va representar els símbols dels quatre evangelistes, a més de diversos fullatges⁷⁷⁴.

- La pintura del nou orgue de la Seo del Salvador

El 1474 Tomás Giner i Felipe Romeu contractaren, com va descobrir Pedro Calahorra, la pintura del nou orgue de la Seo de Saragossa⁷⁷⁵. L'organista Johan Ximénez, que ostentava el càrrec de «*sonador de los órganos de la dita Seu*», va ser l'encarregat de la construcció de l'instrument, a petició de l'arquebisbe Joan I d'Aragó i el capítol de canonges i racioners de la catedral. La documentació conservada indica que Johan Ximénez era un organista apreciat i ben conegut fins i tot fora de la ciutat de Saragossa, atès que, a més de l'important càrrec que posseïa a la Seo, que va mantenir fins a la seva mort, el 1484, havia rebut anteriorment comandes per fabricar altres instruments, per exemple per a l'església parroquial de San Pedro d'Osca i sembla que també s'ocupà de

⁷⁷³ Apèndix documental, doc. 58.

⁷⁷⁴ M. C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios para retablos...». L'autora inclou reproduccions de totes aquestes traces, així com la transcripció dels contractes i el seu estudi detallat.

⁷⁷⁵ P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo...», p. 169. Apèndix documental, doc. 68.

la factura d'un orgue per a la catedral d'Osca i d'un altre per a l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona⁷⁷⁶.

En el cas de Saragossa, es demana a Johan Ximenez que construeixi un instrument igual que el de la catedral de València –o, segons la fórmula usual, millor que aquest, si pot–, dels anomenats «de cadereta», segons interpreta Pedro Calahorra. Segons la capitulació, l'orgue era en realitat un complex conjunt amb tres instruments inclosos a la mateixa caixa. El muntatge resultant havia de tenir dues façanes, una principal i una posterior, totes dues amb portes. En opinió de Calahorra, aquesta descripció permet identificar l'instrument contractat el 20 d'octubre de 1469 amb l'actual orgue major de la catedral, que consta de dues façanes, malgrat que ha perdut l'orgue de cadereta i les portes pintades i ha estat molt remodelat al llarg dels segles⁷⁷⁷ (fig. 172). Les reformes van començar ja al XVI i van ser especialment intenses als segles XVIII i XIX⁷⁷⁸. De totes les modificacions potser la més important va ser la documentada el 1716, quan es paguen a Francisco Pimpinela i Juan Zabalo, pintors, certes quantitats per la seva feina a les portes, frontis i caixa de l'orgue, la qual cosa suposa que en aquestes dates definitivament es van perdre, si és que encara perduraven, les pintures de Tomàs Giner i Felipe Romeu. El 1857 s'emprengué una reforma encara més radical de tot l'instrument i les seves façanes, de manera que avui no es conserva cap resta ni de les pintures del segle XV ni de les de Pimpinela i Zabalo.

Segons s'havia convingut amb Johan Ximènez, aquest s'havia d'ocupar de «*fazer los bastimentos de fusta, e cadira: e darlos pintados e dorados allà donde convendrá seyer dorados; e con las armas del dito Senior Arcebispo, bien acabades con oro et con las otras cosas, segunt al senial conviene de las ditas armas*»⁷⁷⁹. No hi ha cap notícia que ens permeti suposar que Johan Ximènez s'hagués dedicat a algun altre ofici que al de tocar i construir orgues al llarg de la seva vida, però és probable que en un principi es contemplés la possibilitat que l'instrumentista subcontractés la policromia i el daurat de l'orgue amb algun pintor. Finalment, però, com veurem, tota la decoració serà confiada

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 170-173. Sembla que aquest Johan Ximeno es pot identificar amb un tal Johán de Verdún procedent de la localitat de Berdún, a la província d'Osca, ateses les estretes relacions personals que mantenia amb diversos habitants d'aquesta vila. En tot cas, per a l'estudi de la personalitat i la documentació sobre aquest personatge, remeto a l'article de P. Calahorra citat a la nota precedent.

⁷⁷⁷ Per a una interpretació dels detalls del document relatiu a la construcció de l'orgue vegeu P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo...», p.174-177.

⁷⁷⁸ Ibidem, p. 181.

⁷⁷⁹ Ibidem, p. 206.

a Tomás Giner i Felipe Romeu. És possible que aquest canvi obeís, d'una banda, a l'excés de feina que tenia Johan Ximènez, que va alentir interminablement la construcció de l'orgue, i, de l'altra, a la voluntat de monumentalitzar l'instrument amb un programa pictòric potser més ambiciós que el concebut inicialment, que inclogués escenes narratives a les portes.

La capitulació amb els pintors Tomás Giner i Felipe Romeu va ser signada el 27 de juliol de 1474. El document indica que ambdós s'han d'ocupar de la pintura purament decorativa de la fusteria de l'orgue i també de la figurativa, concentrada, com era usual, a les portes. A les «*portes del órgano grande, de partes de fuera*», a la façana principal, suposem, havia d'anar *l'Anunciació a la Verge*, mentre que a l'interior es demanaven quatre històries. No s'especifica quines havien de ser, però cal imaginar que probablement es tractaria d'escenes marianes, potser algunes de les tradicionals d'un programa de Goigs, o d'un cicle de la mort de la Mare de Déu, car s'exigeix que siguin «*pintadas de finos colores, con su fino atzur, así como en los mantos de la Virgen María, e algunos otros apóstoles, todos vestidos de finos colores, como si fuese un retaulo todo bien acabado*»⁷⁸⁰. Els apòstols i la Verge acostumen a aparèixer junts en escenes com l'Ascensió de Crist, la Pentecosta, la Dormició de Maria o el seu Seguici funerari. Qualsevol d'aquestes escenes hauria estat un complement adequat a l'Anunciació del costat exterior.

Pel que fa a l'*Anunciació* o *Salutació*, com l'anomena el contracte, el text indica que ha d'anar pintada «*de blanco e negro*», la qual cosa fa pensar immediatament que aquesta part es va fer a manera de grisalla, com és habitual a l'exterior de les portes dels políptics flamencs articulats⁷⁸¹ i en altres exemples d'orgues coneguts, com ara el conjunt de dotze teles provinents de l'orgue de la Seu d'Urgell, conservades al MNAC i en una col·lecció privada. De fet aquesta expressió, «de blanc i negre», és la que trobem als contractes catalans per referir-se a les grisalles: el 10 de juliol de 1495 es contractà la pintura de les portes de l'orgue de la catedral de Girona, i les capitulacions precisen que l'escena de l'exterior de les portes, que seria l'*Anunciació*, com a Saragossa, aniria

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 209. Apèndix documental, doc. 68.

⁷⁸¹ P. PHILIPPOT, «Les grisailles et les “degrés de réalité” de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles», *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1966, 15, p. 225-242.

pintada «de colors blanch e negre»⁷⁸². Uns anys més tard, el 10 de juny de 1511, Pere de Fontaines es compromet a policromar les portes de l'orgue del convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona, i afirma que «de fora pinxtará en la una part sancta Catherina y en l'altre sanct Domingo, de blanch y negre»⁷⁸³.

Estranyament, però, el document saragossà continua especificant que, a més de blanc i negre el compartiment ha d'anar «*tocado de carmín e atzul muy bien e con el campo de un purpurado verde o vermelló que pareccha bien e las diademes e freses que sían dorados de oro fino e encarnadas las cares e partes nudas*»⁷⁸⁴. Es fa, per tant, molt difícil establir a que es refereix exactament l'expressió «*de blanco e negro*», atès que els mots següents semblen indicar que no hi havia cap contenció cromàtica. És cert que les teles pintades en grisalla de l'orgue de la Seu d'Urgell presenten un fons d'un to verdós, la qual cosa es podria correspondre amb el «*campo de un purpurado verde o vermelló*» de l'orgue saragossà, i nimbes daurats. No és extraordinari que els políptics flamencs incloguin, a les seves grisalles, un fons verd o vermell, i a Aragó comptem amb un altre exemple notable de grisalla sobre fons vermell on, a més, els personatges ostenten nimbes daurats: es tracta de la pintura sobre llenç de la *Mare de Déu amb el Nen*, obra del segon quart del segle XV, avui dia integrada en un retaule del segle XVII a la capella de Nuestra Señora del Populo de la catedral d'Osca⁷⁸⁵.

El problema és que a les portes de Saragossa s'afegeix el to de les carnacions i aquests «*carmín et atzul*». En tot cas, potser podríem pensar en unes pintures policromes però marcades per certa contenció, com ho són, justament, les teles amb la *Presentació al Temple* de l'interior de l'orgue de la Seu d'Urgell o, si ens remetem al context flamenc,

⁷⁸² R. CORNUDELLA, «El Mestre de la Llotja de mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)», *Locus Amoenus* 2004, 7, 137-169: p. 161.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 167-168.

⁷⁸⁴ P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo...», p. 209. Apèndix documental, doc. 68.

⁷⁸⁵ La tela havia ornat, anteriorment, una sepultura, la dels Jordán, en un lateral del cor, i sembla que la inscripció al peu confirma la destinació funerària de l'obra. Aquesta presenta, però, diversos aspectes sorprenents, com ara l'ús de la grisalla, que sembla apuntar cap a un artista molt ben informat de les novetats en àmbit flamenc, així com el suport, tèxtil i no fusta o pintura mural, i les dimensions, considerables. S'han referit a aquesta obra, entre d'altres, J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 38, cat. 84, fig. 114, qui la considera d'inicis del segle XV, una data massa primerenca per a les característiques de la pintura, especialment per als rostres plens i arrodonits dels dos personatges i per a l'acurat tractament dels plecs, mòrbids, abundants i realistes. Rosa Alcoy, per la seva banda, ha vinculat la tela amb Pascual Ortoneda, atesos els seus vincles estilístics amb l'escola tarragonina. A R. ALCOY PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet...», p. 38-40, fig. p. 39 assenyalava la connexió amb l'estil del Mestre de la Secuita, possible Pascual Ortoneda. Vegeu també ÍDEM, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 160-161.

els compartiments dedicats a l'Anunciació de l'exterior del *Políptic de l'Anyell Místic* de Gant. Aquests darrers provoquen la impressió d'una «grisalla acolorida», on els tons de les carnacions, les robes i els objectes queden uniformats i esmorteïts per un to grisenc-terros que apaivaga els colors, de manera que el resultat és ben diferent de la brillant policromia de les taules de l'interior. El *Calvari* pintat per Rogier van der Weyden cap al 1460 i conservat al monestir de l'Escorial⁷⁸⁶ presenta també aquest aspecte de grisalla policromada: darrere del cos de Crist penja un drap d'honor d'un intens to vermell i tant el cos del crucificat com les mans i els rostres de la Verge i sant Joan s'han encarnat, però les robes dels tres personatges, blanques, els confereixen un cert aspecte d'escultura en pedra. Quelcom semblant succeeix a l'Anunciació de l'exterior de les portes del *Triptic de Jan Crabbe*, pintat per Hans Memling cap al 1467-70⁷⁸⁷: l'àngel i la Verge es disposen sobre peanyes en estrets nínxols, com si es tractés de dues escultures, i les seves robes blanques ajuden a reforçar aquest efecte però, per contra, les carnacions dels dos personatges els tornen, de la pedra, a la vida.

La precisió que es fa al contracte en parlar de les pintures de l'interior de les portes, «*de finos colores, como si fuese un retaulo todo bien acabado*», remarca la distància amb les pintures de l'exterior, on no sembla aplicar-se aquesta condició. D'altra banda, tot i que no s'especifica res sobre quin fou el material de suport sobre el qual van pintar Giner i Romeu les escenes figuratives, cal pensar que es tractaria de tela, com era habitual, per evitar un pes excessiu. A l'orgue construït pel mateix Johan Ximénez el 1480 per a l'església de San Pablo de Saragossa, per exemple, se li exigeix que faci «*las puertas grandes de lienzo de dos caras*»⁷⁸⁸, però en el cas de l'orgue de la Seo no s'especifica res.

El viatger Jeroni Münzer va visitar la catedral de Saragossa i va deixar constància de la seva admiració, però les seves apreciacions no aporten llum sobre aquest particular, atès

⁷⁸⁶ A. CHÂTELET, *Rogier Van der Weyden (Rogier de le Pasture)*, Paris, 1999, p. 121. D. DE VOS, *Rogier Van der Weyden. L'oeuvre complet*, Paris, 1999, p. 291-294

⁷⁸⁷ Bruges, Groeningemuseum (inv. 0.1254-55). Barbara G. LANE, *Hans Memling. Master painter in fifteenth-century Bruges*, Londres, 2009, p. 299-300.

⁷⁸⁸ N. ORTIZ, «El órgano de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra de Johán Ximénez Garcés, realizada entre los años 1480 y 1483», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2003, XCII, p. 169-194: 188.

que només ens diu: «*preciosa es asimismo la sillería del Coro, y dicen que el órgano es el mejor de todo el reino*»⁷⁸⁹.

D'altra banda, tot i que l'orgue havia estat encarregat en 1469 i s'havia previst un termini de dos anys per a la seva finalització, quan Giner i Romeu contracten la pintura encara es treballava en l'estructura. El document indica que els pintors acabaran la feina de les portes en dos mesos a comptar des del moment en que Johan Ximénez les entregui i finalitzaran el daurat cinc setmanes després d'acabar amb les portes. L'orgue no estarà totalment acabat fins al 1476, però, malgrat el considerable endarreriment, el capítol va premiar l'organista per «*tantos trabajos que en él avía pasado y de continuo pasaba*»⁷⁹⁰.

La pèrdua de les portes de l'orgue de Saragossa no només ens priva d'una de les obres més monumentals de Tomàs Giner, també ens impedeix conèixer l'estil de Felipe Romeu. Aquest pintor era fill de Jaume Romeu, a qui ja hem al·ludit a la primera part d'aquesta tesi. Com he indicat, Francesc Ruiz ha suposat que aquest Jaume Romeu podria ser la mateixa persona que el 16 d'agost de 1437 va actuar com a testimoni del pagament d'un retaule a Bernat Martorell⁷⁹¹ i, per tant, podia haver estat un dels introductors de les formes pictòriques barcelonines, i concretament martorellianes, a Aragó. El Jaume Romeu saragossà es documenta al costat de Pascual Ortoneda el 9 de gener de 1440, treballant en un retaule destinat a Villanueva de Borjaçut⁷⁹², i amb Blasco de Grañén entre el 1451-1458⁷⁹³. Coneixem altres contractes de retaules signats per Jaume Romeu, que segons es desprèn de les notícies documentals degué ser un pintor important. Per ara, però, el seu estil és desconegut –tret que acceptem l'atribució del compartiment amb *Sant Antoni enterrant sant Pau ermità* del MNAC, com proposa Francesc Ruiz⁷⁹⁴–, i encara és més enigmàtic l'estil del seu fill, de qui són molt escasses les notícies d'arxiu. Sabem que el 14 de maig de 1470 es fa càrrec d'un retaule per a l'església parroquial de Lécera, que havia estat contractat el 13 de març de 1466 pel

⁷⁸⁹ J. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*, Madrid, 1924, p. 180 [traducció i notes de J. Puyol].

⁷⁹⁰ P. CALAHORRA, «El órgano que en 1469 donó el Arzobispo...», p. 188.

⁷⁹¹ F. RUIZ QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell...». Vegeu, dins d'aquesta tesi, les p. 156-157.

⁷⁹² M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 36, p. 431-454. Apèndix documental, doc. 3.

⁷⁹³ Apèndix documental, docs. 15 i 25.

⁷⁹⁴ F. RUIZ QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell...», p. 438, n. 29.

pare i el seu antic col·laborador, Juan Rius. Felip es va comprometre a pintar el retaule⁷⁹⁵ després de la mort del seu progenitor i la renúncia a finalitzar-lo del que havia estat el seu soci, Rius, potser degut al seu trasllat a Maluenda, on apareix documentat al 1469⁷⁹⁶. Però, com ja hem indicat, res es conserva d'aquest retaule. D'altra banda, la feina de policromar l'orgue, més enllà de la pintura de les portes, degué ser una tasca feixuga i molt artesanal: segons es desprèn de les capitulacions, cap fragment de fusta havia de quedar sense pintar, daurar i/o envernissar. El contracte parla sempre en plural, i no indica quina era la distribució de les feines, de manera que tampoc no sabem si Romeu va actuar merament com a auxiliar de Tomàs Giner o si havia d'ocupar-se de la pintura figurativa en igualtat de condicions. En tot cas, el fet que s'encarregui almenys de la pintura d'un retaule, obre la porta a aquesta segona possibilitat.

Cal preguntar-se, abans de cloure aquest apartat dedicat a les pintures de l'orgue de la Seo, per l'altre pintor amb qui sabem que va col·laborar Tomás Giner. Com ja he indicat, M. C. Lacarra va descobrir un document de 1474 on Arnau nomenava Giner procurador de tots els seus béns⁷⁹⁷. La data del document, el 5 de juny de 1474, antecedeix en poc més d'un mes la data de la signatura del contracte per la pintura de l'orgue de la catedral. La procura demostra que Giner i Castelnou mantenien una estreta relació de confiança, la qual cosa sembla indicar que la seva relació professional havia estat productiva. En tot cas, Castelnou demana que Giner es faci càrrec de qualsevol «*quantias e otros bienes e cosas*» que li siguin degudes, en qualsevol vila o lloc d'Aragó, per qualsevol persona. Potser, doncs, Castelnou abandonava el territori aragonès, raó per la qual necessitava algú que es fes càrrec dels seus bens. És possible també que aquest sigui un dels motius pels quals Giner col·laborà a la pintura de l'orgue amb un altre artista.

- El Retaule de santa Anna de Mainar

El 8 de gener de 1479 Antonio Climent i Domingo La Foz, jurats de la vila de Mainar, contractaren amb Tomás Giner un retaule dedicat a santa Anna destinat a l'església parroquial de la localitat. El fet que la dedicació concordi amb la de l'actual església parroquial i que el contracte fos signat pels jurats de la vila en representació de la

⁷⁹⁵ J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores...», p. 78. Apèndix documental, doc. 39.

⁷⁹⁶ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1916, 34, p. 475, doc. 60.

⁷⁹⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 446. Apèndix documental, doc. 67.

mateixa –«*nombre dicti loci*», literalment– ha portat a acceptar sense discussió que es tractava del retaule major del temple, però no està tan clar que fos realment així.

L'actual església de Santa Ana va ser construïda a la segona meitat del segle XVI, a instàncies d'Hernando de Aragón (1498-1575) arquebisbe de Saragossa⁷⁹⁸. S'ha suposat que l'anterior temple tindria la mateixa titularitat, però el mandat de l'arquebisbe Don Hernando, de 1544, especifica el següent: «*Primeramente mandamos ampliar la dicha iglesia haziendo en ella una cabeçada de nuevo rompiendo la pared de dicha yglesia y ensanchándola desde los altares de San An^o y de Sant Ana...*». Aquestes antigues capelles de sant Antoni i santa Anna, ja existents als anys quaranta del segle XVI, van ser respectades i incloses al nou temple, i actualment són les primeres del costat de l'evangeli. Presenten, a diferència de la resta, cobertes amb voltes estrellades, una volta de creueria simple i un sistema de comunicació entre elles diferent a la de les altres.

En tot cas, al contracte amb Giner no s'especifica que es tracti del retaule major, malgrat que els documents, certament, no sempre ofereixen aquesta informació. Però, a més, es tractava d'un conjunt de mides mitjanes: havia de tenir 17 d'alt i 13 pams d'ample, és a dir, uns 360 cm d'alt i 270 d'ample. Aquest fet no impossibilita que es tracti del retaule major, atès que en el cas del *Retaule de sant Pere* del Burgo de Ebro les dimensions són molt properes –340 x 250 cm aproximadament–, i, en canvi, no hi ha cap dubte de que ocupava l'altar principal de la parròquia. Cal tenir en compte, no obstant, que segons el contracte, el banc havia de tenir «*cinco o seys casses ystoriadas*», però no es demana, en cap cas, un sagrari. Més significativa encara és la següent exigència: al contracte s'especifica que el retaule ha de tenir «*unes polseres embotides con ymagines (...). Las susodichas polseres sian plenament dorades segunt las del retaule mayor de Maynar*»⁷⁹⁹. Cabezudo interpretava aquesta frase com un *lapsus calami* de l'escriba i assegurava que en realitat «*Sin duda se quiso referir al de Zaragoza*»⁸⁰⁰. No sé si amb aquest aclariment Cabezudo es referia al retaule major de la

⁷⁹⁸ Sobre l'església de Mainar vegeu: I. ALCALÁ PRAT; A. M. REVILLA HERNANDO; B. RODRIGO GARZA, *Guía del arte mudéjar en Aragón*, Terol, 2005, p. 186-187; G. M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar Aragonés*, 3 vol., Saragossa, 1985, p. 209-214, vol. 2; J. GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, Saragossa, 2002, p. 89; C. LASSIERRA GÓMEZ, *La arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI en Aragón*, tesi doctoral dirigida per Gonzalo M. Borrás Gualis, Universidad de Zaragoza, 1987 i parcialment publicada a ÍDEM, *La arquitectura religiosa mudéjar en Aragón en el siglo XVI*, Zaragoza, 2008, p. 102-106.

⁷⁹⁹ J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores...», p. 72. Apèndix documental, doc. 76.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 72.

Seo de Saragossa –no sembla plausible, atès que es tracta d'un retaule escultòric, d'alabastre, i per tant no comparteixen tècnica– o al *Retaule de sant Vicenç*, que prové de la catedral i apareix citat al document contractual al paràgraf anterior, però que no és el retaule major del temple. En tot cas, sembla un error estrany en un text on les referències a altres obres són tan abundoses i acurades.

El text del contracte només especifica la iconografia del carrer central: al compartiment principal havia d'aparèixer l'anomenada santa Anna triple entronitzada, és a dir, santa Anna sostenint als seus braços la Mare de Déu que, al seu torn, té a la falda Jesús. Aquest compartiment havia d'anar coronat per un altre on, en comptes del tradicional Calvari, s'optà pel Davallament de la creu de Crist, potser perquè és una escena que concedeix un protagonisme més gran a la Mare de Déu. Una cosa semblant succeeix quan el 1479 Bartolomé Bermejo contracta amb Juan Lobera un retaule per a la capella de la Visitació de l'església del Pilar. El compartiment central havia d'incloure la Mare de Déu de la Misericòrdia, mentre que al cim s'havia de pintar també el Davallament⁸⁰¹. El contracte de Mainar indica que s'ha de representar «*el devallament de la cruz con las maryas e otras ymagines segunt se requiere, la marya el manto de azur e las otras maryas bestidas segunt se requiere et los proffetas de brocado*»⁸⁰². Amb els termes «*los proffetas*» els comitents del retaule es deuen referir a Josep d'Arimatea i Nicodem, els dos jueus que van ajudar a desclavar Crist de la creu i que, efectivament, es representen habitualment amb el nimbe poligonal que també caracteritza els reis i visionaris de l'Antic Testament.

Als carrers laterals s'havien de pintar quatre escenes de la vida de santa Anna: «*las que bien bistas seran al pueblo*»⁸⁰³. Malgrat que no tenim més dades, segurament entre aquestes escenes es comptava l'Abraçada a la Porta Daurada i el Naixement de Maria. Depenent de si el programa incloïa també, com era molt habitual, alguna escena de la infància de Crist, el conjunt podia completar-se amb l'Anunciació i la Nativitat o bé, si se centrava únicament en el cicle de sant Joaquim i santa Anna, amb l'Anunci de la paternitat miraculosa dels dos ancians i, potser, la Presentació de Maria al temple.

⁸⁰¹ Vegeu J. BERG-SOBRE, «Bartolomé de Cárdenas, el Bermejo», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 212-220: 215.

⁸⁰² J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores...», p. 72. Apèndix documental, doc. 76.

⁸⁰³ *Ibidem*.

Sens dubte un dels aspectes més remarcables d'aquest contracte són els nombrosos models que s'imposen al pintor, alguns dels quals, a més, van ser afegits en el moment de validar el contracte, interliniats i amb una lletra molt cursiva. Per començar, s'especifica que el tron de santa Anna «*de oro asentade enbotida*», ha de ser com el del *Retaule de sant Gil* de Saragossa, un conjunt que déu correspondre al que va ser contractat el 1477 per Martín Bernat i Miguel Ximénez, per un preu total de 3000 sous⁸⁰⁴. Curiosament, la fusteria d'aquest retaule de sant Gil havia de ser, al seu torn, igual que la del retaule obrat per Grañén i Jaume Romeu, entre el 1451-58, per a la Confraria de santa Anna, sant Bernardí de Siena i la Concepció de la Verge. El conjunt de Grañén i Romeu degué exercir un gran impacte a la seva època i també serà posat com a model a Giner pel retaule de Mainar, com veurem tot seguit.

En la transcripció que Cabezudo Astrain va fer d'aquest document es llegia que els jurats de Mainar demanaven que la fusteria del retaule fos obrada «*segona la que el dicho Maestre Thomas ha obrado en el retaule de Sant Vicent de la Seu de Çaragoça*». Aquestes paraules es refereixen, sens dubte, al retaule del qual es conserva encara la taula titular al Museo del Prado. La seva menció al contracte de Mainar certifica, de retruc, l'autoria de Giner. Cal afegir, però, que en un primer moment els de la vila de Mainar havien establert un altre model de qualitat. En una frase tatxada es diu: «*segunt la que maestre Johan Just ha obrado para el retaulo de sant Martin de la iglesia de Santo Domingo*»⁸⁰⁵. Desconec quin podia haver estat aquest conjunt, però és evident que Just era un mestre de prestigi: com ja hem vist Giner i Just havien coincidit en la factura del monumental retaule d'Alfajarín i es devien conèixer molt bé, atès que tots dos treballen a la catedral al llarg de la seva carrera, colze a colze amb el Mestre Ans i altres artistes. D'altra banda, l'al·lusió al *Retaule de sant Vicenç* és un dels molts aclariments interpolats del contracte, fet, potser, a instàncies del propi pintor.

Ja he indicat que al document també es fa referència al retaule major de Mainar pel que fa a la decoració del guardapols. Malgrat que no és habitual proposar models per a tasques com el daurat de la fusteria, els jurats de Mainar semblen molt preocupats pels bons resultats del seu encàrrec i exigeixen al pintor que el daurat de «*brocados*,

⁸⁰⁴ M. C. GARCÍA HERRERO; M. J. TORREBLANCA GASPÀR, *Quaderno de la parroquia de san Gil de Zaragoza (1476-1485)*, Saragossa, 1991, p. 35-36.

⁸⁰⁵ Apèndix documental, doc. 76.

campeles, fressaduras (...) de todos los tenpplets» sigui com el del «*retaule que està en Sant ffrancisco de Çaragoça, sobre do passava San bernardino por la mar, el dito retaulo esta en la claustra*»⁸⁰⁶: es tracta amb tota probabilitat d'una referència al retaule del convent de San Francisco de Saragossa de Grañén i Romeu que, com veiem, vint anys després de la seva finalització encara era considerat un model a seguir.

Més habitual és que els encarregats de la contractació del retaule fixessin un model per a la qualitat de la policromia. En aquest cas s'esmenta «*el retaule de Joan de Loperuelo questa ensant ffrancisco de daroca, et sean obrados los colorados, los rosados, violados, verdes, encarnaciones, todo al olio*»⁸⁰⁷. Judith Berg-Sobré va proposar identificar el retaule encarregat per Juan de Loperuelo amb el de santa Engràcia, que actualment es conserva dispers. Al contracte signat el 17 de novembre de 1477 per al retaule major de l'església parroquial de Santo Domingo de Silos de Daroca s'esmenten unes taules que Loperuelo havia encarregat per al convent de San Francisco de la localitat. Aquest convent va ser destruït el 1835 i sembla que justament per aquelles dates van aparèixer al mercat d'art algunes de les taules del *Retaule de santa Engràcia*⁸⁰⁸. Bermejo va pintar una altra obra per a Loperuelo, una *Pietat* que va ser citada com a model de qualitat pel que fa a la policromia al primer contracte conservat, de 1474, per al *Retaule de santo Domingo de Silos*⁸⁰⁹. Es tracti del *Retaule de santa Engràcia* o del *Crist de Pietat* –que potser correspon a la taula del mateix tema conservada al Museu del Castell de Peralada⁸¹⁰– queda clar que els comitents i el pintor del *Retaule de santa Anna* de Mainar havien de conèixer la pintura de Bermejo, la qual cosa és molt interessant ateses algunes referències que es poden trobar a les obres de Giner, com veurem més endavant.

María del Carmen Lacarra va relacionar, al 1998 i en articles posteriors, una taula amb *Santa Anna entronitzada sostenint la Mare de Déu i Jesús*, conservada en una col·lecció

⁸⁰⁶ Apèndix documental, doc. 76.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco–Londres–Bethesda (Maryland), 1997, p. 255-58.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 249-254. El retaule hauria estat contractat abans del 5 de setembre de 1474, data en la qual se signen noves capitulacions i s'imposa al pintor una pena d'excomunió si no compleix els pactes acordats.

⁸¹⁰ J. BERG-SOBRE, «Bartolomé de Cárdenas, the Pietat de Johan de Loperuelo and painting at Daroca (Aragón)», *The Art Bulletin*, 1977, 59, 4, 494-500: p. 495-496.

privada barcelonina, amb el retaule de Mainar⁸¹¹. És, sens dubte, una obra sorgida del taller de Giner, i la seva vinculació amb el retaule de Mainar resulta molt versemblant i atractiva. Caldrien, però, altres dades, com ara les mides, per assegurar la connexió de la taula i el conjunt contractat el 1479. Per aquesta raó m'ocuparé d'aquesta pintura més endavant.

Les obres conservades de Tomàs Giner i algunes noves atribucions

Un cop examinada la informació que ens proporcionen els contractes signats per Tomás Giner, iniciarem el nostre recorregut per les obres conservades, documentades o no, que li podem atribuir. Tot i que he intentat ordenar-les cronològicament, cal dir que resulta difícil detectar, en la carrera d'aquest pintor, una evolució notable de l'estil que ens permeti delimitar etapes. Les diferències de factura entre les obres semblen obeir, més aviat, a la intervenció més o menys acusada del taller. En ocasions s'observa, més que un canvi de concepte pictòric o la introducció de nous elements, una factura menys acurada, uns rostres més formularis i amb menys caràcter, resultat de l'aplicació de receptes de taller.

- Les taules del *Retaule de sant Martí i santa Tecla del palau arquebisbal de Saragossa*

Les dues taules amb les efigies de sant Martí i santa Tecla i sant Agustí i sant Llorenç (figs. 173-174) constitueixen, per ara, l'obra més antiga de Tomàs Giner i, a més, el seu contracte és la primera referència documental sobre el pintor. Com ja hem vist en parlar de la progressiva identificació de la seva personalitat pictòrica, Elías Tormo va prendre aquestes dues peces com a punt de partida per a la creació del «Mestre del Prelat Mur»⁸¹², mentre que Pueyo Luesma les atribuï encertadament a Tomàs Giner, tot i la manca de coherència de la seva proposta sobre la personalitat artística del mestre⁸¹³.

L'autenticació documental de les dues taules del palau arquebisbal de Saragossa, així com la reconstrucció del conjunt original al qual van pertànyer, la devem a R. Steven Janke. L'autor publicà el 1988 un exhaustiu estudi sobre el retaule que Dalmau de Mur

⁸¹¹ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 448, fig. 4. Vegeu també, ÍDEM, «Una nueva obra de Tomás Giner...», p. 277-279 i ÍDEM, *El Retablo mayor de San Salvador...*, p. 114-115.

⁸¹² E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...» p. 70-71.

⁸¹³ J. PUEYO LUESMA, «El anónimo “Maestro del Prelado Mur” identificado con Tomás Giner...».

encarregà a l'escultor Francí Gomar, destinat a la capella del seu palau, i al recull documental inclou l'acord entre Francí Gomar i Tomàs Giner per pintar «*un Retaule que [...] porla capiella del arçobis[po]*»⁸¹⁴. Aquesta notícia va ser interpretada per Janke i pels historiadors posteriors com la subcontractació per part de Francí Gomar d'una part de l'obra que li havia estat encarregada per l'arquebisbe.

Les notícies d'alguns pagaments indiquen que la capella arquebisbal es trobava en obres al 1445⁸¹⁵ i el 1456 Francí Gomar ja treballa en el retaule. El 18 de juny d'aquest darrer any es documenta el primer pagament de l'arquebisbe a Gomar. L'artista, que es defineix com a fuster, rep 1700 sous «*por part del salario que el dito senyor me deve dar por fer et assentar el retaulo de piedra de la capiella dela casa Arcebispal de Çaragoça*»⁸¹⁶. Els pagaments continuaran als anys següents, en aquest cas ja per part dels marmessors de Dalmau de Mur, mort el 12 de novembre de 1456: el 18 de gener de 1458 rep 1000 sous i el 5 de juny de 1458, 600 més⁸¹⁷. El 15 de març de 1459, Francí Gomar rep una nova quantitat, en aquest cas 450 sous, però canvia el concepte: el document especifica que eren part dels 3660 que li eren deguts per «*fer et acabar el Retaulo de fusta de la capiella de casa arcebispal de Çaragoça*»⁸¹⁸. El 22 de març del mateix any tornava a rebre 300 sous pel mateix concepte⁸¹⁹.

Com Janke va deduir, aquests pagaments deuen correspondre a la fusteria i pintura del retaule que Francí i Giner havien contractat el 1458. L'autor ja va assenyalar que no resulta en absolut plausible pensar en dos retaules diferents realitzats en els mateixos anys, implicant al mateix escultor i destinats a la mateixa capella arquebisbal. Es tracta, sens dubte, d'un conjunt de tècnica mixta, com ja havia sospitat anys abans Elias Tormo⁸²⁰, i malgrat les reticències d'Émile Bertaux, qui objectava que no es coneixia cap altre exemple aragonès de retaule on la part inferior fos escultòrica i la superior pictòrica. Per aquest motiu l'historiador francès proposava que les dues taules, potser

⁸¹⁴ R. S. JANKE, «El retablo de don Dalmau de Mur...», p. 71 i doc. 6.

⁸¹⁵ Per més dades sobre la capella vegeu R. CHIRIBARAY CALVO, «Algunos apuntes para el conocimiento del Palacio Arzobispal de Zaragoza», *Aragonia Sacra*, 1986, 1, p. 29-51.

⁸¹⁶ R. S. JANKE, «El retablo de don Dalmau de Mur...», p. 88, doc. 6.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 88-89, docs. 9 i 10.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 90, doc. 15.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 90, doc. 16.

⁸²⁰ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista ...», p. 69, n. 2.

junt amb altres perdudes, haurien format part d'un oratori particular de Dalmau de Mur, però no del retaule de la capella arquebisbal⁸²¹.

La part escultòrica, conservada al Metropolitan Museum de Nova York⁸²², consta d'un ampli sòcol sobre el qual es disposen les cinc escenes de la predel·la. El compartiment central inclou la *Pentecosta*, mentre que a l'esquerra es disposen dues històries de la vida de sant Martí de Tours, la seva caritat amb el pobre i l'aparició de Crist en somnis, i a la dreta dues escenes dedicades a santa Tecla, la santa escoltant la prèdica de sant Pau i el seu salvament miraculós del foc. Janke va observar, encertadament, que aquesta iconografia encaixava bé amb la de les taules que es va comprometre a pintar Tomás Giner, la central de les quals havia de representar sant Martí i santa Tecla.

És molt possible que el retaule originalment ideat per Dalmau de Mur tingués una estructura similar als que promogué a la catedral de Tarragona i la Seo de Saragossa, amb un sòcol, una predel·la i un cos superior d'alabastre, però és evident que la seva defunció degué implicar un canvi de projecte que abaratia el cost total del conjunt i deslliurava Gomar, en aquells anys també implicat en la factura del retaule major de la Seo⁸²³, d'una part de la feina que li corresponia. I no s'ha de descartar que la mort de l'arquebisbe permetés fins i tot un cert canvi d'iconografia, atès que l'estructura de la predel·la sembla presagiar un retaule d'advocació tripartida, centrat potser per una Mare de Déu amb el Nen que podia haver estat flanquejada per les imatges de sant Martí i santa Tecla.

Per la seva autoria documentada i datació primerenca aquestes taules han de constituir, necessàriament, la pedra de toc de l'estil de Tomàs Giner. Ambdues taules (figs. 173-174) van patir nombroses intervencions al llarg de la història, com han posat de manifest les darreres intervencions de conservació preventiva i restauració. Tal com indica Christine Larsen⁸²⁴, les peces presentaven repintades antigues al paviment i les figures. La més notable és la que va amagar l'interessant enrajolat de gust morisc amb

⁸²¹ E. BERTAUX, «Tablas del siglo XV procedentes de un retablo pintado para D. Dalmacio de Mur...», a: *Exposición retrospectiva de arte...*, p. 53-54.

⁸²² Inv. 16.79, per a la reconstrucció del periple d'aquesta part del retaule vegeu R. S. JANKE, «El retablo de don Dalmau de Mur...», p. 71, nota 2.

⁸²³ *Ibidem*, p. 84.

⁸²⁴ M. C. LACARRA DUCAY; C. LARSEN, «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomás Giner...», p. 238-239.

unes rajoles quadrades de disseny molt simple. Aquests repintats afectaren, sens dubte, a la part inferior de les robes de les figures, que presenten, en el cas del sant Martí, uns plecs tous i desdibuixats que no encaixen amb l'estil de Giner ni, en general, amb les característiques de la pintura del segle XV. En el cas de santa Tecla la repintada amagava un fragment del mantell i la fressadura d'or. També la túnica de brocat de la santa havia quedat oculta sota un pigment rosat. Molt més modernament, entre el 1908 i el 1918, el fons de les taules es va cobrir amb un color blau que cobria el delicat treball de punxonat realitzat sobre el fons d'or. Malgrat tot això, l'estat general de conservació d'aquestes taules és prou satisfactori i el treball de restauració portat a terme els darrers anys per Christine Larsen, María Pilar Bea i Irene de Orueta ha permès recuperar, almenys en part, les zones amagades per les repolicromies, de manera que es pot fer una lectura de l'estil força acurada⁸²⁵.

Les quatre figures presenten un cànon allargat, amb caps petits en relació als cossos, robustos i una mica monolítics, amb una gestualitat molt continguda i expressió absent. Les robes cobreixen i oculten els cossos: els teixits pesants, de brocat i amb feixugues franges embotides d'or, cauen en plecs simples. Els sants d'aquestes taules no es miren entre ells i tampoc no dirigeixen la mirada cap a l'espectador, semblen abstrets en el seu món interior. Presenten rostres de mandíbula quadrada, amb barbetes arrodonides. Els llavis, suaument corbats en una expressió serena que no arriba a constituir un somriure, són petits però plens. Col·laboren a aquesta expressió de serenitat el nas, llarg i recte, els ulls, arrodonits, i les celles, primes i ben arquejades. Les orelles, molt característiques, són apuntades per la seva part superior. Els personatges madurs, com sant Agustí i sant Valero, permeten al pintor jugar amb les arrugues i atorgar un caràcter més reconcentrat als seus rostres però, essencialment, presenten els mateixos trets que els juvenils.

- El *Retaule de sant Vicenç* de la catedral de Saragossa: la taula del Prado i un compartiment inèdit amb el *Martiri del sant a la creu en aspa*

A les capitulacions del *Retaule de santa Anna* de Mainar, signades el 8 de gener de 1479, es posava com a exemple de qualitat per a la fusteria el *Retaule de sant Vicenç* de

⁸²⁵ La restauració es va iniciar al 2002, amb motiu de la preparació de les taules per a la seva exposició a Barcelona i Bilbao, en el marc de la mostra *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, celebrada al MNAC i al Museo de Bellas Artes de Bilbao al 2003, i va continuar després, atès que la majoria de les repintades detectades en un primer moment no es van poder eliminar. Per a aquestes i altres dades vegeu M. C. LACARRA DUCAY; C. LARSEN, «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomás Giner...».

la Seo de Saragossa i s'especificava que aquest darrer era obra de Tomás Giner, dient «*que toda la maçoneria sia tanto bien ffecha et obrada seguna la que el dicho Maestre Thomas ha obrado en el retaule de Sant Vicent de la Seu de Caragoça assin que este acabadamente*»⁸²⁶. Aquesta notícia, publicada el 1957, certificava documentalment el que ja s'havia deduït a partir de l'estil: la taula de *Sant Vicenç*, recollida per Paulino Savirón a l'arxiu de la Seo, on, un cop retirada del culte, es conservava a inicis del segle XX, i avui exposada al Museo del Prado, era del mateix autor que el carrer central d'Erla i la taula de *Sant Llorenç* de Magallón⁸²⁷.

La notícia va servir per confirmar l'autoria de la taula i reforçar la personalitat pictòrica de Giner, però no per descartar completament la possibilitat que el *Sant Vicenç* hagués ocupat el compartiment principal d'un retaule costejat per Dalmau de Mur i integrat també per les taules amb *Sant Martí i santa Tecla* i *Sant Agustí i sant Llorenç* del palau arquebisbal. Aquesta suposició, enunciada amb moltes cauteles per Tormo, va ser assumida per M. C. Lacarra en dos articles de 1981: un dedicat a la figura de Dalmau de Mur com a mecenes de les arts –on, a més, suggeria que al rostre del sant Martí de Tours del palau arquebisbal podia veure's «*el probable retrato de don Dalmacio*»–, i un altre a la restauració de la taula de *Sant Llorenç* conservada a l'església parroquial de Magallón⁸²⁸. Uns anys més tard, però, la descoberta del contracte entre Francí Gomar i Tomás Giner per les taules de la capella arquebisbal obligava a deixar de banda aquesta hipòtesi. La mateixa M. C. Lacarra treuria a la llum, el 1987, una notícia que ajuda a datar i situar amb més precisió el retaule al seu context original. L'autora ressenya les notícies que concedeixen a Bernardo de Villalba, ardiaca de Saragossa, i Jaime Hospital, canonge i arquebisbe de Belchite, la capella de sant Vicenç de la Seo, per tal

⁸²⁶ J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores...», p. 72. Apèndix documental, doc. 76.

⁸²⁷ P. SAVIRÓN Y ESTEVAN, *Memoria sobre la adquisición de objetos de Arte...*, p. 20 i p. 36, núm. 8, núm. 95, descriu així la visita a la Seo, a la tardor de 1869: «*Determinada por el Señor Gobernador la inspección de los archivos del Pilar, la Seo y San Juan de los Panetes, se procedió a revisar sus respectivas dependencias y se hallaron diferentes objetos que se citan en la relación numero 8 aunque de estos merecen particular mención una preciosa tabla que representa a San Vicente mártir, bella pintura del siglo XV, obra de magistral pincel, con preciosos relieves dorados sobre delicadas estofas*», Vegeu també: P. SAVIRÓN Y ESTEVAN; T. del CAMPILLO, «San Vicente Mártir. Pintura en tabla procedente de la Seo de Zaragoza y hoy colocada en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, 1873, II, p. 589-597, on els autors atribueixen l'obra a Pedro de Aponte. P. SAVIRÓN Y ESTEVAN, «Pinturas aragonesas sobre tabla del siglo XV que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, 1880, X, p. 71-83. T. CIENFUEGOS-JOVELLANOS, «La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1997, XV, p. 205-230.

⁸²⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur...», p. 157-158; ÍDEM, «San Lorenzo de Magallón (Zaragoza) obra restaurada...», p. 236.

que hi facin el seu enterrament⁸²⁹. La notícia diu: «*en el mismo dia [25 de juny de 1460] la concedieron [la llicència] también a Bernardo de Villalba Arcidiano de Çaragoça y a Jayme Hospital canónigo y Arcidiano de Belchite para reedificar la capilla del invictissimo san Vicente nuestro ciudadano y enterrarse en ella*». Per tant, el retaule degué ser pintat després d'aquesta data, probablement en un temps no molt llunyà, cap al 1460-65 potser, atès que les concessions de capelles normalment portaven aparellada l'obligació de dotar-les de tot el necessari per al culte, inclosos els retaules o imatges que havien de presidir els altars. Queda per esbrinar si el clergue representat als peus de sant Vicenç és Bernardo de Villalba o Jaime Hospital i el motiu pel qual no s'han representat tots dos.

La taula central mostra el sant diaca davant d'un tron amb el respatllet cobert de brocat (fig. 175). Seguint les convencions de la pintura aragonesa del moment, el sant està dempeus, prescindint del tron. S'abilla amb la dalmàtica i sosté en una mateixa mà un llibre tancat i la palma. L'altra mà recolza sobre una creu en aspa que va formar part d'un dels seus martiris més representats i és habitual trobar entre els atributs que l'acompanyen als compartiments centrals dels retaules⁸³⁰. Vicenç trepitja amb els dos peus una figura contorsionada, amb el cap cobert per un exòtic turbant i amb una arracada d'or a l'orella, que porta a la mà un bastó de comandament. Es tracta, sens dubte, del seu perseguidor. Aquest tipus de solució iconogràfica on el sant apareix victoriós sobre el responsable de la seva tortura i mort, esclafat literalment als seus peus, és habitual a la pintura aragonesa del segle XV i s'aplica normalment a les representacions de santa Caterina. Es tracta d'una fórmula que recorda sens dubte les representacions de la Verge, Crist o sant Miquel com a vencedors que trepitgen el Maligne. Lligada al coll de sant Vicenç per una llarga corda hi ha la roda de molí que és el seu atribut més conegut, però que en aquest cas queda parcialment amagada darrere del donant, qui suplica al sant, mitjançant un filacteri: «*sancti vicenti ora pro nobis amen*». Completen la composició dos àngels músics un dels quals polsa un arpa mentre que l'altre fa sonar les cordes d'un llaüt⁸³¹. El fons d'or de la taula de sant Vicenç

⁸²⁹ La dada es proporciona per Diego ESPÉS, *Historia eclesiàstica de la ciudad de Çaragoça, desde la venida de Jesu Christo, señor y redemptor Nuestro, hasta el año de 1575*, ms. 2 vols, Archivo Capitular de Zaragoza, 1598, i ressenyada per M. C. LACARRA, «Catedral metropolitana de Zaragoza. Iglesia Catedral de San Salvador...», p. 319.

⁸³⁰ M. D. MATEU IBARS, *Iconografía de san Vicente Mártir*, Valencia, 1980.

⁸³¹ Agraeixo a Jordi Ballester, musicòleg, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona, les seves precisions sobre els instruments representats a les obres de Tomàs Giner.

presenta un punxonat que reprèn el disseny de carxofes ja emprat pel mestre al brocat del tron i a la dalmàtica del sant.

Fins ara aquest era l'únic compartiment identificat del retaule però, en la meua opinió, podem vincular amb aquest conjunt una taula narrativa, coneguda gràcies a una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic. El 1995 es trobava en comerç a la galeria barcelonesa *Las dos coronas* un compartiment de retaule on un sant lligat a una creu en aspa era martiritzat amb rasclets de ferro (fig. 176). La fotografia, inclosa entre els dossiers dedicats a obres aragoneses sense classificar per autors de l'IAAH⁸³², s'identificava com un *Martiri de sant Jordi*. Efectivament, entre les innombrables tortures que va patir el sant cavaller es trobava el seu turment a la creu en aspa, on va ser lligat i martiritzat amb rasclets de ferro i torxes ardents. Aquest episodi fou representat, per exemple, al *Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma*, conservat al Victoria & Albert Museum de Londres i atribuït a Marçal de Sax, i també als brodats de la capa pluvial del *Tern de sant Jordi* de la capella de la Generalitat de Barcelona, realitzats probablement per Antoni Sadurní i el seu taller a partir de cartrons de Bernat Martorell⁸³³. Cal reparar, però, en que a la taula de la galeria barcelonina el sant porta tonsura, i no és turmentat amb torxes, com correspon a sant Jordi, sinó amb rasclets de ferro i deixuplines.

L'estil del compartiment és, sens dubte, el del pintor del carrer central del *Retaule de la Mare de Déu* de l'ermita de la Corona d'Erla, i la seva iconografia i mides em permeten suggerir la possibilitat que hagués format part del *Retaule de sant Vicenç*. El sant presenta idèntica fisonomia i pentinat que a la taula central (figs. 177a-b): en tots dos casos va tonsurat però ostenta una corona de rínxols atapeïts molt característica de Giner, que també hem vist a la figura de sant Llorenç de la taula del palau arquebisbal i que es repetirà a la del mateix sant de Magallón. Recordem, a més, que a la taula titular Vicenç sostenia una gran creu en aspa, la qual cosa fa del tot versemblant que aquest capítol de la seva història hagués quedat reflectit als carrers laterals.

⁸³² Clixé IAAH M4422.

⁸³³ G. MACIAS PRIETO; R. CORNUDELLA, «Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats», *Locus Amoenus* (2011-2012), 2012, 11, p. 19-53.

És tot un exèrcit el que es dedica a la tortura del jove diaca al compartiment narratiu. Entre els múltiples personatges, a la dreta de l'espectador, just darrere del sant, es distingeix el seu antagonista: Dacià, entronitzat, i amb la vara de comandament. La seva indumentària no és idèntica a la que vesteix a la taula del Prado, però en ambdós casos té un marcat aire oriental i es cobreix el cap amb un turbant. És molt poc el que es pot veure del fons al compartiment dedicat al martiri, atès que els personatges ocupen pràcticament tot l'espai disponible, però s'intueix un treball del daurat a manera de brocat, proper al de la taula titular. També els nimbes presenten un treball similar, amb un delicat punxonat i alguns anells en relleu.

Pel que fa a les dimensions, el compartiment central fa 185 x 117 cm, mentre que el narratiu mesura 102 x 70 cm. La relació entre les amplades de la taula titular i el compartiment lateral entra dins dels marges habituals a la pintura aragonesa. L'alçada, per la seva banda, permet suposar que els carrers laterals inclourien almenys dos compartiments, la qual cosa sumaria un total d'una mica més de dos metres. Això sobrepassaria en poc la mida del compartiment titular, que es coronaria versemblantment amb el Calvari. Naturalment aquesta hipòtesi de reconstrucció és la més simple possible i ja hem comprovat que els retaules aragonesos presenten una gran variabilitat en la seva configuració. En tot cas, podem concloure que les mides, l'estil i la iconografia permeten vincular el compartiment narratiu i la taula del Prado. Sense més dades sobre el conjunt, qualsevol proposta de reconstrucció és, evidentment, hipotètica.

- El carrer central del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla

Els dos compartiments del carrer central d'aquest retaule (figs. 178-182), pintat en col·laboració amb Arnau de Castelnou, es compten, sens dubte, entre les obres autògrafes i de més alta qualitat de Tomàs Giner. Tal com indica el contracte de companyia entre tots dos, el conjunt estava ja en obra al 1466, quan faltaven per rebre 390 sous. Les dimensions són molt properes a les del *Retaule de sant Pere* de Burgo de Ebro, contractat poc després de la signatura de les capitulacions de societat per 500 sous jaquesos, i també a les del retaule encarregat per Maria Bielsa de Zuera el 1465, pel qual l'artista també rebé 500 sous. Podem imaginar, doncs, que Castelnou i Giner obtingueren per aquest retaule un preu semblant al d'aquests dos altres retaules, entre 500 i 600 sous, dels que probablement en el moment de la signatura de les capitulacions

haurien rebut només la primera tanda, que s'avançava als mestres a manera de fermança i bestreta pels materials.

La composició central presenta la Mare de Déu entronitzada i flanquejada per àngels, en una imatge amarada d'influències eyckianes (fig. 179). La Verge, amb els llargs cabells ondulats caient solts per les espatlles, té el Nen sobre el seu genoll dret, la qual cosa l'obliga a sostenir els fruits que li ofereix amb la mà esquerra, una disposició poc natural –perquè suposem que la Verge no devia ser esquerrana– però molt habitual –tot i que naturalment no privativa– de la pintura flamenca, com es pot comprovar, per exemple, a la taula pintada per Jan van Eyck a instàncies del canonge Van der Paele⁸³⁴. L'acompanyen àngels músics, a l'esquerra de l'espectador, i cantors, a la dreta (figs. 180-181), la mateixa divisió dels cors angèlics que havien fet servir els Van Eyck al *Políptic de l'Anyell místic* de Gant. La comparació amb aquesta obra excepcional no deixa en gaire bon lloc a Giner, però el cert és que, a més de la divisió en dos grups, els rostres ovalats, de barbata arrodonida, les cabelleres ondulades i la comunicació que les figures estableixen entre elles –es toquen i es miren– recorden l'obra de Gant. M. C. Lacarra ha proposat que Giner podia haver conegut els models eyckians a través del *Retaule de la Mare de Déu dels consellers*, pintat per Lluís Dalmau entre el 1443-45⁸³⁵, la qual cosa resulta plausible, tot i que cal remarcar que al retaule barceloní tots els àngels es dediquen al cant⁸³⁶. En tot cas, vint anys després de la pintura de Dalmau a Barcelona, els referents per a aquest i altres motius són ja més nombrosos. Com veurem una mica més endavant, Giner farà seu un model de Van der Weyden, i reinterpretarà també en una ocasió una pintura de Bartolomé Bermejo, per la qual cosa sembla que era capaç d'assumir referències variades i que les seves fonts eren múltiples.

Hem d'admetre, però, que el referent barceloní devia continuar essent important, i el coneixement de la pintura de Dalmau podia haver arribat a Giner fins i tot gràcies als promotors dels retaules: sabem, per exemple, que quan el pintor de Calatayud Pedro de Aranda contracta, el 2 d'octubre de 1488, un *Retaule de la Mare de Déu* destinat a una capella del monestir de San Pedro Màrtir d'aquesta ciutat, el comitent, Domingo de

⁸³⁴ Groeninge Museum, ca. 1436.

⁸³⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 445.

⁸³⁶ A la taula central del *Retaule de la Mare de Déu* de Vallmoll, pintat per Jaume Huguet cap al 1450, en canvi, els àngels també es distribueixen en cantants i músics.

santa Cruz, li proporciona una mostra amb un dibuix que li ha portat de Barcelona⁸³⁷. En alguns casos, la voluntat d'aquells qui encarreguen un retaule d'obtenir una obra semblant a una altra que els havia seduït anava més enllà de la simple referència genèrica al contracte. Les obres importades, la circulació d'artistes i, més tard, els gravats, van ser sens dubte essencials en la transmissió dels estils i les novetats artístiques, però també caldria considerar la importància dels mercaders, diplomàtics i altres personatges amb possibilitat de viatjar i portar d'altres contextos artístics mostres de taller o dissenys que, si bé no poden vehicular l'estil en tota la seva complexitat, com les obres originals, ni tenen una gran difusió, com succeeix amb els gravats, sí que permeten el coneixement de nous models compositius almenys de manera puntual.

Sota el tron de la Verge es desplega una luxosa catifa amb disseny moresc i una inscripció en lletres pseudo-aràbigues a la franja de remat. La sumptuosa catifa és un element habitual a la pintura flamenca –podríem citar, de nou, la *Mare de Déu del Canonge van der Paele*, de Van Eyck, entre altres exemples– i a la pintura de la Corona d'Aragó situada sota la seva influència –apareix al compartiment amb la Mare de Déu amb santes del *Retaule de sant Miquel* dels Revenedors d'Huguet o en diverses escenes del *Retaule de sant Vicenç*. Però potser l'aspecte més interessant és que el disseny d'entrellaços d'aquest exemple concret és pràcticament idèntic al descobert al paviment de les taules del palau arquebisbal sota les repintades, i al que veurem a la taula de Magallón. El tron, per la seva banda, té uns braços rematats per unes fulles molt arissades característics de la pintura de Giner, que es repeteixen també a la taula central del *Retaule de sant Vicenç* i a la part superior del tron de *Sant Llorenç* de Magallón.

Als peus de la Verge, a costat i costat, s'han disposat les figures, d'una mida notable atès que són aproximadament de la mateixa talla que els àngels, de dos donants masculins agenollats i en gest de pregària que per ara no he pogut identificar. Tal com indica M. C. Lacarra⁸³⁸, sembla que el plec del mantell de Maria es despleguin artificiosament fins a acollir els dos personatges, evocant així la idea de la Mare de Déu

⁸³⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 536, doc. 15. El document diu: «Item que en el banquo aya de haver cinco casas con cinco ystorias de aquellas que el senyor micer Domingo tiene en un paper que le trayeron de Barcelona, el qual ha livrado al dicho maestre Pedro, que es muestra del dicho retablo», al cos superior del retaule també s'havia de seguir la mostra «et de tal manera se faga que se pongan todas las ystorias contenidas en el paper de Barcelona, el miraglo e todo lo contenido en el dicho paper, aunque no en aquel orden».

⁸³⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 445.

de la Misericòrdia. A més, cal remarcar que es tracta d'una Mare de Déu amb atributs apocalíptics: als seus peus s'ha disposat un gran creixent de lluna que vincula a la Verge amb la Dona Apocalíptica descrita per sant Joan a la seva visió a Patmos. Tot i que en època moderna el creixent de lluna es va relacionar amb la iconografia de la Immaculada Concepció de Maria, al llarg de l'Edat Mitjana evoca, més aviat, la victòria de la Verge sobre el dimoni, les seves prerrogatives com a reina dels cels, i afegeix a la seva figura una dimensió escatològica i triomfant que la fa especialment adequada per a servir de mitjancera, d'intercessora, entre l'home i la Divinitat. Al *Retable de la Mare de Déu de la Llet* atribuït al valencià Antoni Peris, per exemple, se sintetitzen, en una curiosa i poc freqüent imatge, els tipus de la Mare de Déu de la Misericòrdia, la Mare de Déu de la Llet i la Mare de Déu Apocalíptica⁸³⁹. Fora del nostre context més immediat podem recordar, per exemple, que és la Mare de Déu Apocalíptica la que s'apareix a Pierre Ameil, a la taula del Musée des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, atribuïda a Robert Campin; o a Jeanne de France, al Díptic del Musée Condé, del cercle de Rogier Van der Weyden. En aquests dos casos és evident que la composició de l'escena insisteix sobre el caràcter «d'aparició» de la imatge mariana –s'ambienten en un paisatge–, la qual cosa vincula, no casualment, el resultat plàstic amb les representacions de les Visions d'August, que no són del tot infreqüents en la pintura flamenca pre i post-eyckiana, especialment a la miniatura, però també a la pintura sobre taula. Podem citar, només a tall d'exemple, l'ala esquerra del *Triptic Bladelin*⁸⁴⁰.

⁸³⁹ El conjunt procedeix de la capella del claustre del convent de sant Domènec de València, fundada per Joan Sivera, mort el 1421. Vegeu J. GÓMEZ FRECHINA, «Antoni Peris, Retablo de la Virgen de la leche»..., p. 64-65. Tot i que no es tracta pròpiament d'una Mare de Déu de la Misericòrdia, el drap d'honor de brocat que uns àngels despleguen darrera d'aquesta Verge, i els personatges agenollats al seu voltant recorden plàsticament, i segurament no per casualitat, aquest tipus iconogràfic.

⁸⁴⁰ Tal com s'explica a la *Llegenda daurada*, i també en altres fonts, com *l'Speculum Humanae Salvationis*, la decisió dels senadors romans de retre honors divins a l'emperador August va desvetllar en aquest el dubte de si al món naixeria algú més poderós. Quan consultava amb la Sibil·la aquesta qüestió, tots dos van veure com enmig del sol del migdia apareixia una dona refulgent amb un nadó, la Mare de Déu amb Jesús. Sembla que fou Lactanci qui identificà a la Sibil·la interlocutora d'August amb la Tiburtina, a qui també s'atribueix un text profètic sobre l'Apocalipsi i la fi dels temps. La visió d'August va ser un tema força representat als llibres d'hores, on s'inclou davant de les oracions *O intemerata* i *Obsecro te*, que demanen la intercessió i misericòrdia de Maria, i també a *l'Speculum Humanae Salvationis*, on complementa la Nativitat. Un estudi i recull bibliogràfic del *Triptic Bladelin* a D. DE VOS, *Rogier Van der Weyden*..., p. 242-248. Aquesta obra també ha estat estudiada per Rosa ALCÓY PEDRÓS, «El martillo y la sortija de Francesco d'Este. Anotaciones sobre un retrato atribuido a Rogier van der Weyden», *Materia. Revista d'Art*, 2008, 6-7, p. 63-99, en funció de l'anomenada Epifania del donant, una visió extemporània de l'Epifania, on el donant substitueix els reis Mags. En aquest cas, com remarca l'autora, s'inclouen tres adoracions del Nen Jesús, tres Epifanies que es posen en paral·lel.

La qualitat d'intercessora de la Mare de Déu Apocalíptica queda molt clara en alguns exemples dels quals ja hem parlat, com ara al *Retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer* del convent dels dominics de Cervera, pintat per Pere Garcia de Benavarri i destinat a una capella funerària⁸⁴¹ (fig. 105). Pere Garcia i el seu taller també van plasmar la Mare de Déu entronitzada amb el creixent de lluna: per exemple, a la taula de la *Mare de Déu* de Bellpuig d'Urgell (fig. 90), que podem considerar autògrafa, o a la taula amb la *Mare de Déu* entronitzada i acompanyada per àngels que va pertànyer a la col·lecció Capmany, una versió mediocre de la taula de Bellpuig. En aquests dos exemples la Verge apareix coronada, però a Erla Maria presenta el cap descobert, sense vel ni corona.

La institució de la Mare de Déu com a reina dels cels té lloc al compartiment superior (fig. 182), on Tomàs Giner crea una composició que no repeteix als altres dos exemples de Coronació inclosos al seu catàleg –el del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud i un fragment en col·lecció privada. En aquest cas, la Verge rep la corona de mans de Crist, tocat, però, amb la tiara pontifícia reservada normalment a Déu Pare. Ambdues figures prescindeixen del tron i seuen enmig d'una nuvolada, rodejats de serafins i querubins que situen l'escena en un àmbit celestial i fora del temps. A més, en aquest compartiment es produeix una estranya inversió: la Mare de Déu està situada a l'esquerra de Crist, malgrat que la tradició i els textos la volen asseguda a la dreta del seu Fill. He localitzat algun altre exemple d'aquesta inversió, per exemple al *Retaule de la Mare de Déu* del Llosar contractat per Valentí Montoliu el 1455 i actualment conservat a l'ajuntament de Vilafranca del Maestrat⁸⁴², però són molt infreqüents. El fet que la Verge sigui coronada per Déu Pare o per Crist no sembla tenir cap incidència en l'esquema. Al *Retaule de l'Epifania* de Calatayud no hi ha dubte que és la primera persona de la Trinitat, caracteritzat amb trets ancians i llargs cabells i barba blancs, qui corona Maria, i malgrat això es respecta la disposició tradicional. Potser en aquest cas se simplifica o adapta un esquema més complex, una Coronació trinitària tal vegada, on és més lògic que Déu Pare sigui a la dreta, Crist a l'esquerra i la Mare de Déu al centre⁸⁴³.

⁸⁴¹Vegeu p. 139 i següents.

⁸⁴² Reproduït a S. MATA, «El panorama artístic al bisbat de Tortosa», a F. Ruiz (coord.), *Pintura II...*, p. 322-323.

⁸⁴³ Entre els exemples que apliquen aquesta fórmula podríem citar la *Coronació* trinitària pintada cap al 1450 per Dieric Bouts i conservada a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena Inv. 558 o, en un entorn molt

- El *Retaule de sant Llorenç* de Magallón

Com ja he indicat, Post atribuï al Mestre del Prelat Mur la taula amb *Sant Llorenç* –ell creia que també podia tractar-se d'un sant Vicenç– conservada llavors al cor de l'església parroquial de Magallón⁸⁴⁴ (fig. 183). L'historiador va percebre correctament la identitat estilística d'aquest compartiment amb les obres atribuïdes per Tormo al Mestre del Prelat Mur i afirmava que, si les taules del palau arquebisbal i la del Prado no haguessin estat «*somewhat “restored”*», es podria percebre encara millor la similitud dels tipus fisonòmics. Post considerava que aquest *Sant Llorenç* «*certainly look as if it emanated from the phase of Aragonese art under the domination of Huguet, and the only other close follower of Huguet in Aragon capable of having produced so satisfactorily executed a work was Martín de Soria*»⁸⁴⁵ però, al seu entendre, malgrat la intensa influència huguetiana, la taula no revelava els trets específics de la pintura de Martín de Soria, i el dibuix de les orelles d'aquest sant Llorenç el feien decantar-se pel Mestre del Prelat Mur. Malgrat la seva perspicàcia a l'hora de detectar l'estreta relació entre el *Sant Llorenç* de Magallón i les obres saragossanes de Tomás Giner, Post es perdia després en estranyes disquisicions, prenent en consideració la possibilitat que Jaime Lana fos el seu autor, malgrat que observava nombroses diferències estilístiques entre aquesta obra i el retaule de la col·legiata de Borja, obra llavors atribuïda a l'artista i ara documentalment adscrita a Nicolás i Martín Zaortiga⁸⁴⁶. Gràcies a les descobertes documentals de Cabezudo Astrain sabem que Lana fou deixeble de Giner des del 1478⁸⁴⁷, però aquesta notícia era desconeguda per Post, que funda la possible autoria de Lana sobre el fet, completament circumstancial, que aquest treballà per Borja i Mallén, viles properes a Magallón⁸⁴⁸.

Malgrat els dubtes de Post, actualment la taula de Magallón s'atribueix a Giner sense cap vacil·lació. Ja hem vist que Pueyo Luesma la va considerar obra del Tomàs Giner que ell creia autor dels carrers laterals i la predel·la d'Erla, sense observar l'evident

més proper, la *Coronació del Retaule de la Mare de Déu* de Montanyana, obra de Pere Garcia i el seu taller.

⁸⁴⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 307-311.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 309.

⁸⁴⁶ E. JIMÉNEZ AZNAR, «El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la colegiata de Borja...», p. 49-144.

⁸⁴⁷ J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores...», p. 75.

⁸⁴⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 310-311.

contradicció d'estil⁸⁴⁹. Josep Gudiol Ricart, per la seva banda, l'inclogué sense més complicacions al catàleg de Giner⁸⁵⁰. Ha estat M. C. Lacarra qui ha fet, més recentment, aportacions a l'estudi del *Retaule de sant Llorenç* de Magallón, donant a conèixer altres fragments del mateix conjunt que es van conservar a la parroquial, ignorats fins al 1991⁸⁵¹. Es tracta de quatre petites taules que van pertànyer al guardapols i que inclouen Isaïes i Jacob⁸⁵² (figs. 184a-b) i dos personatges masculins agenollats en gest de pregària. La presència dels patriarques al guardapols ens recorda, sens dubte, el contracte del retaule de San Juan el Viejo de Saragossa on, recordem, aquests personatges veterotestamentaris havien d'ocupar les polseres, mentre que la predel·la mostrava els apòstols amb els textos del *Credo*. No sabem si en aquest cas també era així però, en tot cas, aquests fragments de guardapols ens permeten fer-nos una idea de com devien ser els del *Retaule de sant Joan*. Pel que fa als donants, investits amb símbols de poder com ara els bastons, M. C. Lacarra suposa que devien ser representants del consell de Magallón. Efectivament, el retaule, destinat a l'altar major del temple parroquial, degué ser encarregat i pagat pel comú de la vila, la qual cosa justificaria la figuració dels seus representants al guardapols. Com ja ha indicat M. C. Lacarra, per la seva configuració, disposats en horitzontal sobre la taula, amb restes de motlures ornamentals a ambdós costats, els fragments de Magallón probablement formaven part de la zona horitzontal superior del guardapols, i no dels costats llargs verticals, on en altres ocasions els profetes, apòstols, sants o àngels se situen de cos sencer, drets. Curiosament, d'altra banda, els dos personatges, tocats amb barrets i amb el nimbe poligonal, com és habitual a les figures veterotestamentàries, presenten unes fesomies marcadament juvenils, tot i que els profetes es representen, en general, com a homes barbats i d'edat madura.

És important remarcar, d'altra banda, que devia tractar-se d'un encàrrec important, atès que el preu total s'eleva fins als 2000 sous. Entre la documentació coneguda de Tomàs Giner hi ha pocs encàrrecs que igualin o superin el de Magallón. Cal recordar que pel monumental retaule de San Juan el Viejo de Saragossa el pintor havia de rebre 4800

⁸⁴⁹ J. PUEYO LUESMA, «Restos de retablos de Tomás Giner en San Juan y san Pedro de Zaragoza...», p. 90-95.

⁸⁵⁰ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón...*, p. 84, cat. 290, fig. 185.

⁸⁵¹ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner...», p. 163-168.

⁸⁵² M. C. Lacarra (Ibídem, p. 163), identifica els personatges a partir de les inscripcions dels filacteris, que transcriu com segueix: «Ysaïas: et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet», i «Jacob: non auferetur sceptrum de Juda, et dux de femore eius, donec (veniat qui mittendus est et erit expectatio gentium)».

sous, però en aquell cas es tractava d'un retaule mixt de pintura i escultura de grans dimensions, com hem vist. Els 3300 sous que Giner i Romeu reberen el 1474 per la pintura de l'orgue de la Seo també superen el preu de Magallón però inclouen els colors i l'or necessaris, la qual cosa devia suposar una despesa molt considerable, atesa la superfície a cobrir. El 7 de juny de 1477, Giner va contractar en 2500 sous un retaule per a Villarroya, d'advocació desconeguda, que havia de fer junt amb el pintor saragossà Juan Benito⁸⁵³. Segons una notícia publicada per María del Carmen Lacarra, Giner va rebre 4500 sous per la seva feina a Alfajarín⁸⁵⁴, el retaule més gran contractat pel pintor del que tenim dades. En tot cas, com veiem, 2000 sous és una quantitat molt respectable, que devia implicar la factura d'un retaule monumental, destinat, probablement, a ocupar tot l'espai de l'antic absis del temple.

- Un *Sant Fabià* i un *sant Sebastià* de la Fundación Lázaro Galdiano

Al museu de la Fundació Lázaro Galdiano de Madrid es conserven dos compartiments amb les efígies de sant Fabià i sant Sebastià⁸⁵⁵ que van ser atribuïdes per Post al Mestre del Prelat Mur, però que no han estat preses en consideració per la bibliografia posterior en examinar el catàleg de Tomás Giner⁸⁵⁶ (fig. 185), potser, almenys en part, perquè l'estat en que han arribat fins a nosaltres no és òptim. Les dues taules presenten nombroses repintades que emmascaren el seu estil original i estan cobertes d'un vernís molt espès i opac que complica l'examen tant a ull nu com amb llum ultraviolada, com he pogut constatar en la meua visita a la Fundació⁸⁵⁷.

⁸⁵³ M. C. LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de san Salvador...*, p. 249, doc. 39. Apèndix documental, doc. 74.

⁸⁵⁴ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 446. He examinat els protocols de Cristóbal d'Ainsa, el notari que validà el contracte del retaule d'Alfajarín, d'aquests anys, però no he localitzat la referència citada per l'autora.

⁸⁵⁵ Números d'inventari 8482 i 8483; Salomon REINACH, *La colección Lázaro de Madrid*, Madrid, 1927, vol. II, núm. 728. Vegeu també J. CAMÓN AZNAR, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1951, p. 66.

⁸⁵⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 880-882, fig. 382. A la fitxa del museu s'inclou, entre la bibliografia, Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, tesis doctoral presentada a la Universidad Complutense de Madrid, 1988, dirigida per Alfonso Pérez Sánchez, núm. 195, vol. II, p. 466, fig. 129. Es tracta d'un error: Silva es refereix aquí a una altra taula amb els dos sants, de 80 x 65 cm, que no té res a veure amb les dues vinculades a Tomás Giner i que l'autora atribueix al Mestre de Salomón de Frómista.

⁸⁵⁷ Vull agrair molt especialment la seva amable acollida a Amparo López, conservadora de pintura de la Fundación Lázaro Galdiano, qui em va permetre examinar les obres i va posar al meu abast tota la informació i els mitjans de que disposava. Malauradament, la informació sobre les peces és escassíssima, atès que el col·leccionista no acostumava a deixar constància de la procedència o lloc d'adquisició de les seves obres. D'altra banda, tot i que gràcies a Amparo López vaig poder examinar les taules amb llum ultraviolada, hagués estat necessari un equip més potent que el que disposàvem i seria molt interessant, en

Tant sant Fabià com sant Sebastià han estat representats dempeus, monumentalitzats per un drap de brocat i situats davant d'un mur de pedra que permet veure el cel blau i les copes de dos xiprers, simètricament disposats a banda i banda dels teixits d'honor. Sant Sebastià porta a les mans l'arc i la fletxa que evoquen el seu martiri i ostenta els trets i les robes d'un jove cavaller, inclosos un elegant barret, l'espasa penjada a l'alçada del maluc, els esperons i unes incòmodes sabates de puntera afuada sobre esclops. Sant Fabià, per la seva banda, es cobreix amb una ostentosa capa pluvial i la tiara papal de tres corones. El sant papa beneeix amb la mà dreta i porta a l'esquerra el rasclet de ferro amb el qual va ser martiritzat.

Les repintades són molt evidents als teixits que emmarquen els dos personatges: només resten, de fet, petits fragments que mostren encara el treball de daurat i punxonat original, especialment al voltant dels nimbes dels sants. La resta, sobretot a l'extrem superior de la taula, sembla completament re-enguixat i repintat. També el paviment presenta retocs nombrosos que, com és natural, són més extensos als extrems laterals i inferiors de les peces, les zones que més es desgasten. A les robes els retocs són de menor abast, tant a l'hopalanda verda i les calces de sant Sebastià com a la capa pluvial de sant Fabià. Els rostres d'ambdós, d'altra banda, semblen prou íntegres i l'examen amb llum ultraviolada no mostrà més que alguna reparació puntual.

Les dues peces presenten unes dimensions idèntiques: 148 x 51 cm cadascuna. Això, junt amb la seva composició, absolutament simètrica, i amb la disposició dels sants, que miren a la seva esquerra i dreta, respectivament, convida a pensar que en origen van constituir una única taula que ocupà el carrer central d'un retaule. Aquesta possibilitat ja va ser suggerida per Post, que insinuava que les taules degueren ésser tallades en el moment de la seva entrada al món de l'antiquariat⁸⁵⁸. Malauradament, en l'actualitat presenten un dens reforç de fusteria a la part posterior, una estructura de travessers afegits per augmentar la solidesa dels compartiments, habitual en les intervencions de restauració d'inicis del segle XX, que amaga qualsevol informació que pogués haver

el futur, comptar amb fotografies d'infraroig i radiografies, que segurament ens proporcionarien dades essencials sobre les taules.

⁸⁵⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 880.

proporcionat el revers de les taules. En aquest sentit, les radiografies afegirien, segurament, nous elements de judici.

Ch. R. Post també va subratllar, en ocupar-se d'aquestes taules, que la seva composició, si haguessin format part d'un mateix compartiment, seria anàloga a la de les taules del palau arquebisbal de Saragossa, amb les que comparteixen altres aspectes. En efecte, el disseny general de la figura de sant Fabià, el volum del cos, les seves robes i el gest de les seves mans, són pràcticament idèntics als del sant Agustí (figs. 185-186). El papa vesteix, com el sant bisbe d'Hipona, una capa pluvial rematada amb una àmplia fressadura, ornada amb figures d'apòstols i sosté el rasclat de ferro amb el mateix gest que sant Agustí sosté el bàcul episcopal. Els petits sants Pere o Pau de la capa de la taula de la col·lecció Lázaro són extremadament similars als de la capa del palau arquebisbal (figs. 189a-b). A més, en un i altre cas les figures es disposen a la fressadura en capelles o compartiments definits per dossierets embotits d'idèntica formulació. Són iguals, també, el fons daurat amb un punxonat en forma de punta de diamant i el paviment sobre el qual s'aixequen les figures. L'estat de l'enrajolat dels compartiments de la Fundació Lázaro Galdiano és, com ja he dit, pèssim, però queden prou restes del disseny original com per constatar que estava format per un motiu estrellat i d'entrellaços pràcticament idèntic al de la majoria d'obres de Giner (fig. 190a-b): les taules del palau arquebisbal, la de Magallón, el compartiment del Prado i la catifa de la Mare de Déu del retaule d'Erla. Post assenyalava, a més, que el sant Sebastià ostenta una cabellera arrissada similar a la de sant Llorenç: els rínxols atapeïts, molt definits, recorden els dels sants Llorenç o Vicenç (figs. 187-188).

El nimbe dels sants té un disseny diferent en el cas del sant Fabià i el sant Sebastià, un aspecte que potser resulta sorprenent davant la hipòtesi que ocupessin el mateix compartiment, però que, en tot cas, lliga també amb el que veiem a les taules del retaule de Dalmau de Mur, on sant Agustí i sant Llorenç estan aureolats per nimbes diferents: llis amb un motiu incís i dos anells en el cas de sant Agustí i amb anells concèntrics en el cas de sant Llorenç. El nimbe de sant Sebastià, d'altra banda, decorat amb cercles embotits amb un punt al mig, és molt semblant al que ostenta la santa Engràcia d'una taula conservada a Princeton a la que ens referirem més endavant.

Pel que fa al tractament del rostre, malgrat que les pèrdues, els retocs i el potent vernís dificulten la comparació, crec que connecten prou bé amb les taules del palau arquebisbal de Saragossa com per a proposar una mateixa autoria i un moment proper per a la seva realització. El disseny dels ulls, les delicades celles o el nas llarg i recte de sant Sebastià són molt similars als del jove sant Llorenç. D'altra banda, l'exagerada mandíbula del sant cavaller de la Lázaro Galdiano no desdiu de la que caracteritza el mateix sant Llorenç o la santa Tecla, malgrat que és encara més prominent. El mateix es pot dir, al meu entendre, del sant Fabià, d'aspecte lleugerament més madur.

Atenent a l'estil, la possible datació d'aquestes taules cap al 1458-66 i la seva advocació, no puc evitar recordar que entre el diplomata de Tomás Giner es compta el contracte d'un *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià*, destinat a l'església parroquial d'Encinacorba. Malauradament, el contracte no inclou les mides del conjunt, del qual només es diu que havia de ser igual de llarg i ample que un retaule de sant Miquel situat al claustre de l'església de San Pablo de Saragossa. Això no obstant, el preu convingut pel retaule, 670 sous jaquesos, i el temps de realització establert, uns vuit mesos, semblen implicar un retaule de dimensions mitjanes, probablement al voltant dels tres metres per dos d'ample, que sembla una mida gairebé estàndard d'acord amb els contractes examinats. Si fos així, les taules de sant Fabià i sant Sebastià de Madrid haurien pogut ocupar, còmodament, el compartiment central.

En tot cas, les dades de que disposem són tan minses que he preferit estudiar per separat els documents referents al conjunt d'Encinacorba i les taules conservades a la Lázaro Galdiano, atès que em sembla que ens manquen arguments per proposar amb absoluta fermesa una identificació entre uns i altres.

- Els Àngels amb els *Arma Christi* del presbiteri de la catedral de Saragossa.

A la capella major de la catedral de Saragossa hi ha, encara que en l'actualitat és impossible veure-les, quatre finestres cegues que es van pintar amb dotze àngels sostenint a les seves mans els *Arma Christi*, els instruments de la Passió (fig. 191). Aquestes pintures van ser afegides al catàleg de Giner per María del Carmen Lacarra, que les situa entre 1473 i 1477. Tal com indica l'autora, al llarg d'aquests anys el mestre Hans Piet d'Ansó treballava al cos superior del retaule de l'altar major i es podrien haver aprofitat les bastides elevades construïdes a aquest efecte per realitzar també la

intervenció a les finestres. Entre el 1474 i el 1477, a més, hi ha diversos pagaments que es refereixen a treballs a les obertures de la capella major i el cimbori, tot i que cap es relaciona directament amb les pintures a les quals ens referim ara⁸⁵⁹. D'altra banda, M. C. Lacarra havia indicat que entre octubre de 1473 i abril de 1477 Tomás Giner es documenta realitzant diverses tasques menors a la catedral⁸⁶⁰.

La meua revisió dels llibres d'obres d'aquests anys m'ha permès confirmar aquests extrems i incloure a l'Apèndix documental les transcripcions corresponents. La notícia més antiga referida al nostre pintor és una anotació d'octubre de 1473 –l'entrada que l'antecedeix és del dia 4 d'aquest mes– al *Libro de obra* de 1472-1477, on es paga a «*maestre Thomas pintor*» per daurar les noves peanyes dels bustos reliquiariis del retaule major i el suport que servia per portar-los en processó. En la mateixa data Tomás rep certes quantitats per haver pintat un banc amb les armes del capítol⁸⁶¹. Hi ha un altre pagament, entre els papers solts d'aquest mateix *Libro de obra*, que potser es refereix també a Giner: «*Item al pintor de pintar los angeles XXI sueldos*»⁸⁶². Aquests àngels havien estat obrats pel Mestre Hans, com indica l'assentament precedent, on es paguen a l'artista 42 sous –3 florins d'or–, i es destinaven al Monument de Setmana Santa. Altres entrades informen que mentre el Mestre Hans s'ocupava de les escultures figuratives, el Mestre Just construïa el monument en si⁸⁶³. Malgrat que no tenim cap seguretat que Tomás s'ocupés de la policromia dels àngels al 1473, no hi ha dubte que s'encarregà d'aquesta tasca un parell d'anys més tard: entre els papers solts hi ha un document de 1475 on es registra l'entrega de 14 sous a l'artista per pintar els àngels i

⁸⁵⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner...», especialment p. 168-175 i també, ÍDEM, *El Retablo mayor de San Salvador...*, p. 112-113.

⁸⁶⁰ M. C. LACARRA DUCAY, «Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner...», p. 171. A ÍDEM, «El siglo XV en Aragón y el lenguaje artístico figurativo: escultura y pintura», a: C. MORTE (dir.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, p. 24-35: 32, data les pintures entre el 1475-77, però desconeix el motiu.

⁸⁶¹ Apèndix documental, doc. 60.

⁸⁶² Apèndix documental, doc. 62.

⁸⁶³ Els Monuments de Setmana Santa eren els muntatges de caire més o menys escenogràfic que dignificaven i solemnitzaven l'espai on es guardava la reserva del Santíssim Sagrament consagrada dijous sant, fins a la seva administració a la missa de divendres sant. El tema ha estat estudiat sobretot pel que fa a èpoques posteriors, als segles XVI-XVIII, vegeu, per exemple: C. MORTE, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI», *Artigrama*, 1986, 3, p. 195-214; Juan Carlos LOZANO LÓPEZ; José Ignacio CALVO RUATA, «Los Monumentos de Semana Santa en Aragón», *Artigrama*, 2004, 19, p. 95-138. Aquests monuments eren muntats i desmuntats segons les necessitats litúrgiques, per la qual cosa era habitual que les reparacions i refeccions fossin constants.

querubins del Monument. Al 1474 Tomás Giner s'ocupà de la pintura del «*bastiment del cirio*», feina per la qual rebé 18 sous⁸⁶⁴.

Als llibres d'obra de la catedral dels anys setanta, però, com avançava, no he localitzat cap registre documental que es refereixi les pintures. Els llibres de dècades anteriors s'han perdut, la qual cosa ens priva d'una valuosíssima font d'informació però, prenent en consideració que el 1459 Giner ja treballava per a la catedral, potser no hem de descartar que els àngels de les finestres es pintessin abans de la data proposada per M. C. Lacarra. La seva adjudicació al taller de Giner, d'altra banda, em sembla del tot pertinent des del punt de vista estilístic, tot i que no he pogut examinar-los directament, atès que actualment queden ocults darrere de l'altar major. L'àngel amb l'esponja (fig. 161) és un dels que podem apropar més fàcilment al seu estil pictòric: retrobem, en aquest cas, el rostre ovalat, el nas llarg i recte i la cabellera arrissada que caracteritzaven els àngels del compartiment principal del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, per exemple. I, evidentment, l'estreta vinculació de Giner a la catedral al llarg de tota la seva carrera reforça aquesta atribució.

Cal destacar, a més, que l'artista recorre a la grisalla. Ja hem tingut ocasió de comentar que aquesta tècnica, emprada amb profusió pels mestres flamencs en la pintura de políptics articulats, devia ser ben coneguda de Tomàs Giner, que com ja ha quedat establert, coneix i practica la pintura a l'oli i fa servir models propis del nou realisme nòrdic. És possible, com hem dit, que l'exterior de les portes de l'orgue de la Seo, pintades a partir del 1474, presentessin un aspecte de «grisalla acolorida» o una «policromia atenuada». Als àngels de la capella major tindríem un segon exemple de l'evocació d'aquests referents flamencs.

- El *Retaule de l'Epifania* de Calatayud i l'*Epifania* de Gant: de la influència d'Huguet als diàlegs amb la pintura flamenca i aragonesa.

Post afirmava al 1941 que el Mestre del Prelat Mur –el catàleg del qual, recordem, coincidia pràcticament amb el que avui s'atribueix a Tomás Giner– va ser «*the first direct imitator of Huguet in Aragon*», i el seu treball més important el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud⁸⁶⁵ (fig. 192). La taula central d'aquest conjunt va ser

⁸⁶⁴ Apèndix documental, doc. 63.

⁸⁶⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 294.

considerada també, per Josep Gudiol Ricart, «una adaptació de la Adoración de los Reyes del retablo del Condestable que Huguet pintó en 1465»⁸⁶⁶ (figs. 193-194).

A la seva tesi doctoral, Fabián Mañas Ballestín, per la seva banda, considerarà que tant al *Retaule de la Mare de Déu* conservat a l'ermita de Monterde com al *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, «se nota la mano de un pintor formado también en la región valenciana. Este pintor acaso pudiera ser Jaime de Valencia, quien aparece en Calatayud en 1462 pintando un retablo para San Pedro de los Francos...»⁸⁶⁷. Jaime de Valencia es documenta deu anys més tard, el 1472, treballant al costat de Jaime Arnaldín, de qui era gendre⁸⁶⁸. L'autor incloïa el *Retaule de l'Epifania*, junt amb el de Monterde, i els de Sant Antoni Abat de Arándiga, pintat el 1491, i el de santa Llúcia de Belmonte, del 1500, obra de Jaime Arnaldín II, dins d'un grup de quatre retaules que considerava aliè a la influència huguetiana i a la de Bermejo⁸⁶⁹. Les opinions de Fabián Mañas sobre el *Retaule de l'Epifania* resulten sorprenents, perquè en la data de presentació de la seva tesi la figura de Tomás Giner ja era prou coneguda: estava ben establert el vincle documental entre el contracte de companyia del 1466 i les taules de Magallón i Erla i ja es coneixia el contracte de Mainar on es fa referència a la taula de *Sant Vicenç* del Prado. Les connexions del *Retaule de l'Epifania* amb totes aquestes obres són ben evidents però, per contra, en la meua opinió no ho són gens aquests vincles valencians subratllats per l'autor.

María del Carmen Lacarra, per la seva banda, s'allunya tant de les consideracions tradicionals sobre la vinculació huguetiana del conjunt com de les opinions enunciades per Fabián Mañas. L'autora creu, més aviat, que l'escena central del retaule està inspirada en el compartiment de l'*Epifania* del retaule major de la Seo de Saragossa⁸⁷⁰. Aquest compartiment va ser realitzat pel Mestre Hans Piet d'Anso després de 1467⁸⁷¹. El treball habitual de Giner a la catedral hauria afavorit el coneixement profund de les talles del retaule major però, a més, l'autora recorda que Giner policromà els àngels del Monument de Setmana Santa tallats per Hans i que el 1477 el mestre alemany avalà al

⁸⁶⁶ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón...*, p. 59.

⁸⁶⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 340.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 321-324.

⁸⁶⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 340. A ÍDEM, *Pintura gótica...*, p. 148, l'autor es reafirma en la seva opinió indicant que, si bé el *Retaule de l'Epifania* ha estat atribuït a Tomás Giner «ofrece serias dudas para esta identificación».

⁸⁷⁰ M. C. LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de San Salvador...*, p. 113.

⁸⁷¹ L'autor rebé per aquesta feina 4500 sous. *Ibidem*, p. 144 i doc. 27, p. 236-239.

pintor Juan Benito quan ell i Giner contractaren junts un retaule per a Villarroya⁸⁷². És cert que les línies generals de la composició de l'escena de Calatayud, amb l'estable desplaçat a la dreta per deixar espai al seguici reial, a l'esquerra, recorda el compartiment central del retaule major de Saragossa. Però, de fet, aquest esquema és també el que emprà Huguet al compartiment central del *Retaule de l'Epifania* pintat per al conestable Pere de Portugal. En realitat es tracta d'un tipus de composició que té arrels antigues i que resulta eficient quan hi ha interès en mostrar l'arribada dels mags i del seu seguici.

El compartiment de l'*Epifania* de Calatayud comparteix amb el del retaule d'Huguet, a més de la disposició general, una concepció propera del paisatge de fons, una àmplia panoràmica on se succeeixen una sèrie de suaus turons, ciutats i els meandres d'un riu. Hi ha altres punts de contacte una mica més específics, com ara el gest del rei que comença a treure's el turbant coronat mentre sosté amb l'altra mà el present per al Nen, en ambdós casos un copó rematat per una tapa piramidal. També és similar la figura del criat a cavall que gira el cos per contemplar l'escena que té lloc una mica més endavant. En canvi la greu monumentalitat del grup principal d'Huguet i el sofisticat dinamisme del seu seguici reial prenen un caràcter molt més confús, desordenat i anecdòtic a la pintura de Tomàs Giner. A més, tot i que la pintura de Giner comparteix alguns aspectes amb les obres de Hans Piet i Huguet, té lligams encara més estrets amb altres pintures aragoneses. Com veurem, el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud posa en joc referències molt diverses, tant a les escoles pictòriques aragoneses –amb els entorns de Domingo Ram, els Zaortiga, Pere Garcia de Benavarri i Juan de la Abadía, per exemple– com a la pintura flamenca.

El compartiment de Calatayud inclou una referència molt domèstica a l'ofici de sant Josep com a fuster: a primer terme han quedat abandonats, davant l'arribada de la il·lustre visita, un banc amb una destal i altres eines⁸⁷³. D'altra banda, l'endreçada composició huguetiana, amb la Verge i sant Josep en un extrem i els tres reis a l'altre, en dos grups centrats i vinculats entre ells per la figura del Nen que beneeix i el rei que

⁸⁷² *Ibidem*, p. 113-114.

⁸⁷³ Trobem altres exemples de la presència de les eines de fuster en la pintura d'un mestre català però en certa mesura sembla que vinculat també al context aragonès: Jaume Ferrer. Concretament a l'Epifania conservada en una col·lecció particular que publica I. PUIG, *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida...*, p. 267, fig. 96.

li acarona el peu, es perd a la taula de Giner, on sant Josep s'amaga darrera de la Verge i al costat d'un dels mags i ha perdut una de les seves funcions tradicionals, la de sostenir els regals. En aquest cas, la primera ofrena rebuda està en mans de Maria.

L'arquitectura de l'estable, d'altra banda, s'assembla però no és idèntica a la del retaule barceloní. L'estructura amb la teulada a dues aigües presentada frontalment a l'espectador, mostrant el «frontó», és molt més propera a la d'altres estables de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV. Penso, per exemple, en els que hostatgen la Sagrada Família a la *Nativitat* i l'*Epifania* del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros. A l'*Epifania* d'aquest monumental retaule, a més, els dos animals han estat desplaçats, com a Calatayud, a un espai adjacent i el gest del rei més ancià, que sosté encara la corona amb una mà mentre amb l'altra apropa el peu de Jesús als seus llavis, també és molt proper. L'estructura del retaule i el desplaçament dels animals també és semblant a l'*Epifania* del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros i a la del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* conservat al Museum of Fine Arts de Boston, que atribueixo al Mestre de Morata. L'estructura frontal de l'estable, sense la presència dels animals, d'altra banda, constitueix una fórmula emprada en molts més exemples, tant en el cas de la Nativitat com de l'Epifania: per exemple als compartiments d'un retaule dedicat a la Mare de Déu que he atribuït al Mestre de sant Bartomeu, o en un compartiment amb l'*Adoració del Nen* conservat a Praga que es pot adjudicar al cercle de Domingo Ram⁸⁷⁴.

De fet, un dels aspectes més interessants és l'extraordinària semblança de la composició de Tomás Giner amb la d'un compartiment conservat antigament a la col·lecció d'Anna Sjögren, a Saltsjöbaden, Suècia⁸⁷⁵ que cal atribuir justament a Domingo Ram (fig. 195). Post publicà aquesta taula a l'apèndix del volum XIII de la seva obra, on l'atribuïa a Francesc Solibes i la considerava «*one of the very finest and most carefully executed of his achievements*»⁸⁷⁶. La taula presenta un estil anàleg al del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* de Maluenda, per la qual cosa, un cop descobert el contracte d'aquest

⁸⁷⁴ L'*Adoració del Nen* es conserva a la Galeria Nacional de Praga (núm. inv. DO 4099). Vegeu P. STEPÁNEK, «Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga», *Anuario de Estudios Medievales*, 20, 1990, p. 349-356, fig. 7 i IDEM, «Tres tablas medievales españolas en la Galería Nacional de Praga. (Notas a la pintura medieval española en colecciones checas)», *Artigrama*, 2003, 18, p. 271-291: 277-284, fig. 2.

⁸⁷⁵ Les fitxes de l'IAAH-AM indiquen les mides, 134 x 75 cm (Gudiol A-13881, 1960) i que el 1979 es trobava en comerç a Barcelona (Z4980).

⁸⁷⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1966, vol. XIII, p. 345, fig. 144.

darrer, cal comptar-la entre les obres de Domingo Ram. L'estructura de l'estable i la disposició del grup central de la Mare de Déu amb el Nen i el rei més ancià és idèntica en tots dos compartiments, fins i tot en detalls relativament secundaris com el teixit de brocat que penja darrera de Maria o les robes del Nen, que només es cobreix les cames amb un drap blanc. També comparteixen la disposició del seguici reial a cavall, situat en l'estret espai lliure al costat esquerre de la taula. Varia, això sí, el tractament del paisatge: a la taula de Giner es tracta de suaus turons esquitxats d'arbrets, mentre que al compartiment de Domingo Ram s'ha disposat una filera d'arbres de grans dimensions amb unes copes triangulars molt característiques de la seva pintura. També varia la disposició de la resta de personatges. La composició de Ram és més endreçada i situa tots tres reis a l'extrem esquerre, mentre que reserva el costat dret per a la figura capcota de sant Josep i per a un donant en oració que, segons Post, és notablement semblant al Joan Piquer de Sant Llorenç de Morunys⁸⁷⁷. El pintor d'aquest compartiment, a més, ha prescindit de l'anècdota de les eines de fuster de sant Josep, i ha dissenyat un primer terme enrajolat que resulta estrany en aquest tipus d'escena. A la predel·la amb l'*Epifania* i quatre sants conservada a l'església parroquial de Torralba de Ribota, Domingo Ram versiona i simplifica la composició de la col·lecció sueca⁸⁷⁸. Els personatges s'articulen de la mateixa manera: la Mare de Déu adopta una postura gairebé frontal, lleugerament inclinada cap a l'esquerra, per rebre l'homenatge dels reis, i sosté sobre els genolls el Nen, que beneeix amb la destra i apareix amb el tors nu, cobert només amb uns bolquers blancs. El més ancià dels reis s'agenolla i agafa delicadament els peus del nadó, que apropa als seus llavis, mentre sosté amb l'altra mà la corona. Els dos reis restants conversen entre ells i sant Josep, relegat a l'extrem dret, sosté l'ofrena de Melcior. En el cas del compartiment de predel·la, però, la composició s'ha simplificat i les referències paisatgístiques i l'estable es redueixen considerablement: aquest darrer està construït sumàriament a partir de dos murs i un fragment de teulada de teules vermelles, i a la llunyania, darrere dels reis i altres

⁸⁷⁷ Ibidem. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, cat. 42, p. 639. La presència del donant a l'Epifania i la importància d'aquesta escena en la definició formal i significativa de les imatges del donant davant la Mare de Déu i el Nen al llarg de l'Edat Mitjana han estat estudiades per R. Alcoy. Vegeu, per exemple: R. ALCOY PEDRÓS, «El donante aprendiz de mago en las Epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos», *Archivo Español de Arte*, 2010, vol. 83, 330, p. 109-132.

⁸⁷⁸ Vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Banco de retablo con tablas de San Fabian, Santa Àgueda, Epifania, Santa María Magdalena y San Sebastián. Taller de Domingo Ram», a: *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza...*, p. 120-123.

membres del seu seguici, es veuen uns turons. Com en els casos que acabem de veure, l'estel es representa a tocar de la teulada de l'estable.

Fabián Mañas Ballestín va constatar els nexes entre les taules de Calatayud i Sjögren i creia que la peça conservada a la col·lecció sueca probablement va ser el compartiment central d'un retaule d'iconografia i estructura similars al de la capella de santa Àgata de Barcelona i el de Calatayud, però pensava que «*la influencia de estas tablas entre sí no está muy clara*». L'autor estava convençut que «*no parece haber influido el retablo de Huguet en el de Calatayud, y que incluso pudiera ser anterior a él...*», i tampoc constatava cap influència huguetiana a la taula de la col·lecció Sjögren; de fet, creia que l'autor d'aquesta darrera composició, Domingo Ram, «*debió inspirarse para la pintura de esta tabla en la central del retablo de la Epifanía del Museo de Arte Sacro de Calatayud...*»⁸⁷⁹.

Resulta difícil establir el sentit dels vincles entre els pintors aragonesos d'aquesta època, més encara quan tractem tantes obres no documentades ni datades, atribuïdes, fins i tot, de manera molt fluctuant. La dificultat és encara més gran quan no hi ha una relació mestre-deixeble i tampoc una diferència qualitativa substancial entre ells. En tot cas, val la pena constatar que tant Tomás Giner com Domingo Ram apliquen una estructura d'estable comuna a altres pintors que en algun moment s'han considerat huguetians però que, més aviat, hem de considerar vinculats, amb diversos graus d'intensitat, al Mestre de sant Jordi i la princesa, això és: el Mestre d'Ejea de los Caballeros, Martín de Soria i el Mestre de Morata. D'altra banda, hi ha alguns aspectes que ens podrien inclinar a pensar que fou Tomás Giner qui s'inspirà en Ram i no a l'inrevés: l'ordre compositiu de la taula d'Sjögren, que Ram repeteix, tot i que extremadament simplificat, a Torralba de Ribota, o el fet que Giner faci servir aquesta composició, justament, quan treballa per a Calatayud, un context al qual Domingo Ram va estar fermament vinculat al llarg de tota la seva carrera.

Però les coses mai no són tan simples: l'*Epifania del Retaule de la Mare de Déu* de la col·legiata de Borja, obra de cap al 1460 documentalment adscrita a Martín i Nicolás

⁸⁷⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 383 i cat. 31, p. 634.

Zaortiga⁸⁸⁰, presenta també una estructura propera a les de Giner i Ram (fig. 196). Aquesta obra inclou un estable d'arquitectura més ben travada, amb una teulada a dues aigües que emmarca la figura de la Verge, darrere de la qual penja un drap d'honor. També desplaça els animals a un espai adjacent i agrupa el seguici reial a l'estret espai lliure de l'esquerra. El grup constituït per la Mare de Déu amb el Nen i el rei ancià agenollat, per la seva banda, és pràcticament idèntic als exemples anteriorment citats. La taula dels Zaortiga també té en comú amb la taula de Giner el detall del banc de fuster amb les eines de sant Josep, representat al costat del sant, davant la menjadora. Més sorprenent resulta el fet que les fesomies d'alguns dels personatges de la taula, especialment la del rei jove, dempeus a l'esquerra del compartiment, recorden les de Tomás: l'expressió absent, el nas allargat, i els ulls i la barbeta arrodonits resulten propers. És el moment de recordar que els Zaortiga també van tenir el seu taller instal·lat a Saragossa i que, de fet, Nicolás i Tomás col·laboraren almenys en una ocasió, en el dibuix d'un *Retaule de sant Bartomeu*⁸⁸¹. És possible, a la vista d'aquestes connexions, que aquella col·laboració, a la que mai no s'ha concedit gaire atenció, no fos un fet aïllat.

Tomás Giner reinterpreta l'*Epifania* del retaule de Calatayud en un compartiment conservat al Museu de Belles Arts de Gant molt similar estilísticament però que presenta algunes diferències de composició⁸⁸² (fig. 198). L'estable també se situa a la dreta de l'escena, però els animals s'emplacen directament dins de l'edifici, on ja no penja el teixit de brocat que emmarcava la figura de la Mare de Déu. A més, l'únic record del seguici reial, de notable importància a Calatayud, són un cavall i un patge. L'organització dels reis també és lleugerament diferent: l'ancià s'agenolla, com és habitual, davant del Nen, però encara no ha entregat el seu regal, que sosté amb una mà mentre gesticula amb l'altra, parlant a la Verge. El rei de l'esquerra repeteix el conegut gest de treure's la corona, però en aquest cas rep el present de les mans d'un patge, un *topos* de la pintura del gòtic internacional assumit pel context aragonès a l'entorn del 1400⁸⁸³. La figura reial restant es disposa a la dreta, com a Calatayud, davant de sant Josep. La taula presenta altres petites divergències que la separen del model seguit a

⁸⁸⁰ E. JIMÉNEZ AZNAR, «El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la colegiata de Borja...», p. 49-144.

⁸⁸¹ Apèndix documental, doc. 57.

⁸⁸² El compartiment té el número d'inventari 1903-E, i va entrar al museu a inicis del segle XX. Les seves mides són: 122 x 124'5 cm.

⁸⁸³ Vegeu, per exemple, la taula de l'*Epifania* conservada a l'Institut Valencià de Don Juan, publicada per J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón...*, fig. 121.

Calatayud, a les dues taules atribuïdes a Domingo Ram i el seu taller i a la del retaule de Borja. El Nen, per exemple, ja no és l'activa figura pràcticament nua que beneïa el rei a les peces citades, sinó que es cobreix amb una túnica i resta amb un posat absent a la falda de la seva mare.

El relat del retaule s'inicia al carrer lateral esquerre, al seu compartiment superior, on s'ha representat l'*Anunciació* (fig. 199). La composició d'aquesta escena presenta notables similituds amb el compartiment de l'*Anunciació* procedent del *Retaule de la Mare de Déu* de Montanyana, obra de Pere Garcia i el seu taller (fig. 200). En ambdós casos la Verge rep l'anunci de l'àngel en un entorn arquitectònic ambigu: una mena de pati adjacent al seu dormitori, on es veu el llit. La visibilitat de la cambra de Maria és possible gràcies a l'eliminació de dues de les seves parets i a la resolució d'un dels angles de la teulada amb un capitell penjant, un recurs plenament tradicional a la pintura gòtica aragonesa, emprat per Blasco de Grañén i el seu taller als retaules d'Anento o al tríptic de Belchite, per exemple. Tant a Montanyana com a Calatayud, Gabriel sosté amb una mà un filacteri amb la inscripció «*Ave Maria gratia plena dominus tecum...*». Per sobre de la tanca del pati es veu, a més, la figura de Déu Pare, però l'Anunciació trinitària de Montanyana se simplifica a Calatayud, on el Nen Jesús enviat a encarnar-se resta absent de la composició, o, més ben dit, queda implícit. El pintor ha jugat, en les dues anunciacions, amb la simbologia tradicional dels objectes situats sobre l'escriptori de la Verge. A Montanyana el llibre obert conté la resposta de la Verge a l'anunci de la seva futura maternitat –*Ecce ancilla domini...*–, i sobre l'escriptori es disposa també un fruit, probablement una poma, que evidentment al·ludeix a Eva i el seu pecat, i a Maria com a contrafigura d'aquesta. El fruit apareix també a l'*Anunciació* de Calatayud, però en aquest cas a la portella inferior de l'escriptori.

La següent escena en l'ordre narratiu és la *Nativitat de Crist* (fig. 201), i he pogut constatar que, en aquest cas, el model al que recorre Giner no es troba a la tradició pictòrica aragonesa, sinó a la pintura flamenca. L'escena presenta una formulació ben particular: Maria no apareix agenollada en oració davant del seu fill, com és més habitual, sinó que està asseguda, amb les cames creuades i el Nen sobre la seva falda. Al costat seu sant Josep, recolzat al gaiato, pensatiu o mig adormit. La gestualitat i l'encaix dels dos personatges coincideix a la perfecció amb la mateixa escena del *Triptic de Miraflores*, una magnífica obra segurament pintada per Rogier van der Weyden cap al

1440 que Joan II de Castella va regalar el 1445 a la cartoixa de Burgos⁸⁸⁴. És cert que l'escena de la *Nativitat* dissenyada per van der Weyden (fig. 202), és una síntesis intel·lectual de l'esdeveniment neotestamentari, més que la recreació d'un succés històric: el pintor situa l'acció en un àmbit arquitectònic que la sacralitza i l'extreu del moment històric concret en que es va produir, reduint-la als seus elements essencials. A més, l'emmarca, com les dues escenes restants del conjunt, amb una mena de portals amb decoració escultòrica figurada que recorden les portes d'una catedral gòtica. El pintor de l'escena de Calatayud, per contra, demostra el seu tradicionalisme incloent l'estable, on no renuncia a pintar els animals, i afegint una petita foguera que escalfa els peus de l'ancià Josep. Però, pel que fa als protagonistes, no hi ha dubte que Giner s'inspirà en l'escena de Van der Weyden o en una còpia d'aquesta: només cal parar atenció al gest d'oració de la Verge o al Nen que agita braços i cames, estès, en ambdós casos, sobre un llençol i no directament sobre la falda de Maria. Tot i l'estret vincle, cal remarcar que no es tracta d'una còpia exacta, del calc d'un gravat o dibuix que reproduís l'original amb exactitud, sinó d'una adaptació molt propera però lliure del grup dels tres personatges. Darrere de la Mare de Déu, d'altra banda, penja un teixit de brocat, com succeïa a l'*Epifania* del compartiment central, i com succeeix també al compartiment de l'*Adoració* del *Triptic de Miraflores*. Aquest tipus de Nativitat o Adoració del Nen, on l'infant jeu a la falda de la seva mare, ja havia estat formulada a la pintura nòrdica abans de Rogier van der Weyden, per exemple en una miniatura de

⁸⁸⁴ El tríptic donat per Juan II a Miraflores es conserva actualment a l'*Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie*. A la capella reial de Granada i el Metropolitan Museum de Nova York es conserven, d'altra banda, les tres taules d'una còpia molt fidel, darrerament atribuïdes per una part de la crítica a Juan de Flandes, suposadament fetes a instàncies d'Isabel la Catòlica. Sobre els estudis i anàlisis dendrocronològics que han portat a l'atribució dels compartiments de Granada i Nova York a Juan de Flandes vegeu: Maryan W. AINSWORTH, «Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting», *Metropolitan Museum Journal*, 1992, 27, p. 59-76; Catheline PÉRIER-D'ETEREN et al., «Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées a Juan de Flandes», *Genava: bulletin du Musée d'art et d'histoire*, 1993, 41, p. 107-118; en un article posterior, C. PÉRIER-D'ETEREN, «Le retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 67 (1998), p. 3-26, suggereix que el tríptic de Granada-Nova York podia haver estat fruit de la col·laboració entre Juan de Flandes i Michel Sittow, que haurien treballat junts en aquesta obra a Burgos, al servei d'Isabel la Catòlica. Vegeu també Didier MARTENS, «Identification du "Tableau de l'Adoration des Mages" flamand, anciennement à la chartreuse de Miraflores», *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 22 (2000), p. 63. Lorne CAMPBELL, per contra, a *Van der Weyden*, Londres, 2004, p. 9, 45-47, creu que «Juan II was the original owner of the Granada altarpiece, which would ultimately have been inherited by his daughter Isabella, and [that he] commissioned a replica from Van der Weyden to give to Miraflores». Segons aquest autor les taules de Granada-Nova York haurien estat pintades per Rogier van der Weyden, mentre que les que es conserven a Berlin serien una replica efectuada al seu taller. Malgrat que l'autoria dels dos conjunts de taules i el tema de les còpies dels primitius flamencs és un debat apassionant, no ens afecta gaire en l'anàlisi de la pintura de Giner. Les adoracions del Nen de Granada i Berlín divergeixen en aspectes que concerneixen la seva factura pictòrica però no la seva composició i és obvi que Giner només repeteix la disposició general dels personatges, sense adoptar la tècnica dels mestres flamencs.

l'anomenat Mestre de les Inicials de Brussel·les (potser Zenobi da Firenze), conservada al British Museum de Londres (Add. Ms. 29433, foli 56)⁸⁸⁵. En aquest cas tant el Nen, estirat sobre un drap que cobreix els genolls de Maria, com el gest d'adoració d'aquesta resulten molt propers al compartiment del *Triptic de Miraflores*, però varien radicalment l'ambientació de l'escena i la postura i la gestualitat de sant Josep.

Ja s'ha assenyalat en altres ocasions que, al contrari del que succeeix a la pintura catalana o valenciana, on el ressò de Van der Weyden és escàs i es constata, en canvi, la forta influència de Jan van Eyck, a la pintura aragonesa el mestre va deixar una certa empremta. Així ho va constatar Didier Martens en establir que la *Mare de Déu* de Pompién es basava en el model proporcionat per l'anomenada *Madonna Duran* del Museo del Prado⁸⁸⁶ i darrerament Alberto Velasco, en relacionar la composició de la taula de sant Jerònim del *Retaule de sant Joan* del Mercat de Lleida amb la d'una de les ales del *Triptic Sforza*, als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les⁸⁸⁷. D'altra banda, les referències en la pintura aragonesa a Robert Campin, mestre de Van der Weyden, que confirmen l'èxit i la difusió de l'escola de Tournai, són també evidents, per exemple a la coneguda taula de *l'Anunciació a la Mare de Déu* procedent de Cervera de la Cañada o al compartiment central del *Retaule de la Trinitat* de Siresa, del qual ja hem parlat.

Desconeixem la via exacta a través de la qual Giner conegué la composició de Rogier van der Weyden. L'obra es trobava a la cartoixa de Miraflores des del 1445 i per tant no és impossible que l'hagués vist directament, però també podia haver-la conegut a través de dibuixos o còpies portades per altres artistes o pels mateixos comitents, interessats, en ocasions, en la imitació d'obres molt concretes, com ens indiquen els documents. Didier Martens afirma que «*Le retable de Miraflores ne semble guère avoir suscité de nombreux échos dans l'art espagnol du XVème siècle*» perquè es trobava en un lloc apartat del món: els cartoixans no permetien l'accés dels laics als seus oficis religiosos⁸⁸⁸. Amb tot, Martens assenyala que Diego de la Cruz va reutilitzar la figura

⁸⁸⁵ Vegeu una reproducció d'aquesta miniatura a: F. THÜRLEMANN, *Robert Campin. A monographic study...*, p. 39, fig. 25.

⁸⁸⁶ D. MARTENS, «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras...».

⁸⁸⁷ A. VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat...*, p. 120-122, fig. 37-38.

⁸⁸⁸ D. MARTENS, «Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture...», p. 58. M. P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, II, Valladolid, 1990, p. 385-387.

del sant Josep endormiscat a l'*Epifania* de la catedral de Burgos⁸⁸⁹, de manera que, com a mínim, la pintura de van der Weyden hauria donat lloc a dues còpies i una d'elles anterior a 1480.

El següent compartiment del carrer lateral esquerre és la *Resurrecció* (fig. 203). Amb ella continua el relat dels goigs de Maria després de l'*Epifania*, representada, com ja hem vist, al compartiment principal. En aquest cas l'escena adopta un esquema marcadament tradicional, on Crist ix del sepulcre tancat, davant la mirada d'adoració de la seva Mare. Rosa Alcoy va analitzar amb detall el rerefons textual d'aquest tipus d'escenes que inclouen el *Prima Vidit* de la Verge, és a dir, la visió privilegiada del seu Fill per part de Maria immediatament després de la Resurrecció, i la seva materialització a la pintura del taller dels Serra⁸⁹⁰. Tot i que més pròpia del segle XIV, la fórmula no s'oblida al XV i es troba tant a Catalunya com a l'Aragó⁸⁹¹. En tot cas, la incidència d'aquesta opció iconogràfica a la pintura gòtica aragonesa de la segona meitat del segle XV serà escassa però encara podem citar algun exemple més, com ara la *Resurrecció* del retaule de la col·legiata de Borja, on ja hem constatat els paral·lels amb l'*Epifania*. Si bé a Borja l'esquema compositiu, amb Crist dempeus sobre el sepulcre tancat, disposat perpendicularment respecte al pla de la pintura en una mena d'hort o jardí clos ple de xiprers i envoltat pels soldats adormits o mig atordits, és el més habitual en la pintura aragonesa de les dècades seixanta-noranta, resulta sorprenent la presència de les dues figures femenines. Les dones es disposen a costat i costat de Crist i és possible reconèixer la Magdalena, amb els cabells deslligats i les seves robes vermelles, i la Verge, amb el cap velat⁸⁹².

La composició de Giner és molt més simple: el sepulcre, disposat en diagonal, els soldats, Crist i la Verge ocupen gairebé tot l'espai disponible i el fons es resol mitjançant les copes atapeïdes d'uns arbres. No hi ha cap altra referència espacial, ni els

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ R. ALCOY PEDRÓS, «Observaciones sobre la Resurrección de Cristo en la pintura gótica...», p. 195-377.

⁸⁹¹ La fa servir, per exemple, Pere Teixidor, actiu tant a Lleida com a la Franja (a Benavarri), al retaule d'Albatàrrec, o Jaume Ferrer, al *Retaule de la Mare de Déu* d'Alcover i en una *Resurrecció* suposadament pertanyent al retaule de Peralta de la Sal. També va fer servir aquest tipus d'iconografia, per exemple, el Mestre de Riglos, en un dels compartiments d'un retaule marià dispers, conservat antigament a la col·lecció Bacri de Paris.

⁸⁹² La Magdalena, en comptes de la Verge, com a espectadora d'excepció de la Resurrecció de Crist, té un precedent a l'obra del cercle de Blasco de Grañén, al *Retaule de la Mare de Déu* d'Oto (M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos...*, p. 156, fig. 62). En aquest cas, els cabells descoberts i deslligats i les robes vermelles identifiquen clarament la dona.

paisatges panoràmics als quals és tan aficionada la pintura d'arrel eyckiana. Molt diferent serà, com veurem, una segona versió de la *Resurrecció* on Tomàs Giner demostra que conegué la pintura de Bartolomé Bermejo.

Al carrer lateral dret les escenes representades són l'*Ascensió de Crist*, la *Pentecosta* i la *Coronació de la Verge*. El pintor resol les dues primeres recorrent a models de llarguíssima tradició i, com a la *Resurrecció*, sense gaires concessions a les arquitectures o els paisatges. A l'*Ascensió* només el monticle central des d'on Crist puja al cel ens situa en l'àmbit de l'acció. Per la resta, tot l'espai queda ocupat pels personatges, entre els quals s'inclouen, no només els apòstols, sinó també la Mare de Déu, els àngels que anuncien la bona nova als assistents i quatre figures masculines sense nimbe situades a darrer terme. Malgrat que la seva representació no és habitual, algunes fonts al·ludeixen al gran nombre de testimonis que van acompanyar la Verge i els apòstols en l'Ascensió i en alguns casos es poden comptar més de dotze o tretze caps a les escenes dedicades a aquest tema⁸⁹³. La *Pentecosta*, per la seva banda, reuneix el col·legi apostòlic, encapçalat per sant Pere i sant Joan evangelista, al voltant de la figura majestàtica de la Verge, en una cambra vagament suggerida per unes columnes i l'arrencada d'un esplanat al fons. Les figures resten agenollades entorn de Maria, sense cap al·lusió al mobiliari de l'habitació.

A la *Coronació* (fig. 204), que clou el relat dedicat als Goigs de la Verge, Maria seu al costat de Déu Pare en un tron amb braços rematats per volutes, darrere dels quals es disposen àngels músics. Aquest esquema divergeix de l'emprat al *Retaule de la Mare de Déu* de la Corona d'Erla (fig. 182), on, com hem vist, Crist coronava la seva mare enmig dels cors de querubins i serafins, i tampoc coincideix amb un fragment conservat en una col·lecció privada mallorquina (fig. 212), el format del qual obliga a pensar en la presència de les tres persones de la Trinitat. Tot i que no és idèntic, presenta més paral·lels amb un grup de coronacions on podríem integrar la que va formar part del *Retaule de la Mare de Déu* de Benavarri de Pere Garcia (fig. 93), la *Coronació* del Musée des Arts Décoratifs de Paris atribuïda a Juan de la Abadía el Vell (fig. 169), una

⁸⁹³ És el cas d'una pintura llunyana per data, estil i àmbit geogràfic, però propera compositivament: l'Ascensió del *Retaule de la Mare de Déu* de Bell-lloc. Per aquest i altres exemples vegeu G. MACÍAS PRIETO, «La Ascensión de Cristo en el taller de los hermanos Serra», a: R. Alcoy Pedrós (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, p. 435-446: 445, n. 36.

segona *Coronació* del mateix autor conservada al Museo del Prado⁸⁹⁴ i la *Coronació* provinent de l'església de San Juan el Viejo de Saragossa (fig. 168). Ja he remarcat els vincles de l'*Anunciació a la Verge* de Calatayud amb obres del taller de Pere Garcia. No estic plantejant, en aquest cas, un vincle directe entre aquests pintors, però sí cal valorar que van ser coetanis estrictes, es van moure en entorns similars i degueren compartir molts models pictòrics. A la predel·la tornarem a trobar coincidències entre la pintura de Tomàs Giner i la de Juan de la Abadía.

El carrer central del retaule remata amb el tradicional *Calvari*, aquí reduït a una versió sintètica on només la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, notablement desproporcionats, flanquegen Crist mort. El fons està constituït per un paisatge amb suaus turons entre els quals serpenteja un camí i on s'albiren les torres de fins a quatre ciutats. No hi ha rastre dels massissos rocosos propis de les crucifixions d'influència eyckiana que són tan habituals a la pintura valenciana i a l'obra d'alguns aragonesos, com ara Pere Garcia.

La predel·la consta de cinc compartiments amb sants asseguts en una mena de banc continu. Cada sant queda emmarcat per un drap de brocat i, darrere del banc o mur, es disposen dos xiprers en rígida simetria. Els sants escollits en aquest cas són sant Sebastià, sant Blai, sant Antoni Abat, sant Cosme i sant Damià. En mancar el retaule d'un sagrari central o d'un compartiment amb el Crist de Pietat, al qual s'haurien dirigit versemblantment les mirades dels sants, el pintor ha optat per disposar-los en parelles, així sant Sebastià mira cap a la dreta i sant Blai cap a l'esquerra, per exemple. La situació de les figures, assegudes davant d'un mur darrere del qual es veuen les copes d'uns xiprers, recorda molt de prop algunes predel·les de retaules atribuïts a Juan de la Abadía. Els exemples que podríem citar són molt nombrosos i inclouen, a més, una certa variabilitat estilística, atès que en alguns casos segurament va intervenir el fill d'aquest pintor, Juan de la Abadía el Jove. Podem recordar, per exemple, la predel·la del *Retaule del Salvador*, de Broto (Museo de Zaragoza, inv. 10001), o el *Sant Sebastià* de la Fundación Lázaro Galdiano que, tenint en compte les seves mides, degué formar

⁸⁹⁴ Aquesta *Coronació* és un dels dos compartiments d'una taula (143 x 50 cm) que també inclou la *Dormició de la Verge*. Té el número d'inventari 3211 i al museu està catalogada, amb dubtes, com a obra de Jaume Huguet, però el seu estil és clarament el de Juan de la Abadía.

part de la predella d'un gran conjunt o, potser del lateral d'un retaule però on, en tot cas, l'artista aplica l'esquema compositiu descrit⁸⁹⁵.

La factura pictòrica d'aquest retaule és menys enèrgica i més tova que la que hem vist a les taules del palau arquebisbal, al *Retaule de sant Vicenç* de la Seo de Saragossa, al de la Mare de Déu d'Erla i fins i tot al compartiment central del *Retaule de sant Llorenç*. Els rostres dels personatges s'arrodoneixen i la seva expressió es fa encara més buida i absent. Hi ha un desinterès evident per la construcció de l'espai i l'ambientació, excepte al compartiment principal, on Giner potser segueix un model aliè. Els personatges, volumètrics, omplen completament els compartiments, que resulten estrets per les seves dimensions. Amb tot, el pintor demostra la seva capacitat per integrar nous elements, adoptant –i adaptant– a la *Nativitat* el model formulat per Rogier van der Weyden al *Tríptic de Miraflores*. Com veurem tot seguit, les referències flamenques a la pintura de Giner no acaben aquí.

- La *Resurrecció* del Museu Marés: Bartolomé Bermejo reinterpretat

Com he avançat, si bé a la *Resurrecció* del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud Tomás Giner repren models de llarga tradició, amb nombrosos precedents en el context català i aragonès, la *Resurrecció de Crist* actualment conservada al Museu Marés de Barcelona (fig. 205) reflecteix, al meu parer, l'interès desvetllat per la pintura de Bartolomé Bermejo en els pintors aragonesos.

El compartiment del Marés va pertànyer a la col·lecció Parcent, on Elies Tormo el va estudiar en redactar el catàleg. L'autor el va descriure, amb un cert to poètic, de la següent manera: «*No lejos de Jerusalem, de donde ya venían las tres Marías, Jesús resucita triunfante, con asombro de algunos milites, los que no se han dormido en la guardia. Sobre la tapa del sepulcro, en pie, el ángel que la ha removido*». L'autor afirmava que es tractava d'una obra de «*Escuela catalana del promedio y segunda mitad del siglo XV, cuyos corifeos fueron Jaime Huguet (...) y Jaime Vergos*». I s'atrevia, fins i tot, a suggerir com a autor el propi Jaume Huguet. Malgrat això, reconeixia que el compartiment era notablement semblant a les obres «*del anónimo maestro del Prelado Mur, existentes en el Palacio arzobispal de Zaragoza y en el*

⁸⁹⁵ M. C. LACARRA DUCAY, *Pintura gòtica aragonesa en la Fundación...*, p. 61-65.

Museo Arqueológico Nacional». Tormo coneixia bé aquestes taules, recordem que havia estat el primer en vincular-les i en crear la denominació de Mestre del Prelat Mur, per això sorprèn que no atribueixi directament la *Resurrecció* al mateix pintor. Segons l'estudiós, els nimbes amb anells concèntrics i el «*relieve de yeso dorado, al estilo levantino*» de les armes evoca també la pintura valenciana de Jacomart. Sobre la seva procedència diu que podria ser Aragó, «*ó mejor de tierra de Ágreda*»⁸⁹⁶.

Va ser Post qui inclogué decididament la taula al catàleg de Tomàs Giner⁸⁹⁷, però, uns anys més tard, fou totalment oblidada per Gudiol Ricart, que no la fa constar entre les obres que atribueix a l'artista⁸⁹⁸. Més recentment, ha estat recuperada per al catàleg del pintor per María del Carmen Lacarra⁸⁹⁹. En la meua opinió es tracta efectivament d'una obra de Giner, que encaixa bé amb el moment pictòric representat pel *Retaule de l'Epifania* de Calatayud. El tractament de la figura de Crist és proper al de la *Resurrecció* d'aquest conjunt i les diferències, que afecten sobretot l'articulació de la figura, l'espai i la iconografia, més que la factura pictòrica, es poden explicar en funció del model del qual disposà l'artista a l'hora de compondre la taula del Marès.

Lacarra indica que «*la pintura del Museu Marès desenvolupa a una escala més gran i amb més riquesa de detalls uns aspectes molt semblants als que es veuen a l'escena de la Resurrecció del retaule de l'Epifania que es conserva al Museo de Arte Sacro de Calataiud*», i suggereix també que Giner «*es podria haver inspirat en gravats provinents de tallers del nord d'Europa, precursors de Martin Schongauer*»⁹⁰⁰. Estic d'acord amb l'autora sobre el notable flamenquisme que traspua la peça, però crec que es pot explicar a partir d'un model molt més proper i fàcilment a l'abast de Giner: la pintura de Bartolomé Bermejo.

En la meua opinió, Giner re-elabora l'esquema que Bermejo va emprar a la *Resurrecció de Crist* conservada al MNAC (inv.15871) (fig. 206). Aquesta peça va formar part d'un singular conjunt del qual també es conserven el *Descens als llimbs* (MNAC, inv.15872),

⁸⁹⁶ E. TORMO MONZÓ, *Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excma. Señora Doña Trinidad...*, p. 7, fig. 7.

⁸⁹⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 307, fig. 130.

⁸⁹⁸ J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 84, cat. núms. 289-296.

⁸⁹⁹ M. C. LACARRA DUCAY, «Tomàs Giner. Resurrecció del Crist. Compartiment de retaule», a: F. Español; J. Yarza, *Fons del Museu Frederic Marès/I. Catàleg...*, p. 444-446.

⁹⁰⁰ *Ibidem*.

L'Ascensió i l'Entrada al Paradís (Col·lecció Amatller 545 i 546). S'han formulat hipòtesis molt diverses pel que fa al conjunt original al qual van pertànyer les taules bermejanes, la seva datació i el seu context de creació, sense que aquestes qüestions estiguin, però, completament resoltes avui dia⁹⁰¹.

La primera notícia que tenim les situa a les mans del col·leccionista i pintor aficionat guatemalenc Saez de Tejada, instal·lat a París. La intervenció del baró de Quinto, que les adquirí assessorat per Salvador Sanpere i Miquel, va permetre repatriar-les. El 1914 dues de les taules foren adquirides pel MNAC, mentre que les altres dues passaren a formar part de la col·lecció de Teresa Amatller⁹⁰². Abans de l'ingrés al MNAC i a la col·lecció Amatller, però, les taules van patir una sèrie de manipulacions –es va retallar tota la fusta no pintada i es van retirar tots els elements d'emmarcament, versemblantment per apropar aquests fragments de retaule al format d'una pintura de cavallet– que compliquen l'anàlisi de la seva estructura. Però, tot i aquestes dificultats, com ha indicat Santiago Alcolea, el més probable és que es tracti de compartiments d'una predel·la, atesa la disposició horitzontal de les posts⁹⁰³.

Pel que fa al context de creació i la data d'aquestes pintures, una part dels especialistes ha suggerit una de les etapes valencianes de Bermejo, atès que aquí semblen localitzar-se les fonts literàries de la seva iconografia⁹⁰⁴. Eric Young, per exemple, va proposar que les taules segurament van ser pintades a la ciutat del Túria al llarg dels primers anys de carrera documentada de Bermejo, entre el 1468 i el 1474⁹⁰⁵. També és d'aquesta opinió J. Berg-Sobré, qui creu que les taules del MNAC i la col·lecció Amatller podien haver estat els compartiments laterals del *Retaule de sant Miquel*, la taula central del qual es conserva a The National Gallery de Londres, encarregat el 1468 per Antoni Joan

⁹⁰¹ Per a un recull de la bibliografia i l'estat de la qüestió d'aquestes taules, vegeu R. ALCOY PEDRÓS, «Bartolomé Bermejo. Resurrecció i davallada als inferns», a: X. Barral (ed.), *Prefiguració...*, p. 313-316 i S. ALCOLEA BLANCH, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicat a Crist Redemptor», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón (com.), *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 160-168.

⁹⁰² J. GUDIOL I CUNILL, «Quatre pintures den Vermejo», *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, Barcelona, 2/4/1914, p. 6; S. SANPERE I MIQUEL, «Els Bermejoes de Na Teresa Amatller y els Bermejoes del museu de Barcelona», *Il·lustració Catalana*, 1914, XII, 570, p. 283-84, 572, p. 316-317; M. J. BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 411.

⁹⁰³ S. ALCOLEA BLANCH, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule...», p. 161-162.

⁹⁰⁴ Especialment els escrits sobre el Descens als llimbs, la Resurrecció i l'Ascensió atribuïts al valencià Pere Pasqual, com ara *El llibre de Gamaliel*, però també la *Vida de Jesucrist* de Francesc Eiximenis o la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, una mica més tardana.

⁹⁰⁵ E. YOUNG, *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975, p. 22-39.

a València⁹⁰⁶. Però també hi ha historiadors que han sostingut, per contra, que probablement les taules van ser fetes al llarg de l'estada del pintor a Aragó.

D'aquesta opinió és Santiago Alcolea, que argumenta que dues taules amb quatre compartiments d'un retaule marià, amb les escenes de l'*Anunciació*, la *Resurrecció* (fig. 207), l'*Ascensió* i la *Pentecosta*, atribuïdes a Martín Bernat, copien o, més aviat, reinterpreten, els models proposats per Bermejo a les taules del MNAC i la col·lecció Amatller⁹⁰⁷. Aquestes dues taules de Martín Bernat es conservaven, curiosament, a la col·lecció Parcent de Madrid, la mateixa a la que havia pertangut la taula de Tomás Giner i també el compartiment amb la *Trobada entre sant Domènec de Silos i el rei Ferran I de Castella*, del retaule dedicat al sant que Bermejo i Bernat van pintar a Daroca⁹⁰⁸. Potser hauríem de pensar en un origen geogràfic proper de totes aquestes obres, que hagués facilitat la seva compra en dates similars. També Francesc Ruiz Quesada ha inclòs les taules conservades a Barcelona entre la producció aragonesa de Bermejo. Aquest autor ha proposat darrerament, de fet, que els quatre compartiments cristològics podien haver pertangut a la predel·la del *Retaule de sant Domènec*⁹⁰⁹.

En la meua opinió, la procedència aragonesa de les quatre escenes pintades per Bermejo és la possibilitat més versemblant, ateses les seves repercussions sobre la pintura aragonesa coetània. Tant sobre la de Martín Bernat, com va detectar Alcolea, com sobre la de Tomás Giner, fins ara mai advertida. Santiago Alcolea assenyalava, a més, que les escenes pintades per Martín Bernat no són còpies fidels pel que fa a la composició o la iconografia, es tracta d'interpretacions lliures, la qual cosa reforça la possibilitat d'una coneixença directa de l'original i no una translació a partir de mostres o dibuixos⁹¹⁰. El mateix es pot afirmar pel que fa a la *Resurrecció* de Tomás Giner.

⁹⁰⁶ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo"...*, p. 179-189; ÍDEM, «Sobre Bartolomé Bermejo», a: F. RUIZ QUESADA; A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 19-27:20 i ÍDEM, «Bartolomé de Cárdenas, el Bermejo», a J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 212-220: 213.

⁹⁰⁷ S. ALCOLEA BLANCH, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule...», p. 160-168. Elías TORMO MONZÓ, *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos...*, p. 50, ja considerava la Resurrecció de Crist de Martín Bernat a la col·lecció Parcent una còpia de la de Bermejo.

⁹⁰⁸ Ara conservat al Museo del Prado, inv. P06709.

⁹⁰⁹ F. RUIZ QUESADA, «La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del Retablo de santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XXIII-XXIV, 2009-2010, p. 43-48; F. RUIZ QUESADA, «La alteridad velada o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo», *Retrotabulum*, 2012, 4, p. 18 i 23-24.

⁹¹⁰ S. ALCOLEA BLANCH, «Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule...», p. 168.

A la taula del Marès la concepció pictòrica ha canviat radicalment respecte de la *Resurrecció* del *Retaule de l'Epifania*: l'estret *hortus conclusus* evocat pels arbres del fons del compartiment de Calatayud s'ha eixamplat de manera molt considerable fins a esdevenir un paisatge panoràmic. A l'esquerra es veuen les torres i campanars d'una ciutat de regust nòrdic, mentre que a la dreta serpenteja un camí pel qual s'apropen tres dones, les santes Maries. La Mare de Déu, que apareixia com a espectadora d'excepció del succés a Calatayud, resta absent en aquesta ocasió, però, a més dels set soldats, s'ha inclòs la figura d'un àngel sobre la tapa oberta del sepulcre, que a Calatayud romanía ben tancat. Tots els personatges s'insereixen en l'espai d'una manera volgudament realista, evitant l'atapeïment que caracteritzava el compartiment del retaule bilbilità.

Les connexions amb la *Resurrecció* de Bermejo del MNAC són obvies: tenen en comú la tapa del sepulcre desplaçada, que serveix de suport a l'àngel, la mateixa presència d'aquest al costat de Crist, la ciutat al fons i la inclusió de les Maries, que malgrat la presència efectiva de Crist evoca aquella altra iconografia, més antiga però mai del tot oblidada, en la qual el fet miraculós era enunciat el·lípticament, gràcies a les paraules dirigides per l'àngel a les santes dones.

No conec cap pintura flamenca que es pugui considerar el model directe d'aquesta obra de Bermejo, però l'obra de Robert Campin i Rogier van der Weyden, així com la de Dieric Bouts (ca. 1410-1475)⁹¹¹ i altres pintors més tardans, com Hans Memling (ca. 1430-1495)⁹¹², inclouen escenes molt properes, si més no iconogràficament⁹¹³. L'àngel ja acompanya Crist en una de les obres més primerenques atribuïdes a Robert Campin, el *Triptic Seilern*, conservat a The Courtauld Institute of Art. I tant l'àngel com les santes dones apareixen al *Triptic de Miraflores*, de Rogier van der Weyden. En aquest

⁹¹¹ Entre la bibliografia recent: C. PÉRIER-D'ETEREN, *Dieric Bouts: the complete works*, [s. l.], 2006.

⁹¹² Per a una visió general vegeu els estudis de D. DE VOS, *Hans Memling: catalogue*, [s. l.], 1994, catàleg d'exposició; ÍDEM (ed.), *Hans Memling: Essays*, [s. l.], 1994; ÍDEM, *Hans Memling. L'oeuvre complete*, Anvers, 1994; Barbara G. LANE, *Hans Memling. Master painter...*; PH. LORENZ, *Hans Memling au Louvre*, París, 1995; *Memling Studies, Proceedings of the International Colloquium (Bruges 10-12 november 1994)*, Lovaina, 1997; M. P. J. MARTENS (dir.), *Bruges et la Renaissance, De Memling à Pourbus*, 2 vols., catàleg d'exposició, Bruges, 1998.

⁹¹³ És molt possible que aquesta escena tingui arrels pre-eyckianes. Només a tall d'exemple cal remarcar que va formar part d'un esplèndid frontal brodat de la catedral de València, desaparegut al 1936, que alguns historiadors han considerat fet a partir d'un cartró de Lluís Alimbrot o Lodewijk Allynbrood (vegeu una reproducció a X. COMPANYY, «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 68-85: 71). En aquest cas, però, l'organització dels elements de l'escena és una mica diferent. L'àngel parla amb les Maries, que ja han arribat al sepulcre, mentre Crist ressuscita, de manera que es representen com a simultanis dos esdeveniments successius. Als exemples que citarem a continuació hi ha una coherència temporal superior.

cas, a l'escena representada al fons del compartiment dedicat a l'*Aparició de Crist a la seva Mare* després de la Resurrecció. L'estança on Maria plorava la mort del seu fill es prolonga en un paisatge on es pot veure com aquest surt del sepulcre, obert i amb un àngel agenollat sobre la tapa disposada perpendicularment, mentre pel camí que porta a la llunyana Jerusalem s'apropen tres figures femenines. Els soldats que envolten la tomba són, com a l'obra de Bermejo, tres. La taula pintada cap al 1455 per Dieric Bouts i conservada al Norton Simon Museum of Art integra els mateixos elements i es caracteritza per una solemne gravetat: l'àngel està dret sobre la tapa del sepulcre i dirigeix la nostra atenció cap a Crist, immòbil i frontal. Tres petites figures s'apropen pel fons, on es veuen les torres d'una ciutat. La versió de la Capilla Real de Granada d'aquest mateix autor, datada també cap a mitjans del segle XV, presenta la mateixa gravetat, però la disposició del sepulcre és una mica diferent i les Maries estan molt més a prop, de manera que fins i tot es poden distingir els pots de perfum a les seves mans⁹¹⁴. Aquesta iconografia també tingué èxit a la pintura eyckiana: a la taula amb *Les Maries al sepulcre* de Jan van Eyck conservada al Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam (cap al 1430-35), les tres dones es representen parlant amb l'àngel davant del sepulcre buit, però al costat dret de la composició, tallada, uns rajos daurats han fet pensar que en origen el compartiment incloïa també la figura de Crist ressuscitat⁹¹⁵. En dates més tardanes, retrobem aquesta iconografia que inclou Crist, l'àngel i les tres maries en nombrosos exemples, com ara al *Tríptic de la Resurrecció*, pintat per Hans Memling cap al 1485-90 (Musée du Louvre, inv. M. I. 247-249), on l'escena és molt dinàmica. En aquest cas l'àngel, representat en ple vol, s'esforça en retirar la tapa del sepulcre i Crist, que acaba tot just d'eixir-ne, té encara un peu dins de la caixa. Al fons es veuen tres diminutes figures que deuen correspondre a les Maries. El compartiment de l'Alte Pinakothek de Munich, pintat probablement per Michael Wolgemut cap al 1485 emplaça el sepulcre de Crist en un jardí tancat amb un mur: les tres santes dones acaben de traspasar la porta mentre l'àngel, agenollat sobre la tapa de la tomba, recull amb gest d'adoració el sudari. En tot cas, Bermejo afegeix als models fornits per la tradició flamenca la seva pròpia concepció de la pintura, reflectida en la desconcertant naturalitat del cos de Crist, que s'ofereix a l'espectador pràcticament nu, en la mirada

⁹¹⁴ Hi ha, també, una còpia d'aquest tríptic a València, feta cap al 1500, vegeu D. MARTENS, *Peinture flamande et goût iberique au XVème et XVIème siècles*, 2010, p. 226-230.

⁹¹⁵ Vegeu, per exemple, «Jan van Eyck (?). The three Marys at the Tomb», a: S. Kemperdick; F. Lammertse (ed.), *The Road to Van Eyck*, núm. 82, p. 293-294.

d'adoració intensa de l'àngel i en l'atmosfera que impregna tota l'escena, amb la llum de l'albada reflectint-se en les torres de pedra de Jerusalem.

Pel que fa a la versió de Tomàs Giner, és evident que aquest ha adaptat amb considerable llibertat el model bermejià. No es tracta, en cap cas, de l'ús d'un mateix model o plantilla. L'àngel, que a la taula del MNAC és una figura de dimensions molt similars a les de Jesús i amb el seu gest d'adoració reforça el fet miraculós, ha quedat reduït a mera comparsa i ha abandonat el dinàmic gest de genuflexió, en precari equilibri sobre la tapa del sepulcre: ara és una figura petita i perfectament dempeus sobre una coberta plana disposada en horitzontal. Crist ja no interpel·la directament l'espectador amb la seva mirada, com succeeix a la taula de Bermejo, sinó que, com és molt habitual en els personatges de Giner, té una expressió absent que es perd en el buit. A més, vesteix un tradicional mantell blanc amb una franja daurada, que divergeix profundament del subtil vel transparent que amb prou feines cobreix i que posa de relleu la humanitat –la carnalitat– del Crist de Bermejo. El divers tractament de les robes no només es constata al mant de Crist, sinó també a les armadures dels soldats, diferents en nombre i actitud en una taula i una altra: on Bermejo fa un ús virtuós de la pintura a l'oli i de les seves possibilitats a l'hora de suggerir les textures metàl·liques, Giner opta per les tècniques tradicionals de l'embotit i l'estofat d'or. També el paisatge de l'aragonès està mancat de la profunditat del de Bermejo i de la seva lluminositat, en substituir el cel rogenic i nuvolós per un fons d'or.

La caixa sepulcral de la *Resurrecció* de Giner s'orna amb una inscripció en caràcters llatins on es pot llegir, segons indica M. C. Lacarra: «*Surrexit JHS vere et aparavit Simoni*»⁹¹⁶. L'autora relaciona encertadament la inscripció amb els versicles de l'evangeli de sant Lluc (24, 34) després de l'aparició de Crist a Emaús: «*I van aixecar-se aquell mateix moment, se'n tornaren a Jerusalem i trobaren reunits els onze i els seus companys, que deien: "Realment, el Senyor ha ressuscitat i s'ha aparegut a Simó". I també ells els contaren allò que els havia passat pel camí i com l'havien reconegut en la fracció del pa*»⁹¹⁷. No hi ha cap inscripció al sepulcre de la *Resurrecció* de Bermejo del MNAC, però en altres ocasions l'artista fa un ús generós tant dels caràcters llatins com hebreus. Així succeeix al compartiment amb el *Crist de Pietat*

⁹¹⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Tomàs Giner. Resurrecció del Crist...».

⁹¹⁷ *Biblia de Montserrat*.

conservat al Museu del Castell de Peralada, per exemple, on el sepulcre es decora amb una inscripció en hebreu que al·ludeix a la redempció⁹¹⁸. En tot cas, les inscripcions llatines, hebrees i aràbigues a les caixes sepulcral de les escenes de la Resurrecció són molt habituals al llarg de la segona meitat del segle XV a la pintura aragonesa, com tindrem ocasió de veure.

La pintura de Tomás Giner és més conservadora que la versió que Martín Bernat va fer, amb tota probabilitat, del mateix compartiment de Bermejo (fig. 207). Bernat encara conservava el *perizonium* transparent de Crist, tot i que afegia també un mantell ampul·lós i ornat amb una franja d'or. L'àngel de Martín, d'altra banda, està encaixat de manera certament maldestra darrera la tapa del sepulcre, però és més gran que el de Giner i evoca encara la postura del de Bermejo. També el tractament de les armadures dels soldats, que són tres, com a la taula de Bermejo i a la majoria dels exemples flamencs que he citat, és més proper en la pintura de Martín Bernat a la del pintor cordovès. D'altra banda, la composició de Bernat eludeix qualsevol referència a les Maries i a la ciutat de Jerusalem, la qual cosa descarta que el model de Giner pogués haver estat la taula de l'aragonès, en comptes de la de Bermejo directament.

No sabem quin va ser el motiu concret que va portar Tomàs Giner a adoptar els elements principals de l'esquema de Bermejo per a la seva *Resurrecció*. Entre les moltes raons imaginables podem comptar el prestigi artístic del que indubtablement gaudí el pintor: malgrat que els seus temps dilatats omplissin molts cops els gots de la paciència dels seus comandataris, és evident que la seva pintura era apreciada i concebuda com alguna cosa original, moderna i d'alta qualitat. Aquest darrer aspecte es posa de relleu si recordem que a les capitulacions per al *Retaule de santa Anna* de Mainar s'exigeix a Tomás Giner que pinti a l'oli, un aspecte que sembla ser una pràctica normal de l'artista, però se li demana, més específicament, que els colors siguin tan bons com els emprats al retaule de Juan de Loperuelo a Sant Francesc de Daroca.

⁹¹⁸ Han proposat lectures d'aquesta inscripció E. TORMO MONZÓ, *Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos...*, p. 44-45 i J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante...*, p. 67; ÍDEM, «Bartolomé de Cárdenas, the Pietat de Johan de Loperuelo and painting at Daroca (Aragón)», *The Art Bulletin*, desembre 1977, 59, 4, p. 494-500. Vegeu també J. BARRACHINA, «Bartolomé Bermejo. Cristo de Piedad», a: F. Ruiz Quesada; A. Galilea Antón, *La pintura gótica hispanoflamenca...*, p. 142-147..

No està del tot clar quin devia ser aquest retaule, però sí que era obra de Bartolomé Bermejo. Al primer contracte amb aquest artista per al *Retaule de sant Domènec de Silos* de Daroca s'indica que les pintures han de ser tan bones com la Pietat que pertanyia ja a aquest comerciant. Al contracte de 1477 s'especifica que les taules han de ser de tanta qualitat com «*las taulas que ha fecho hacer Joan Loperuelo pora una capilla del monasterio de Sant Francisco de la ciudat de Daroca*»⁹¹⁹. No sabem si la Pietat esmentada al primer contracte es comptava entre aquestes taules de San Francisco de Daroca o si va constituir una obra totalment al marge. Judit Berg-Sobré va suggerir que podia haver estat el *Crist de Pietat* conservat al Museu del Castell de Peralada. A això afegí Barrachina que les quatre taules amb el *Descens als llimbs*, la *Resurrecció*, l'*Ascensió* i l'*Entrada al Paradís* del MNAC i la col·lecció Amatller podien haver format part del mateix conjunt, una predel·la de la qual el *Crist de Pietat* seria, com era molt habitual, el compartiment central. Aquest bancal s'hauria integrat en un retaule potser destinat a una capella funerària del convent de San Francisco, atesa la comitència privada i el programa redemptorista de les taules⁹²⁰. Si aquesta hipòtesi fos certa, els compartiments de Peralada, el MNAC i la col·lecció Amatller s'haurien pintat necessàriament abans del 1474 –el *Crist de Pietat*– i abans de 1477 –els quatre compartiments narratius– la qual cosa hauria permès a Tomàs Giner conèixer i interpretar la *Resurrecció* en una obra feta entre aquestes dates i la seva defunció, el 1480.

Per la seva banda, Judith Berg-Sobré ha suggerit que el retaule proposat com a model a Giner podia haver estat el de santa Engràcia, creient que podria provenir del convent de sant Francesc de Daroca⁹²¹. El conjunt es conserva actualment dispers però la predel·la s'exposa encara a Daroca, al Museo de la Colegiata, i està centrada per una *Resurrecció* similar a la del MNAC però molt més sintètica i amb un alt grau d'intervenció del taller. La *Resurrecció* de Daroca inclou l'àngel orant i un soldat corprès pel prodigi, però en són absents les tres maries i la ciutat de Jerusalem.

⁹¹⁹ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante...*, p. 249-258.

⁹²⁰ J. BARRACHINA, «Bartolomé Bermejo. Cristo de Piedad...», p. 146. F. RUIZ QUESADA, «La alteridad velada...», p. 15 i 21, creu que les taules del MNAC i la col·lecció Amatller podrien haver format part, com hem dit, del *Retaule de santo Domingo de Silos*.

⁹²¹ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante...*, p. 78-79.

És evident que Giner no pogué apropar-se als estàndards de qualitat de Bermejo proposats pels seus comitents, però sembla indubtable que va conèixer la seva pintura, almenys puntualment, s'hi va inspirar i va adoptar alguns dels seus motius, impulsat, probablement, no només pels desitjos de la seva clientela, sinó també pel seu interès davant d'una pintura nova. A aquest respecte, és interessant recordar l'opinió d'Eric Young, qui considerà que «*Among the painters working in Aragon in a style derived from Huguet before Bermejo's arrival in the area (...), some like Tomás Giner (...) soon felt Bermejo's influence, though Giner was too set in a static, expressionless style and his ability was too modest for him to be able to reflect the new style any more than superficially*»⁹²².

Ens falta per considerar quin podia haver estat l'origen de la taula del Museu Marès i el seu context. Ateses les referències del contracte del retaule de Mainar a les obres bermejanes de Daroca, ens podríem plantejar la seva pertinença a aquest conjunt, però ni les mides ni la iconografia permeten vincular el *Retaule de santa Anna* i la *Resurrecció*. El conjunt dedicat a la santa havia d'incloure al carrer principal la figura de la titular, amb la Mare de Déu i el Nen i el Davallament de la creu, mentre que als carrers laterals s'havien de pintar quatre escenes narratives. Les mides de la *Resurrecció*, 195 x 122 cm, a més, són excessives per a un retaule de proporcions modestes (uns 360 x 270 cm aproximadament). De fet, ens porten a plantejar-nos, més aviat, si no podria tractar-se del compartiment central d'un retaule, o en tot cas del compartiment narratiu d'un conjunt de grans dimensions, pintat per Giner entre el 1475 i el 1480 i dedicat, potser, al Salvador, una advocació freqüent en terres aragoneses i on són habituals escenes triomfants com la de la *Resurrecció de Crist*.

- Dues taules amb *Sant Blai* i la *Pietat* de la col·lecció Muntadas

Josep Gudiol Ricart, el 1971, unificà sota una mateixa entrada de la seva catalogació de la pintura medieval aragonesa –núm. 293– la monumental taula de la *Pietat* i un compartiment amb *Sant Blai*, ambdós conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁹²³. Tot i que les dues peces van sortir del mateix taller i van pertànyer a la col·lecció Muntadas, però no està gens clar que puguin procedir d'un mateix conjunt. En aquests moments, però, està pendent de publicació l'article de Jaume Barrachina que

⁹²² E. YOUNG, *Bartolomé Bermejo. The great...*, p. 112.

⁹²³ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 84, cat. 293.

donarà a conèixer una llibreta manuscrita de Matías Muntadas amb anotacions de les procedències de les seves peces. No he tingut accés a aquest text, però és molt possible que aquesta interessantíssima descoberta ens obligui a replantejar algunes qüestions al voltant de les obres de la col·lecció Muntadas⁹²⁴.

La taula de sant Blai⁹²⁵ (fig. 208) degué ocupar, molt probablement, un dels espais principals d'un retaule, ateses les seves dimensions –119 x 89 cm–, i la seva composició, on destaca un monumental tron daurat i amb decoracions d'embotit. La direcció de la mirada del sant i l'orientació del seu cos, marcadament desplaçat cap a l'esquerra de l'espectador, semblen indicar que la taula podria haver ocupat el carrer lateral dret d'un retaule. Els trons completament daurats, d'altra banda, constitueixen una solució pròpia d'alguns pintors aragonesos de la segona meitat del segle XV. Els trobem a la pintura de Nicolás Zaortiga, per exemple a la taula central del *Retaule de la Mare de Déu* de la col·legiata de Borja, i en faran ús i abús l'escola de Calatayud i en concret el taller de Domingo Ram, dos cercles pictòrics amb els quals Giner té certs punts de contacte, com ja hem vist⁹²⁶. La decoració amb fulles vegetals als remats superiors i amb una traceria cega a base de llancetes al respall del compartiment de sant Blai és notablement similar a la dels trons daurats de la predel·la conservada a l'església parroquial de Torralba de Ribota, la predel·la del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* de Villarroya del Campo o la taula amb la *Mare de Déu, el Nen i santes* procedent, versemblantment, de l'església de Santa Maria de Maluenda i avui pertanyent al fons del MNAC⁹²⁷. Aquests trons daurats creen un efecte acusadament planimètric, on el sant es destaca sobre el moble com si es tractés d'un teló de fons. Més enllà del tron, s'albira un cel blau i un mur de tonalitat salmó darrera del qual s'han pintat uns rosers insòlits pel seu realisme i la seva delicadesa, tot i que és cert que a la taula de *Sant Llorenç* de Magallón, per exemple, els brots vegetals envaeixen la traceria

⁹²⁴ Jaume BARRACHINA, «Unes anotacions de procedències...», en premsa.

⁹²⁵ *La colección Muntadas: pinturas, esculturas...*, p. 32. El sant Blai té el número de catàleg 116 i s'identifica erròniament: «*Tabla representando a san Nicolás. Siglo XV*». Uns anys més tard el bisbe serà correctament reconegut: *Colección Matías Muntadas, catálogo-guía*, Barcelona, 1957, p. 13, cat. 41: «*San Blas. Tabla de retablo. Escuela aragonesa. Obra atribuida al maestro de Morata. Fines del siglo XV*».

⁹²⁶ Recordem que Tomás Giner col·laboraria amb Nicolás Zaortiga en el dibuix d'un *Retaule de sant Bartomeu* i que a l'Epifania de Calatayud hi ha vincles clars amb composicions dels Zaortiga i Domingo Ram.

⁹²⁷ Vegeu M. C. LACARRA DUCAY, «Banco de retablo con tablas de San Fabián...» i ÍDEM, «Retablo de la Virgen con el Niño...», respectivament. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, cat. XL, p. 638.

calada de la tanca que separa l'espai destinat al sant del fons amb xiprers. El celatge presenta repintades extensives que afecten especialment tot el perfil de la taula. En les zones més properes al tron sembla conservar-se millor la pintura original. És possible que també el paviment estigui repintat, però en aquest cas no resulta evident a simple vista. En tot cas, les rajoles quadrades són ben diferents de les emprades per Tomàs Giner a les taules del palau arquebisbal de Saragossa, el compartiment central del *Retaule de sant Vicenç* de la Seo, la taula de Magallón i, fins i tot, la catifa sobre la qual es disposa el tron de la Mare de Déu d'Erla.

Sant Blai és una figura compacta i de cànon curt, revestida per l'alba, la casulla i la capa pluvial, aquestes darreres peces teixides amb un brocat pesant que genera plecs escassos i molt simples. L'alba cau fins als peus del sant creant, per contra, unes ondulacions molt més mòrbides però igualment simples. El bisbe de Sebaste, tocat amb la mitra, sosté en una mà el bàcul, i amb l'altra el raspall de ferro amb el qual va ser martiritzat. El seu rostre es configura a partir de volums senzills, una mandíbula quadrada i robusta, que emmarca la boca petita, amb els llavis tancats, un nas prominent i els ulls arrodonits. Són els trets que es retroben a la producció més formulària de Giner, a la *Pietat* del MNAC, de la qual m'ocuparé tot seguit, a la *Resurrecció* del Museu Marès i al *Retaule de l'Epifania* de Calatayud. Totes aquestes taules s'allunyen de la pintura, més enèrgica, de les taules del palau arquebisbal, el retaule d'Erla o la taula de *Sant Vicenç* del Prado, on els personatges posseeixen més caràcter i el treball de la superfície pictòrica és més acurat. El rostre i l'expressió de sant Blai és especialment proper al d'un dels soldats endormiscats de la *Resurrecció* del Marès (figs. 209a-b).

Malgrat això, Post havia atribuït aquesta taula al Mestre de Morata, afirmant que «*The hollow cheeks, the little bow of a mouth and the cultivation of a religious pallor through a tendency to abjure chiaroscuro have indelibly stamped the piece as the Master's own*»⁹²⁸. Post continuava comparant el cap del sant Blai amb el rostre del sant Esteve que ocupa un dels muntants del *Retaule de sant Tomàs* de Daroca. Els personatges del retaule de l'apòstol, que estudiarem més endavant, no són absolutament aliens al nostre *Sant Blai*, però les diferències són més notables que les connexions. Les figures del conjunt dedicat a sant Tomàs tenen sempre un caràcter molt més «expressionista», amb

⁹²⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, VIII, p. 405, fig. 183.

nassos i barbetes afilades que es projecten cap endavant. Al sant Blai es percep un tractament suau i arrodonit dels contorns, totalment absent a Daroca i molt propi, en canvi, de la pintura de Giner.

La *Pietat o Plany sobre el cos de Crist mort* (figs. 210a-b), per la seva banda, és una gran taula de 192 x 153,5 cm que, per les seves dimensions i format, que tendeix al quadrat, molt probablement fou el compartiment central d'algun retaule. Està organitzada segons un esquema marcadament simètric: la Mare de Déu seu al centre, davant la creu buida, amb el cos del Fill mort a la falda. A ambdós costats s'agenollen sant Joan Evangelista, que sosté el cap de Crist –curiosament, subjectant-lo pel nimbe– i la Magdalena, amb el pot de perfum a les mans. Aquesta disposició, amb sant Joan sostenint el cap de Crist i la Magdalena als peus, que es convertí en tradicional, ja havia estat adoptada per la *Pietat* de la col·lecció Demotte, atribuïda a Gonçal Peris, una pintura que tingué una àmplia repercussió a l'entorn valencià i generà nombroses versions i còpies⁹²⁹. A segon terme es disposen les dues santes dones i sant Josep d'Arimatea i Nicodem –sostenint el martell i les tenalles emprades per desclavar Crist de la creu– distribuïts en dues parelles a costat i costat de la creu.

Al *Repertori iconogràfic espanyol* es conserva una fotografia que mostra l'estat de la taula a inicis del segle XX, abans de la seva restauració (fig. 210a). La taula es mostra sense el marc, la qual cosa permet veure les reserves a ambdós costats que correspondrien a l'emmarcament original. A la col·lecció Muntadas es va afegir a la taula un marc de fusta amb dues columnes de secció triangular rematades amb florons i una franja de traceria cega a la part superior coronada per un entaulament pla⁹³⁰. En la fotografia del *Repertori iconogràfic* resulta també molt notable la separació de dues de les posts que integren la taula, creant una gran clivella central, i la de la post de l'esquerra de l'espectador, que passa pel mig del rostre de sant Joan Evangelista. Aquest era, de fet, el desperfecte més greu de la peça: el rostre de l'apòstol estava

⁹²⁹ F. BENITO DOMÈNEC; J. GÓMEZ FRECHINA, *La Clave flamenca...*, p. 81-89.

⁹³⁰ *La colección Muntadas: pinturas, esculturas...*, p. 30, cat. 31, la taula es classifica com: «*Tabla central de altar. Escuela catalana. Siglo XV*». A *Colección Matías Muntadas, catálogo...*, p. 13, cat. 37, es diu: «*La Piedad o Quinta Angustia. Escuela aragonesa. Obra del maestro del arzobispo Mur (probablemente Tomás Giner). Hacia 1450*». El marc que se li va afegir a la taula mentre va romandre a la Muntadas és idèntic al que va rebre el *Baptisme de Crist* del *Retaule de sant Joan* del Mercat de Lleida (cat. 306) i al d'una taula amb la Mare de Déu (cat. 299, p. 37). També és força proper el marc del compartiment de la *Mare de Déu de la Porciúncula* d'Albocàsser (MNAC, inv. 64103), que també va pertànyer a la col·lecció Muntadas.

completament perdut, no només pel que fa a la capa pictòrica, també s'havia després l'enguixat de preparació. En el seu estat actual, sant Joan torna a tenir cara: la refecció fou portada a terme amb notable perícia, malgrat que s'observa la diferència de to amb la resta de la taula. També els extrems inferior i superior havien patit petites pèrdues que van ser reintegrades. Totes aquestes restauracions van tenir lloc en els anys en que la peça va pertànyer a la col·lecció Muntades, atès que al catàleg de la mateixa es pot observar el rostre, perfectament repintat, de l'Evangelista.

Malgrat que el més freqüent és que el compartiment central d'un retaule estigui ocupat per un o diversos sants, els conjunts organitzats al voltant d'una escena narrativa no són, a aquestes alçades del segle XV, excepcionals: ja hem examinat, de fet, el *Retaule de l'Epifania* del mateix Tomàs Giner, articulats al voltant de l'Adoració dels Mags. Però si l'Epifania permetia reunir al seu voltant un cicle dels Goigs, el relat construït a partir del Plany sobre el cos de Crist mort sembla que hauria de ser de signe contrari, probablement passional. Més endavant analitzarem el programa iconogràfic del *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca, però val la pena esmentar-lo ara perquè està centrat per una escena de contingut similar al de la taula conservada al MNAC. De fet, es representa justament el moment previ, quan Josep d'Arimatea i Nicodem esclaven el cos de Crist de la creu per entregar-lo a la seva mare. La resta de les escenes, però, no se cenyeixen a un cicle purament passional, sinó que inclouen diversos moments al voltant de la mort i la resurrecció de Crist que vehiculen un significat més complex.

Potser val la pena recordar que la *Resurrecció* del Museu Marès té pràcticament la mateixa alçada que la *Pietat* del MNAC, i que aquesta és només uns 30 centímetres més ampla. Les dues taules comparteixen també un mateix tractament del fons d'or, sorprenentment pla i brunyit, sense cap motiu incís o embotit, i corresponen a un mateix moment dins de la carrera de Giner. Però és obvi que caldrien altres elements –un examen de la fusteria de les peces i dades sobre la seva procedència– per vincular les dues obres a un mateix conjunt.

A més, la presència de la *Pietat* al compartiment central d'un retaule no obliga necessàriament a imaginar un cicle passional. El *Retaule de la Pietat* de Sant Llorenç de Morunys està presidit per un compartiment molt proper al de Tomàs Giner –la disposició esglaonada dels personatges és molt similar, tot i que aquí cal fer lloc a dos

més, els donants Joan i Margarida Piquer– i al seu voltant es disposava un cicle dels goigs de la Verge, amb l'Anunciació, la Visitació, la Dormició i la Coronació al cos principal i la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció, l'Ascensió i la Pentecosta a la predel·la⁹³¹.

Segons indica María del Carmen Lacarra, el 1463 Giner rebé 400 dels 1000 sous en què havia estat pressupostat un retaule que el pintor feia per a la capella de Santa Maria de la Piedad del convent de sant Agustí de Saragossa, encarregat pel cavaller Martí Roman⁹³². No he pogut localitzar aquest document, ni tampoc les capitulacions, si encara existeixen, de manera que només l'advocació de la capella ens pot donar alguna pista sobre la titularitat del retaule. L'advocació potser podria correspondre al plany de la Verge sobre el cos del seu Fill mort: al contracte del *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià*, el 1460, per exemple, es demana que al compartiment central de la predel·la hi hagi «la piedat bien acompanyada de angeles o marias de lo que millor sera»⁹³³, unes paraules que tant es poden referir al Crist representat de mig cos al sepulcre com al lament de les Maries i la Verge sobre el seu cadàver. Però cal no oblidar que aquesta advocació també pot referir-se a la Mare de Déu de la Misericòrdia, com ja hem vist en analitzar el contracte del retaule encarregat a Giner per Maria Bielsa el 1465 i destinat a Zuera⁹³⁴.

- *Santa Anna amb la Mare de Déu i el Nen*

Com he avançat, M. C. Lacarra va donar a conèixer el 1998 un compartiment amb *Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen* (fig. 211) que relacionava amb el retaule de Mainar. La matrona seu, com es demanava al contracte, en un tron d'or decorat amb elements d'embotit i amb el respall cobert per un drap de brocat. La mare de la Verge porta a la mà el que sembla una petita corona d'espines i té a la falda la figura pseudo-

⁹³¹ El *Retaule de la Pietat* va ser encarregat per Joan Piquer a Francesc Solives el 17 de juliol de 1480. Pel que fa al contracte vegeu J. ROVIRA CABANAS, *Assaig històric de la capella de la Pietat de sant Llorenç de Morunys*, Manresa, 1925, p. 20-21. Ch. R. Post va analitzar la figura de Solives a, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 350-375, atribuint-li, a més del *Retaule de la Pietat*, un alt nombre d'obres conservades a l'Aragó. Després de la descoberta, per part de F. Mañas Ballestín, del contracte del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* cal reconduir bona part d'aquestes peces dins del catàleg de Domingo Ram. Sobre la figura de Solives, més recentment, vegeu: S. MATA, «Francesc Olives», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 166-170 i R. ALCOY PEDRÓS, «Retaule de la Mare de Déu o del Sant Dubte», a: C. Bergés Saura (com.), *Patrimoni dispers...*, p. 80-84.

⁹³² M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 444.

⁹³³ Apèndix documental, doc. 45.

⁹³⁴ Apèndix documental, doc. 52.

infantil de Maria, qui, al seu torn, sosté el Nen. Dos àngels músics flanquegen, a costat i costat del tron, l'anomenada Trinitat femenina. El fons d'or de la taula presenta un punxonat que imita el disseny d'un teixit de brocat. Tant les tres figures que integren la «santa Anna triple» com els dos àngels músics tenen rostres ovalats, amb fronts amplis, la barbata petita i arrodonida, celles fines i arquejades i boques tancades amb llavis petits i molsuts, característics de Tomàs Giner. Tot i això, els personatges són molt més formularis que els que ocupen la taula central del retaule d'Erla o les taules del palau arquebisbal. L'expressivitat de la boca i un cert allargament del rostre i el nas donen un aire absent a les figures que, d'aquesta manera, s'acosten més a les del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud. Si es tractés de la taula de Mainar, aquesta minva en la qualitat podria encaixar amb el fet que ens trobem en un moment avançat de la carrera de Giner, i davant d'un encàrrec que, a desgrat de la importància donada pels seus comitents a l'empresa, amb totes les seves referències a estàndards de qualitat, no fou dels més importants, ni pel seu preu ni per les seves mides o destinació, per la qual cosa el pintor hauria recorregut a l'ajut intensiu de diversos membres del taller.

L'alternança dels instruments, així com la gestualitat dels àngels, tant dels rostres com de les mans, repeteix gairebé amb exactitud el que hem vist a la taula de *Sant Vicenç* del Prado. En el cas de l'àngel que toca l'arpa, especialment, sembla que s'hagi fet servir un mateix cartró, invertit. Però la identitat compositiva serveix també per establir la distància qualitativa entre les dues taules: la delicada gestualitat de l'arpista que acompanya sant Vicenç contrasta amb la de l'àngel de la taula amb *Santa Anna i la Mare de Déu*, amb una ma reposant plana i inexpressiva sobre l'instrument. Mentre que la de sant Vicenç és sens dubte una obra autògrafa, un encàrrec important que va merèixer tota l'atenció del pintor, la santa Anna amb la seva expressivitat més tova i els rostres de mirada vàcua, és una obra expeditiva i de factura més apressada.

- Fragment d'una *Coronació trinitària*

El 2006 M. C. Lacarra donava a conèixer aquest fragment (figs. 212-213) del que en origen degué ser una *Coronació de la Verge* per part de la Trinitat⁹³⁵. Curiosament, cadascuna de les tres coronacions que conservem de Giner respon a un tipus iconogràfic diferent: per part de Crist a Erla, de Déu Pare a Calatayud i de la Trinitat en aquest

⁹³⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Una nueva obra de Tomás Giner pintor de Zaragoza...».

compartiment d'origen desconegut. La Mare de Déu s'ha representat agenollada sobre una estrada, entre les dues persones de la Trinitat i amb el colom volant sobre el seu cap. Crist i Déu Pare devien seure en un únic tron, amb el respall cobert per un teixit de brocat. El model, de fet, devia ser proper al que Pere Garcia i el seu taller van fer servir a la Coronació Trinitària que va formar part del *Retaule de la Mare de Déu de Montanyana*⁹³⁶.

Probablement la taula degué formar part d'un retaule de dimensions considerables, atès que en el seu estat actual amida 159 x 72 cm i no només està tallada per la banda esquerra. El nimbe de Crist està incomplet i les seves robes i el tron també semblen bruscament interromputs. El rostre de Crist presenta aquest aspecte arrodonit, tou, de contorns suaus i expressió absent que hem descrit en parlar de la santa Anna de Mainar. Finalment, M. C. Lacarra descrivia amb estranyesa els motius decoratius dels nimbes, amb uns cercles concèntrics que no són freqüents dins de la producció de Giner però que es retroben en algunes obres que li podem atribuir, com ara al *Sant Sebastià* de la Fundación Lázaro Galdiano i en una *Santa Engràcia* conservada a Princeton a la que em referiré tot seguit.

- Una taula amb *Santa Engràcia* a Princeton

Entre les pintures que poden engruixir el corpus d'obres adscrites a Tomàs Giner es compta una taula amb *Santa Engràcia* conservada actualment al Princeton University Art Museum (fig. 214). Sembla que el 1941, quan va ser ressenyada per Post, pertanyia a una col·lecció privada de Madrid, però vint anys més tard es trobava a l'altre costat de l'Atlàntic i ingressà al museu el 1960, gràcies a la generositat d'un dels antics alumnes de la Universitat de Princeton⁹³⁷. El compartiment presenta la donzella dempeus i atesa la seva configuració i les mides, 125 x 74 cm, és probable que fos la taula titular o una de les taules titulars d'un retaule dedicat total o parcialment a la santa, de gran devoció a Aragó i especialment a la ciutat de Saragossa, on es considera que es conserven les seves relíquies⁹³⁸.

⁹³⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 298, fig. 97.

⁹³⁷ L'obra va ser donada al museu per la National Forge Foundation, a petició de Duane Wilder, de la promoció de 1951, segons la informació proporcionada per la pròpia institució.

⁹³⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Notas sobre la iglesia de santa Engracia o Santuario de las Santas Masas en el siglo XV (1421-1464)», *Aragón en la edad media*, 2000, vol. 16, p. 425-444 i ÍDEM a, *Santa Engracia, nuevas aportaciones para la historia del monasterio y de la basílica*, Zaragoza, 2002, p. 83-100.

La santa està davant d'un tron en el que, com és habitual a la pintura aragonesa del moment, renuncia a seure. El setial és especialment similar en la seva arquitectura i ornamentació als dels compartiments de *Sant Vicenç*, al Prado, i *Sant Llorenç* de Magallón. Com succeeix en aquests dos exemples, el respall es cobreix amb un teixit de brocat –que en aquest cas mostra apreciables pèrdues en la capa pictòrica i el vernís superficial– i ostenta columnes de secció triangular rematades per pinacles molt semblants als de la taula de *Sant Vicenç*. A més, inclou unes volutes, ornades amb fulles molt arrissades, pràcticament idèntiques a les que rematen els braços del tron de *Sant Vicenç* i els braços i la zona superior del de *Sant Llorenç*. En aquest cas, a més, el tron es combina amb un altre tòpic aragonès, el mur baix que deixa veure les copes afuades d'uns xiprers al fons, com també succeeix a la taula de Magallón o a les de la Fundación Lázaro Galdiano. El xiprer de la dreta de l'espectador sembla força repintat, però el de l'esquerra presenta un tractament molt semblant al de Magallón (fig. 183).

La donzella sosté amb una mà un llibre obert en direcció a l'espectador, i amb l'altra la palma que al·ludeix al seu martiri, molt gràficament representat amb el clau que li perfora el front sense alterar la seva plàcida expressió. Tant la presència del còdex encarat al fidel com la gestualitat de les mans són pràcticament idèntics al llibre i els gestos de *Sant Llorenç*: de fet, la disposició d'ambdues figures és molt similar. La iconografia, d'altra banda, és molt propera a la de l'escultura en alabastre conservada a la cripta de l'església de Santa Engràcia de Saragossa, atribuïda al Mestre Hans, l'escultor de Suàbia que fou contractat per refer el cos superior del retaule major de la Seo de Saragossa⁹³⁹, ben conegut de Giner que, com hem vist, policromà algunes de les seves escultures. La pintura de Tomás, però, se n'allunya considerablement del tractament de les robes, que el Mestre Hans va treballar minuciosament, tallant riques vores de pedreria i complexos plecs de formes anguloses. De fet, la roba de brocat negre i daurat de la santa pintada és especialment plana i oculta completament el seu cos. A diferència dels pintors flamencs, els aragonesos, en general, no dibuixaven el disseny de les teles de brocat en perspectiva, amb les seves formes vegetals parcialment distorsionades i ocultes pels plecs dels teixits. El procediment habitual de treball dels mestres aragonesos a l'hora de representar els brocats era fer el disseny de carxofes i fulles completament pla, per, més tard, suggerir els plecs amb unes pinzellades de tons

⁹³⁹ M. C. LACARRA DUCAY, *El Retablo mayor de San Salvador...*, p. 85-101, figs. 46 i 62.

terrosos i grisos. Aquests ombrejats solien afegir-se en forma de suaus veladures, que probablement en aquest cas s'han perdut amb el transcurs dels segles. De fet, les fotografies antigues mostren desperfectes considerables a la taula: la post dreta –de l'espectador– s'havia separat ocasionant una esquerda profunda, amb pèrdues i aixecaments de la capa pictòrica. A la zona inferior de la taula també eren visibles pèrdues que deixaven al descobert la preparació. En tot cas, el disseny dels plecs del mantell que vesteix la santa encaixa còmodament amb el treball que s'observa a les robes del compartiment de la *Pietat* del MNAC. Les formes tubulars, lleugerament rígides però mòrbides, o el pic que genera l'extrem del mantell al costat del peu esquerre de la santa, per exemple, es retroben a la taula de la *Pietat*. Aquest darrer, concretament, es repeteix a l'extrem del mantell de la Mare de Déu, just al costat del braç dret, estès, de Crist.

Ch. R. Post va atribuir aquesta taula al que ell va batejar com a Mestre d'Armisen, a partir del *Retaule de santa Anna, la Verge del Roser i sant Miquel* conservat al Metropolitan Museum de Nova York que, segons la inscripció de difícil lectura que es conserva al peu, va ser encarregat per un tal mossèn Miguel Armisen⁹⁴⁰. Post creia que aquesta figura anònima podia amagar la personalitat de Francisco Giner, fill de Tomás Giner⁹⁴¹. La hipòtesi de Post partia, però, d'una premissa errònia: que Tomás Giner era el Mestre d'Alfajarín. En efecte, Post considerava que «*if Tomás was the Alfajarín Master, Francisco would, on grounds of probability, have been the kind of imitator of the Alfajarín Master's manner that we see in the Armisen master*»⁹⁴². Post creia que hi havia un altre argument que reforçava la identitat de Francisco Giner amb el Mestre d'Armisen i no amb algun altre dels seguidors del Mestre d'Alfajarín: el 1484 Francisco Giner va contractar un retaule per a l'església de Santa Maria de Altabás, Saragossa. Pellegrero Soteras va donar a conèixer un calvari procedent d'aquesta església que, en opinió de Post, encaixava estilísticament amb el retaule conservat al Metropolitan. Al catàleg de Post per al Mestre d'Armisen s'inclouen, però, obres molt diverses i algunes de filiació molt dubtosa. Entre elles dues predel·les conservades en sengles col·leccions privades de París, més properes a les derivacions tardanes de l'estil de Juan de la

⁹⁴⁰ El retaule té el número d'inventari 38.141a-o. La lectura proposada pel museu és: SA[B?]JEMO A[N] FECHO FAZER LOS MUY ONRADOS MOSE[N] MIGUEL ARMISE[N] IATON INCET ENEL ANYO DEMIL CCCC[L]XX[X?]III. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 184.

⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 184-208.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 192.

Abadía el Vell, potser corresponents a la feina del seu fill, Juan de la Abadía el jove, o el seu taller⁹⁴³; i també dos compartiments directament atribuïbles a Juan de la Abadía el Vell, amb les figures de *Sant Miquel* i *Sant Sebastià*, conservats a la Fundación Lázaro Galdiano⁹⁴⁴. Segons Post, «*the analogues for her countenance are particularly the angels in the Lucerne Picture and the Lázaro St. Sebastian, and she stands against the sort of richly bedight throne that the painter took over from the Alfajarín Master*»⁹⁴⁵. Malgrat els punts de contacte amb els rostres ovalats i seriosos de Juan de la Abadía, en la meua opinió, la santa Engràcia mostra, sens dubte, el mateix estil que manifesta Tomàs Giner en obres com ara la monumental *Pietat* del MNAC o el *Retaule de l'Epifania* de Calatayud.

La comparació proporciona resultats positius amb qualsevol de les figures femenines de la taula del MNAC, però especialment clars en el cas de la Magdalena (figs. 215a-b). Ambdues santes comparteixen la llarga cabellera de tons melats, pentinada amb clenxa al mig i ondulada a l'alçada de les orelles, i el rostre de contorns suaus i arrodonits, amb les celles fines arquejades i els llavis petits i molsuts. Aquests mateixos trets fisonòmics es retroben, per exemple, a la Mare de Déu del compartiment principal del retaule de Calatayud. A més, en el cas de la taula de Princeton i la del MNAC, tot i que això és més anecdòtic, les dues dones vesteixen una túnica de brocat molt similar i es cobreixen amb un pesat mantell vermell. En aquest grup de taules trobem, com ja he indicat, una factura pictòrica més apressada i uns personatges de perfils més tous i inexpressius. És evident que la *Santa Engràcia* de Princeton, la Mare de Déu de l'*Epifania* de Calatayud o la Magdalena de la *Pietat* del MNAC es troben a certa distància de la santa Tecla de les taules del palau arquebisbal de Saragossa, que posseeix un rostre amb més caràcter, i també dels personatges del carrer central del retaule d'Erla. És difícil decidir, però, si això obeeix a moments diferents en la carrera de Giner o a una intervenció més intensa d'altres membres del taller.

A la taula de *Santa Engràcia* el tractament del paviment divergeix respecte del que hem descrit en altres obres de Giner. En aquest cas es prescindeix dels dissenys moriscos tant

⁹⁴³ *Ibidem*, p. 196-199, fig. 88.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, 1941, p. 199-201, fig. 89-90. Els dos compartiments procedeixen del retaule major de l'església d'Aniés, segons M. C. LACARRA DUCAY, *Pintura Gòtica Aragonesa en la Fundación...*, p. 61-65.

⁹⁴⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 202.

del gust del pintor per resoldre-ho amb unes rajoles rectangulars alternant unes llises de to ataronjat amb altres ornamentades amb un senzill motiu vegetal. Convé no oblidar que aquest tipus de paviment amb rajoles rectangulars també cobria el terra de les taules del palau arquebisbal abans que la restauració tragués a la llum el dibuix d'entrellaços original. No he pogut examinar la taula directament, i les fotografies no permeten intuir si aquest podria ser també el cas del compartiment amb santa Engràcia.

- Compartiments d'un retaule amb *Sant Vicenç* i un *Sant cavaller*

Segons indiquen sengles fitxes de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, el 1981 es trobaven a la venda a Saragossa dos petits compartiments de 72 x 33 cm amb les figures dempeus de dos sants⁹⁴⁶ (figs. 216a-b). Tots dos se situen sobre un enrajolat amb un disseny d'entrellaços de regust morisc i el fons s'articula segons la fórmula repetida fins a l'extenuació a la pintura aragonesa de l'època: un mur que arriba fins a les espatlles dels sants i que permet veure les copes d'uns xiprers retallades contra el cel solcat per núvols.

Un dels sants s'abilla com a cavaller: vesteix una hropa curta que deixa veure les calces i un mantell també curt folrat d'ermíni. Es cobreix el cap amb un elegant barret i els peus amb botes de puntera molt afuada. Cenyeix espasa, però no porta cap altre element, per la qual cosa resulta difícil identificar-lo amb precisió. Entre els sants cavallers amb més tradició en terres aragoneses es compten sant Sebastià, normalment representat amb l'arc i les fletxes amb les quals va ser martiritzat; sant Julià, a qui tot sovint acompanyen uns gossos o aus de presa que al·ludeixen a la seva faceta de caçador, i que en ocasions es representa a cavall; sant Jordi, qui, a més de l'espasa, pot brandar una llança o atxa, com hem vist a l'exemple del MNAC, i que s'identifica gràcies a la creu inscrita en les seves armes o cuirassa i al drac que normalment jeu mort als seus peus, i sant Martí de Tours, que es representa habitualment a cavall partint la capa amb el pobre⁹⁴⁷. En aquest cas, però, no hi ha rastre d'arc, fletxes, animals, drac o pobre al qual socórrer, per la qual cosa em resulta impossible identificar degudament el personatge⁹⁴⁸. El segon sant,

⁹⁴⁶ Clixé Mas E-6049 i 6050, dossier 34, dedicat a la pintura aragonesa sense classificar.

⁹⁴⁷ Sobre els sants cavallers: Laura RODRÍGUEZ PEINADO, «Los santos caballeros», *Revista digital de iconografía medieval*, 2010, vol. II, núm. 3, p. 53-62.

⁹⁴⁸ A les fitxes de l'Arxiu Mas no hi ha cap proposta d'autoria però se suggereix que el sant cavaller podria haver estat Abdó, el suposat virrei persa, exiliat a Roma i martiritzat per la seva fe cristiana (S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. 1, p. 422-423), tot i que normalment aquest sant es representa coronat

revestit amb la dalmàtica de brocat pròpia dels diaques, té faccions juvenils, sosté, encarat cap a l'espectador, un llibre obert amb escriptura simulada –un atribut que ja hem vist representat d'aquesta manera a la taula de *Sant Llorenç* i a la de *Santa Engràcia*– i li penja del coll una gran pedra de molí. Aquest darrer element l'identifica com a *Sant Vicenç*, el cos del qual va intentar ultratjar Dacià després de la seva mort llançant-lo al mar lligat a la pedra per tal que fos devorat pels animals marins⁹⁴⁹.

Tant el *Sant cavaller* com *Sant Vicenç* presenten trets molt propers als d'altres obres incloses al catàleg de Tomás Giner. La corona de cabells que rodeja la tonsura del sant, amb atapeïts rínxols curiosament dibuixats, els ulls arrodonits, els llavis plens i la barbata suau del màrtir, per exemple, es poden comparar amb els del sant homònim que ocupava la taula titular del *Retaule de san Vicenç* de la Seo, ara al Museo del Prado. També és similar l'articulació i gestualitat de les mans i el tractament de les robes, malgrat que el compartiment del Prado presenta, com és lògic en tractar-se de la taula principal d'un retaule important, un treball molt més ric i acurat. Secundària, però no desdenyable, és la similitud existent entre el disseny de l'enrajolat d'aquestes dues taules i el que hem vist a les del palau arquebisbal de Saragossa, el compartiment amb sant Vicenç del Prado, el sant Llorenç de Magallón, les dues taules de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid o la catifa de la Mare de Déu d'Erla.

El treball d'aquestes figures és prou digne i proper estilísticament a altres obres autògrafes de Giner com per atribuir-les a la seva mà, tot i que és cert que la caracterització de les figures i el tractament de les robes és més expeditiu que en altres ocasions. Crec que això queda justificat si atenem al paper secundari d'aquestes dues tauletes dins de la complexa estructura d'un retaule aragonès de l'època. La seva iconografia, reduïda a les figures dempeus de sants solitaris, és adequada tant per a una predel·la com per a ocupar les parts altres d'un retaule monumental, completant l'espai existent entre els compartiments narratius i el guardapols o les filloles d'un conjunt de grans dimensions. Malauradament, només m'he pogut atansar a aquestes peces a través de les fotografies, que no permeten apreciar el sentit, vertical o horitzontal, de la unió de les posts que integren les taules, la qual cosa podria haver estat important a l'hora de decidir d'on provenen. Sí que és possible veure, a la part superior de cada

⁹⁴⁹ M. D. MATEU IBARS, *Iconografía de san Vicente Mártir...*

compartiment, l'empremta, repintada i retocada, de l'arc de mig punt polilobulat que degué emmarcar la composició originalment, però això no aclareix la seva pertinença al bancal o al cos alt del retaule. A més, hem conservat únicament una predel·la imputable a Tomàs Giner, la del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, per la qual cosa tenim poques dades per fer-nos una idea de la presentació habitual de les figures als bancals dels seus retaules: en tot cas, a Calatayud estan asseguts.

- *Sant Martí a cavall partint la capa amb el pobre*

Un estil molt proper a les dues tauletes que acabem d'analitzar mostra un sant Martí a cavall que va pertànyer a la col·lecció Pardo de París⁹⁵⁰ (fig. 217). Com és habitual, el sant s'ha representat en el moment just de partir, amb la seva espasa, la capa que compartirà amb el pobre, el nimbe crucífer del qual permet identificar-lo amb Crist. L'escena té com a teló de fons un ampli paisatge panoràmic animat per una ciutat emmurallada a la dreta i un serpentejant camí que parteix de primer pla i ondula fins als turons de darrer terme. La ciutat, amb nombroses torres circulars perforades per grans finestres rectangulars, té una configuració pràcticament idèntica a la de la Jerusalem d'on sortien les tres Maries de la *Resurrecció* Parcent.

Els llavis molsuts, tancats en un gest serè i molt característic, amb les comissures suaument marcades, així com el nas llarg i recte i els ulls arrodonits, són propis de les fisonomies creades per Tomàs Giner. El dibuix, correcte però no gaire detallista, de l'anatomia gairebé nua de Crist a la taula que estudiem, és força proper al del sant Vicenç turmentat a la creu en aspa de la taula que he relacionat amb el *Retaule de sant Vicenç* de la Seo o al del Crist de la *Resurrecció* Parcent i la *Resurrecció* de Calatayud. També el rostre de Crist admet la comparació amb aquests dos darrers compartiments per exemple, tot i que és cert que les fesonies dels protagonistes de la taula de sant Martí són lleugerament més allargades i encara menys expressives que les dels compartiments citats. En definitiva, crec que caldria considerar aquest compartiment com una obra del taller de Tomás Giner, amb una participació relativament baixa del mestre en la seva factura.

⁹⁵⁰ IAAH-AM, dossier 38, pintura gòtica aragonesa a l'estranger sense classificar, sense número de clixé. A la fitxa tampoc no consta cap proposta sobre l'autoria.

D'altra banda, el desconeixement absolut sobre la localització actual d'aquesta taula, les seves mides i la seva estructura material, m'impedeix proposar qualsevol hipòtesi sobre la seva situació en el marc del seu conjunt de procedència. La figura de sant Martí partint la capa va ocupar, tot sovint, el compartiment central. Però és evident que també podia ocupar els carrers laterals, dins del cicle narratiu, i, de fet, el senzill marc, que, si prenem en compte el seu disseny, podria ser original, sembla més apropiat per un carrer lateral que per al compartiment principal.

- *Sant Cristòfol* de Calatayud

M. C. Lacarra ha atribuït a Tomàs Giner, en dates relativament recents, una taula amb sant Cristòfol conservada a l'antiga col·legiata de Santa Maria de Calatayud i restaurada entre el 1995-99⁹⁵¹ (fig. 218). L'autora indica que la ubicació primitiva d'aquesta taula podia haver estat el claustre, prop de la porta de comunicació amb l'església, atès que, com indiquen diverses fonts, la peça havia estat penjada al claustre mudèixar fins a la restauració d'aquest⁹⁵². Es tracta d'un compartiment de grans dimensions i format acusadament vertical, mesura 348 x 127 cm, per la qual cosa crec que, molt probablement, no ens trobem davant les restes d'un retaule, sinó més aviat d'una pintura concebuda per a ser exposada de manera aïllada i, en origen, molt possiblement situada en un espai proper a algun dels accessos de la ciutat a la col·legiata, malgrat que al segle passat es conservés dins del claustre.

La pràctica apotropaica de situar pintures murals o sobre altres suports de sant Cristòfol en espais dels temples propers o visibles des de les portes va ser general a tota Europa a l'Edat Mitjana i, naturalment, també als territoris peninsulars, on s'han conservat nombroses restes, especialment en àmbit castellà⁹⁵³. Es considerava que aquest sant,

⁹⁵¹ M. C. LACARRA DUCAY, «San Cristóbal. Tomás Giner y colaboradores»... p. 74-82.

⁹⁵² F. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España, Zaragoza...*, p. 339; G. BORRÁS GUALIS; G. LÓPEZ: *Guía monumental y artística de Calatayud...*, p. 61; F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 503, i cat. LII p. 644.

⁹⁵³ Per al context europeu resulta interessant el treball de H. WHAITE, *St. Christopher in English medieval wallpainting*, Londres, 1929. Els exemples gòtics en àmbit castellà de data més primerenca estan recollits a F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Tomo II, Madrid, 2005, p. 184-186 i p. 219-226. Per a l'anàlisi d'alguns exemples del primer gòtic conservats a Catalunya vegeu: R. ALCOY PEDRÓS, «Las pinturas de Sant Pau de Casseres. Notas de iconografía y estilo en la disolución del 1200 catalán», *D'Art*, 1987, 13, p. 107-133; R. TERÉS, «L'església de sant Pere d'Alp», *D'Art*, 1987, 13, p.135-145. Sobre la iconografia vegeu: G. LLOMPART, «San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 1965, tomo XXI, p. 293-313; Luis A. GRAU LOBO, «San Cristóbal, homo viator en los caminos bajomedievales avance hacia el

actualment foragitat del santoral catòlic, protegia el creient contra la mort sobtada esdevinguda sense confessió, i també contra els perills que podien sobrevenir al viatger. Segons creences molt populars, la visió de la imatge de sant Cristòfol protegia durant tot el dia d'aquesta «mala mort». Il·lustra molt gràficament aquesta creença, per exemple, un famós gravat acolorit del 1423 conservat a la Rylands Library, on hi ha la següent inscripció llatina: «*Cristofori faciem die quacumque tueris/ Illa nempe die morte mala non morieris*»⁹⁵⁴. D'altra banda, els relats, condensats a la *Llegenda Daurada*, descriuen el sant com un gegant –en aquest text de dotze colzes, uns cinc metres– la qual cosa evidentment va tenir a veure amb el format que adopta en molts casos la seva representació⁹⁵⁵. Si fem una ullada als exemples conservats, veurem que un alt nombre de les pintures assoleixen unes mides molt considerables –pensem només, per exemple, en la de la catedral de València, atribuïda a l'entorn de Gonçal Peris, d'uns set metres–, tot i que en ocasions s'insereixen al costat o formant conjunt amb pintures dedicades a altres temes, de dimensions menors. La gran talla amb que es representa sant Cristòfol obeeix al desig d'evocar el seu gegantisme i també al fet que la pintura havia de ser ben visible tot passant per la porta de l'església. Però ens podem preguntar, fins i tot, si en ocasions no hi hagué certa voluntat de reproduir la mida real del personatge. Les dimensions, en tant que es relacionaven amb la realitat material de l'objecte de devoció, com les relíquies, arribaren a assolir al llarg de l'Edat Mitjana un valor protector i miraculós; tal és el cas de la mida del cos de Crist o de la seva la nafra del costat, per exemple⁹⁵⁶.

catálogo de una iconografía singular», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 1994-95, 4-5, p. 167-184; M. D. GARCÍA CUADRADO, «San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico», *Antigüedad y Cristianismo: monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 2000, núm. 17, p. 343-366; S. MANZARBEITIA VALLE, «San Cristóbal», *Revista digital de iconografía medieval*, 2009, núm. 1, p. 43-49.

⁹⁵⁴ H. WHAITE, *St. Christopher in English...*, p. 9. Una aportació recent sobre aquest gravat a: Peter SCHMIDT, «Manuscrit with the “Buxheim” Saint Christopher», a: P. Parshall; R. Schoch, *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*, catàleg d'exposició, 2005, Londres, p. 153-156. Resulta molt interessant, en aquest sentit, el programa iconogràfic del *Retable de sant Cristòfol* que va pertànyer a la col·lecció Várez Fisa i que ara s'exposa al Museo del Prado. Tal com ha estudiat Fernando Gutiérrez Baños, en aquest exemple del segle XIII la figura central de sant Cristòfol no articula un cicle d'escenes dedicades a ell, sinó a altres sants escollits principalment per la seva provada funció auxiliadora. Vegeu F. GUTIÉRREZ BAÑOS, «El retablo de san Cristóbal», *Boletín del Museo del Prado*, 2010, vol. 28, núm. 46 p. 6-21. R. ALCOY PEDRÓS, «Las pinturas de Sant Pau de Casserres...», p. 42, també s'ha referit als aspectes apotropaics de la imatge de sant Cristòfol, incorporada en aquest cas a un context funerari.

⁹⁵⁵ S. de la VORAGINE, *La leyenda dorada...*, vol. I, p. 405-409

⁹⁵⁶ G. LLOMPART, «Longitudo Chisti Salvatoris. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana medieval», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1967, vol. XL, p. 93-115. Vegeu també F. RUIZ QUESADA; D. MONTOLÍO, «Salvator Mundi», i «Longitud de Cristo», a: J. Sanahuja; P. Saborit; D. Montolío, *Espais de Llum, Borriana-Vila real-Castelló...*, p. 210-213 i 214-217 respectivament.

La taula de Calatayud havia estat classificada per Post com a obra del Mestre de Bonnat i, de fet, l'estudiós la considerava la prova de que aquest artista, les produccions del qual localitzava en museus i col·leccions estrangeres, havia treballat a l'Aragó⁹⁵⁷. El Mestre de Bonnat, al qual em tornaré a referir en un altre capítol, va ser definit per l'historiador nord-americà com un artista de capacitats tècniques limitades, derivat de Martín de Soria però especialment lligat a l'autor del *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Maluenda, és a dir, Domingo Ram. Judith Berg-Sobré concordava amb Post en que la pintura de *Sant Cristòfol* era especialment propera a les taules d'un *Retaule de sant Martí* conservades al Musée Bonnat de Bayona (inv. 981), un compartiment amb *Sant Antoni apallissat pel dimonis* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, tres compartiments amb profetes conservats al MNAC i una predel·la i subpredel·la dedicades a la Passió i el *Credo dels Apòstols* conservada al Metropolitan de Nova York⁹⁵⁸.

Mañas Ballestín, per la seva banda, considerava que un «*Retablo de san Lamberto, de Atea, un retablo recompuesto de santa Ana, del que solo quedan dos tablas laterales en la Iglesia de Santa María, de Maluenda; el retablo de san Vicente, del Museo de Arte Sacro, de Calatayud, y una tabla de san Cristóbal, de la col·legiata*» serien obra d'algun col·laborador de Domingo Ram⁹⁵⁹. Aquestes però, són obres considerablement diverses entre elles.

María del Carmen Lacarra, com ja hem vist, s'allunya d'aquest corrent d'opinió en atribuir la taula a Tomàs Giner. L'autora considera que la pintura està «*más próxima a las tendencias estilísticas de los talleres zaragozanos que a las que promulgan los pintores Ram y Rius, desde Calatayud, de factura distinta*»⁹⁶⁰. Ja hem vist, però, que en ocasions l'obra de Giner s'aproxima o com a mínim adopta models en ús al taller de Domingo Ram. En tot cas, M. C. Lacarra detectava connexions entre el cap de *Sant Cristòfol* i el sant Josep i un dels reis mags del compartiment central del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud. És cert que hi ha similituds entre aquests tres personatges, i també entre el *Sant Cristòfol* i el Déu Pare que corona Maria al *retaula* de Calatayud

⁹⁵⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1966, vol. XIII, p. 377, fig. 161.

⁹⁵⁸ J. BERG-SOBRE, «Two Fifteenth century Aragonese Retables...», p. 110-111.

⁹⁵⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 191-192.

⁹⁶⁰ M. C. LACARRA DUCAY, «San Cristóbal...», p. 79.

(fig. 204). Però el nas excessivament allargat, els ulls ametllats amb la parpella superior ben marcada, les celles lleugerament més rectes del que és habitual en les figures de Giner i la boca molt àmplia i una mica entreoberta d'aquest sant Cristòfol s'apropen també a les obres del Mestre de Bonnat i altres artistes més marcats per la influència de Domingo Ram. D'altra banda, cal considerar que el gest del personatge, amb el cap girat cap a dalt en una actitud molt forçada per mirar el Nen, assegut sobre les seves espatlles, segurament deforma fins a cert punt les fesomies característiques del pintor.

Post inclogué temptativament dues obres al catàleg del Mestre del Prelat Mur, considerant que podien ser classificades «among the Aragonese works produced under Huguet's inspiration and with some degree of plausibility may even be attributed to the Master of the Prelate Mur»⁹⁶¹. Es tractava, en primer lloc, d'una taula amb *Sant Antoni de Pàdua* dempeus davant d'un fons que imita un teixit de brocat i que, al meu parer, cal descartar completament del catàleg de Tomás Giner. De fet, la taula havia pertangut a una col·lecció navarresa, i no hi ha cap tret estilístic específic que obligui a considerar-la aragonesa. La segona obra era una predel·la o subpredel·la amb els caps de sis profetes, conservada a la col·lecció Junyer⁹⁶², que presenta una factura molt més dura i aspra, amb contorns més marcats i ben definits del que és propi de Tomás Giner, més propera al cercle de Domingo Ram, però que no ha estat recollida per la bibliografia posterior sobre Giner ni sobre Ram.

Un breu apunt sobre el taller de Tomás Giner segons la documentació

La recerca a l'Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, m'ha permès descobrir tres contractes de formació signats per Tomás Giner que fins ara romanien inèdits. La importància social i el prestigi de Tomás Giner, pintor de la Seo del Salvador i pintor del rei, junt amb l'alt nombre de comandes que degué atendre al llarg de la seva vida, feien imaginar que al seu taller es devien haver integrat diversos col·laboradors i ajudants amb diferents graus d'habilitat i formació. Fins ara, però, només ens era conegut el nom de Jaime Lana, amb qui Giner signà el contracte el 1478⁹⁶³, només dos anys abans de morir, però qui després de la defunció del mestre tindria, imaginem, un paper important al seu taller, atès que va contreure matrimoni amb la seva vídua. Quan

⁹⁶¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, VIII, p. 498-501, figs. 229-230.

⁹⁶² Post (Ibidem) la publica com a predel·la, però el fet que només s'hagin representat els caps dels profetes i les seves mans sostenint les filacteries encaixa millor amb el format d'una subpredel·la.

⁹⁶³ Va ser donat a conèixer, com he dit, per Cabezudo Astrain. Vegeu Apèndix documental, doc. 75.

Lana es posà al servei de Giner devia posseir ja una certa formació: Jaime es declara major d'edat i el procés d'aprenentatge normalment començava molt abans, amb uns dotze o tretze anys. Però, en tot cas, al llarg del temps de vigència del contracte l'aprenent no havia de rebre cap paga, més enllà de la manutenció. Això sí, en finalitzar el temps acordat Giner havia de vestir de nou «*de buen panyo razonable*» a Jaime Lana, la qual cosa suposava una despesa considerable. El pintor es documenta almenys fins al 1506 a Saragossa⁹⁶⁴ i sabem que va rebre encàrrecs d'una certa importància i va formar, al seu torn, diversos aprenents.

El 18 de maig de 1460 Pero Sanchez, natural de València, signava un contracte d'aprenentatge amb Tomàs Giner per tres anys i mig a comptar des del dia de la signatura⁹⁶⁵. El contracte ofereix poca informació sobre l'aprenent: no dóna a conèixer la seva edat, ni el seu grau de formació, però el fet que no s'ofereixi cap tipus de remuneració, més enllà de la manutenció i l'allotjament, sembla apuntar cap a un aprenent jove que el mestre havia d'instruir des dels seus inicis. Només uns mesos més tard, el 28 d'agost de 1460, Teresa de Gomensoro (?), natural de Pamplona però habitant temporalment a Saragossa, signà amb Giner un contracte d'aprenentatge a fi de que aquest ensenyés al seu fill, Joan de Rochafort, l'ofici de pintor⁹⁶⁶. Tampoc en aquest cas s'indica quants anys comptava el tal Joan, però el fet que el contracte sigui establert per la seva mare apunta que era menor d'edat. A aquests dos contractes cal sumar el que van formalitzar Giner i Bernat Salvador, el 24 d'abril del 1466⁹⁶⁷, només uns mesos abans, per tant, de signar el contracte de companyia amb Arnau de Castelnou, que, de fet, va protocol·litzar el mateix notari. Bernat Salvador indica que és natural de Castelló i el temps de l'aprenentatge es fixa, en aquest cas, en dos anys. L'aprenent havia de ser mantingut, com és habitual, a expenses del mestre, però, a més, Tomàs Giner havia de pagar a Bernat pels dos anys al seu servei 150 sous jaquesos, un preu modest però que indica que el deixeble comptava ja amb un cert domini de l'ofici que li permetia realitzar tasques una mica més especialitzades en el context del taller.

⁹⁶⁴ I potser fins al 1515, quan un personatge homònim que no està del tot clar que es pugui identificar amb el pintor fa testament. Vegeu CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 272-273.

⁹⁶⁵ Apèndix documental, doc. 46.

⁹⁶⁶ Apèndix documental, doc. 48.

⁹⁶⁷ Apèndix documental, doc. 53.

Tomás Giner degué ensenyar també l'ofici al seu fill, Francisco, que en contractar el Retaule de sant Hipòlit al 1484 es definia com a «*pictor retabulorum*»⁹⁶⁸. A les capitulacions d'aquest conjunt signa també un tal «*Jacobus*» que, molt probablement, hem d'identificar amb Jaime Lana. En tot cas, les personalitats pictòriques de Jaime Lana i Francisco Giner encara no estan gens perfilades.

Algunes notícies sobre Arnau de Castelnou

Si un diplomatarí força complet i abundós ens permet recórrer amb certa comoditat vint-i-dos anys de la carrera de Tomás, confirmar el seu arrelament vital i pictòric a Saragossa, conèixer la seva vinculació com a pintor amb la Seo de San Salvador, besllumar la composició plural del seu obrador i fins i tot documentar amb seguretat algunes obres i de manera més o menys indirecta unes altres, la carrera del seu soci, Arnau de Castelnou, continua sent, essencialment, un misteri recalitrant. Només posseïm tres referències documentals segures, que abasten un lapse temporal relativament breu, sols vuit anys, entre 1466 i 1474, i resulten, a més, extremadament pobres en informació.

La primera notícia coneguda sobre la carrera de Castelnou, i la més antiga, és la que Serrano Sanz va aportar el 1915, és a dir, el contracte de societat signat en 1466⁹⁶⁹ (fig. 163). Ja he analitzat els termes essencials del document i les possibles raons –el coneixement de les tècniques i models pictòrics del nou realisme flamenc, la seva posició social– que podrien justificar una certa preeminència de Giner per sobre de Castelnou, malgrat que econòmicament tots dos se sotmeten a les mateixes condicions. També hem vist com el document de 1466 va ser la clau per identificar els estils respectius de Tomás i Arnau, gràcies a la conservació del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla. És possible que al *Retaule de sant Llorenç* per a l'església parroquial de Magallón Castelnou també s'encarregués d'una part de la pintura, potser, de nou, dels carrers laterals amb les escenes narratives, de les quals no ens ha pervingut cap fragment, tot i que probablement en alguns casos els mestres només compartirien els guanys de les seves empreses i no necessàriament el treball pictòric. I, com ja he

⁹⁶⁸ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, 33, p. 425-427; M. C. LACARRA, «Una pintura de Francisco Giner en Santa María de Altabás de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, 1980, XXXI, p. 17-23.

⁹⁶⁹ Apèndix documental, doc. 54.

indicat, res sabem, per ara, del retaule que pintaren per al prior de Santa Cristina, tot i que és possible que l'obra anés destinada a Calatayud.

D'altra banda, el contracte de companyia ens proporciona una petita pista de la que podia haver estat la localitat originària d'Arnau. Ricardo del Arco sembla partir del mot «Navalles» per considerar-lo dins la nòmina dels pintors «*franco-flamencos*» que s'haurien instal·lat a Saragossa al segle XV⁹⁷⁰. Post, per la seva banda, insistí en aquesta via considerant que «*he or his family had come originally from the barony of Navailles in the old province of Southern France, Béarn, just north of Aragon*»⁹⁷¹. Efectivament, aquest podia haver estat l'origen, més o menys remot, de la família de l'artista, però el seu estil pictòric no ens obliga a pressuposar una formació francesa meridional i el seu primer patronímic més aviat ens convida a buscar les seves arrels en terres aragoneses. Així ho ha fet María del Carmen Lacarra, qui ha suggerit que l'apel·latiu «Castelnou» podria referir-se a aquesta vila actualment pertanyent a la província de Terol però situada just en el límit amb la de Saragossa⁹⁷². La possible connexió amb aquesta zona geogràfica permetria plantejar interessants vincles amb l'àmbit d'actuació del Mestre de sant Jordi i la princesa i els possibles comitents del conjunt al qual va pertànyer el sant cavaller del MNAC: recordem que aquests podien haver estat els senyors d'Híxar.

El segon document conegut d'Arnau de Castelnou reforça la seva vinculació amb Tomás Giner. L'artista signa com a testimoni al contracte per a la pintura del *Retaule de sant Pere* destinat a l'altar major de l'església parroquial de Burgo de Ebro, el 21 d'octubre de 1467. El mestre apareix referenciat amb una lleugera variant en la forma del cognom, com a «*Arnalt de Castet, pintor*», però sens dubte es tracta del mateix personatge que signava el contracte de companyia només un any abans. Segons les capitulacions del 1466, d'altra banda, és de suposar que Castelnou tingué un paper actiu en la realització del *Retaule de sant Pere*, perquè s'establia que Giner havia de donar a Castelnou la meitat de totes les obres que aconseguís en els tres anys de vigència de la societat. El contracte de Burgo de Ebro, però, no deixa cap constància d'aquesta col·laboració. Tampoc hi ha cap referència a Castelnou en la convenença signada just a

⁹⁷⁰ R. del ARCO Y GARAY, «Artistas extranjeros en Aragón», *Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*, 1934, I, p. 231-245: 241-242.

⁹⁷¹ CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1941, vol. VIII, p. 149.

⁹⁷² M. C. LACARRA, «Taller de Arnal de Castelnou de Navalles...», p. 258. Vegeu també P. MADDOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus provincias de Ultramar*, Madrid, 1845-1850

continuació del contracte del *Retaule de sant Pere*, on, com hem vist, Giner es compromet a dibuixar un *Retaule de sant Bartomeu* amb Nicolás Zaortiga⁹⁷³.

El 16 d'agost de 1473 Tomás Giner actua com a testimoni al testament d'un tal Pedro de Cleves, i al seu costat signa un altre pintor anomenat Arnaut d'Agullon⁹⁷⁴. En aquest cas la variació del cognom és massa intensa com per deduir, sense més dades, que aquest Arnaut sigui l'antic soci del pintor. Però és cert que la coincidència de professió i nom, junt amb el fet que un any més tard Arnau es torni a documentar al costat de Giner, no permeten tampoc descartar-ho completament.

És possible que l'activitat comuna dels dos pintors s'estengués més enllà dels tres anys previstos al contracte, d'igual manera que degué començar un temps abans que fos formalitzada. El que sembla clar, en tot cas, és que l'experiència conjunta degué ser positiva, si considerem el document signat el 5 de juny de 1474 on Arnau nomena Giner procurador de tots els seus bens (fig. 219). L'existència d'aquest document fou donada a conèixer el 1998 per María del Carmen Lacarra⁹⁷⁵, malgrat que fins ara no havia estat transcrit. La procura indica que «*Arnau de Castelbon pintor vezino de la ciudat de Çaragoça*»⁹⁷⁶ encarrega «*al honrado maestro Thomas Giner pintor vezino de la sobredita ciudat*» que s'ocupi de «*qualesquiere quantias e otros bienes e cosas que me sean devidas o me pertenescan por qualquiere titol causa forma manera o razon en qualesquiere ciudades villas e lugares del regno de Aragon*»⁹⁷⁷. Tal com ja va suggerir M. C. Lacarra⁹⁷⁸, és possible que l'atorgament d'aquests poders a Giner obeeixi a un canvi de residència de Castelnou, a un trasllat fora del territori aragonès en el seu sentit més ampli, atès que el document esmenta molt específicament qualsevol lloc del regne d'Aragó.

El catàleg de Castelnou

En el nostre recorregut pel camí que menà a la identificació d'Arnau de Castelnou i Tomás Giner ja he indicat les dades essencials de la seva fortuna crítica. Com vèiem,

⁹⁷³ Vegeu Apèndix documental, docs. 56-57.

⁹⁷⁴ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1917, 36, p. 450.

⁹⁷⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 446, n. 23. APNZ, Pedro Díaz de Altarriba, 1474, foli 83.

⁹⁷⁶ En aquest document el cognom de l'artista torna a fluctuar, es llegeix, clarament, Castelbon.

⁹⁷⁷ Apèndix documental, doc. 67.

⁹⁷⁸ M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de Arnau de Castelnou...», p. 260.

Post renuncià a proposar una identificació del pintor, mentre que Pueyo Luesma li va atribuir el carrer central del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla i defensà la seva col·laboració amb Giner en altres obres. Com he subratllat, fou Josep Gudiol Ricart, el 1955, qui aclarí el confús panorama dibuixat pels articles de Pueyo Luesma i obrí la via a un estudi coherent de l'obra de Giner i Castelnou. Gudiol detectava, tant al carrer central com als compartiments laterals i la predel·la del retaule d'Erla, una intensa influència huguetiana, però feia una valoració molt més positiva de la pintura d'Arnau. D'aquest artista afirmava que la seva tècnica, més espontània que la de Giner, és «similar a la de la *juventud de Huguet*»⁹⁷⁹, que en aquell moment l'autor definia al voltant de taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC. Gudiol confeigí un petit catàleg d'obres per a Castelnou que comprenia sols dues peces a banda dels compartiments del retaule marià: un conjunt dedicat a sant Bartomeu, distribuït en diverses col·leccions particulars de Palma i Barcelona, i una taula amb la imatge dempeus de santa Caterina sobremuntada per un compartiment amb el Calvari, propietat del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁹⁸⁰ (fig. 220). El 1971 Gudiol Ricart es refermà en aquestes atribucions, que li va adjudicar «con absoluto convencimiento interior»⁹⁸¹. En la meua opinió, els compartiments del *Retaule de sant Bartomeu* tenen una relació d'escola o cercle amb els compartiments narratius i la predel·la d'Erla, però no són obra del mateix mestre sinó d'un altre artista, anònim però d'acusada personalitat, a qui per ara anomeno Mestre de sant Bartomeu. L'atribució de la *Santa Caterina* de Bilbao a Castelnou, d'altra banda, ha gaudit d'una fortuna variable entre les aproximacions posteriors a la figura de l'artista. Crisanto de Lasterra en el seu catàleg del museu va acceptar la proposta de Gudiol⁹⁸², i també ho va fer així Fabián Mañas Ballestín⁹⁸³. Per contra, Ana Galilea Antón, més recentment, assenyalà certs parentius entre el rostre de la santa i el de la Magdalena del *Sant Enterrament* del Musée Marmottan de Paris, i també certa proximitat amb el *Retaule de sant Bartomeu* de Villarroya del Campo. Finalment, atribuï la santa Caterina a un autor anònim del tercer quart del segle XV, pertanyent a l'escola aragonesa en la seva transició entre el gòtic internacional i les primeres

⁹⁷⁹ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301-302. L'autor fa una vaga referència a «otras obras» atribuïbles al pintor, que no especifica.

⁹⁸⁰ La taula, de 188 x 77 cm, té el número d'inventari 69/56, i va ingressar al museu gràcies a la donació de Doña Mercedes Basabe Cotoner, vídua de Taramonda, el 1943. Per a aquestes i altres dades vegeu A. GALILEA ANTÓN, *Pintura gòtica española en el museo...*, p. 176-179.

⁹⁸¹ J. GUDIOL I RICART, *Pintura medieval...*, p. 58-59 i 84, cat. 288.

⁹⁸² Crisanto de LASTERRA, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1967, p. 25, cat. 56.

⁹⁸³ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 145.

influències «*hispanoseptentrionales*»⁹⁸⁴. Estic d'acord en la datació proposada per Galilea Antón i en la seva atribució al territori aragonès, però els lligams tant amb el *Sant Enterrament* de Paris com amb el *Retaule de sant Bartomeu* de Villarroya, dues obres, d'altra banda, considerablement distants entre elles, no em semblen gens evidents. En tot cas, Arnau de Castelnou demostra ser, als compartiments d'Erla, l'única obra que per ara li pot ésser atribuïda amb seguretat, un pintor de més qualitat que l'artífex d'aquesta insulsa *Santa Caterina*, capaç d'atorgar als seus personatges, tan femenins com masculins, un caràcter més intens.

Federico Torralba Soriano va adjudicar a Castelnou, el 1977, algunes taules conservades al Museo de la Colegiata de Daroca, que Post abans i altres autors després atribuïrien a l'anònim Mestre de Morata⁹⁸⁵. Un cop més, la seva relació amb el retaule d'Erla és només d'escola i època, i cal excloure aquestes peces, que examinarem en un altre capítol, de la producció d'Arnau.

En els apartats anteriors ja hem vist que qui s'ha ocupat amb més intensitat en els darrers anys del tàndem Tomás Giner-Arnau de Castelnou ha estat María del Carmen Lacarra. Ja hem repassat les seves múltiples aportacions al coneixement de la pintura de Giner, tant des de la seva vessant documental com de l'anàlisi de les obres conservades. Pel que fa a Arnau, el 1998 M. C. Lacarra proposà també afegir una nova obra al seu exigü catàleg, és a saber, «*las pinturas sobre tabla del retablo de san Ginés y de san Sebastián de la Iglesia parroquial de Villanueva de Huerva (Zaragoza) incorporadas a una mazonería proto barroca*»⁹⁸⁶. En realitat es tracta de les restes d'un retaule dedicat originalment a la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Cristòfol, remuntades en una estructura d'època moderna al voltant d'un llenç amb les imatges de sant Ginés i sant Sebastià, que examinarem més tard en detall (fig. 273).

El veritable impuls en l'estudi de la figura d'Arnau de Castelnou, es produí, però, a partir del 2003. Com hem tingut ocasió de veure en capítols precedents, diverses publicacions d'aquest any presentaren noves hipòtesis al voltant de les obres

⁹⁸⁴ A. GALILEA ANTÓN, *Pintura gòtica española en el museo...*, p. 176-179.

⁹⁸⁵ F. TORRALBA SORIANO, «Arte», a: J. Casas Torres (dir.), *Aragón...*, p. 225, fig. 146, per exemple la taula amb un sant cavaller dempeus que jo crec que pot correspondre a sant Julià i que ell identifica amb sant Hubert.

⁹⁸⁶ M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 445.

tradicionalment adscrites a la joventut aragonesa de Jaume Huguet i molt especialment al voltant de la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC i els compartiments berlinesos que van formar conjunt. M. C. Lacarra proposà adjudicar algunes d'aquestes obres considerades huguetianes a Arnau de Castelnu⁹⁸⁷. En la seva fitxa sobre una taula amb *Sant Joan Baptista* exposada a la mostra dedicada a Bermejo al MNAC i Bilbao el 2003, l'autora creu que *«habría que atribuir a Castelnu algunas tablas conservadas dentro y fuera de Aragón que han sido asignadas insistentemente al catalán Jaume Huguet o, en su defecto, al zaragozano Martín de Soria»*, i afirma que la seva pintura al retaule d'Erla *«manifiesta la misma elegancia y sensibilidad que encontramos en el artífice de la conocida tabla de San Jorge y la princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya, atribuida tradicionalmente a Jaume Huguet»*⁹⁸⁸. Al catàleg del Museo de Zaragoza, també del 2003, l'autora es refereix més extensament a la qüestió, defensant l'existència d'una escola potent i independent de l'escola barcelonina encapçalada per Huguet, amb mestres *«artífices de obras equiparables, sinó mejores, a las documentadas de este autor»*. M. C. Lacarra compta, entre aquests artistes, a Tomás Giner i Arnau de Castelnu i conclou que *«la tabla de “San Jorge y la princesa” se aproxima de forma extraordinaria al estilo de Castelnu»*⁹⁸⁹. El 2006 l'autora reprenia les mateixes idees, per proposar que *«tot allò inclòs tradicionalment en l'anomenada “etapa juvenil d'Huguet” o atribuït a seguidors i deixebles seus a Aragó sigui l'obra produïda per una escola saragossana de personalitat potent i autònoma, representada per mestres contemporanis a l'etapa primera d'Huguet i, per tant, de més edat»*⁹⁹⁰. M. C. Lacarra descartava específicament que aquest mestre pogués ser, com havia proposat Post, Martín de Soria, atès que no compta amb la qualitat suficient, i tornava a citar els noms de Tomás Giner i Arnau de Castelnu, però al·ludia també a la multitud de mestres aragonesos encara no identificats.

Per la seva banda, Rosa Alcoy, com hem vist, va preferir proposar la identificació del Mestre de sant Jordi i la princesa amb Bernardo Ortoneda –tot i que sense descartar completament altres possibilitats– atesos els seus lligams, provats documentalment, amb el context barceloní, especialment amb l'obrador de Bernat Martorell, i la seva posterior activitat a Aragó. Alcoy presentaria una síntesi de les seves hipòtesis a la fitxa

⁹⁸⁷ M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de Arnau de Castelnu...», p. 258-261.

⁹⁸⁸ Ibidem, p. 260.

⁹⁸⁹ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 54.

⁹⁹⁰ M. C. LACARRA DUCAY, «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet...», p. 149.

de catàleg dedicada a la taula de *Sant Jordi i la princesa* al catàleg de l'exposició sobre Bermejo, al 2003⁹⁹¹, però argumentaria el seu punt de vista de manera molt més àmplia i detallada a la seva monografia del 2004⁹⁹². Aquí, l'autora indica que la contribució d'Arnau de Castelnou «*al contexto en que se elaboraron las tablas de Berlín y el san Jorge del MNAC es digno de ser destacado*», però rebutja una identificació plena del Mestre de sant Jordi i la Princesa o Mestre d'Alloza i Castelnou⁹⁹³. Alcoy afirma que «*La manera de Castelnou se halla muy próxima a la del Maestro de san Jorge y la princesa, pero su dominio del dibujo no le permite alcanzar la finura de resultados de las pinturas que corresponden al anónimo*», i suggereix que potser fou a través de Tomàs Giner que Castelnou tingué accés al context pictòric dominat pel Mestre de sant Jordi i la princesa⁹⁹⁴.

Ja he dit en referir-me al *Retaule de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume* de Siresa que Alberto Velasco el va considerar, el 2007, una obra «molt en la línia dels treballs de pintors com ara Arnau de Castellnou de Navalles o Miguel Ximénez»⁹⁹⁵. Com ja he indicat, però, aquest conjunt té poc a veure amb l'obra, de caràcter més aspre i intensament dominada per la cultura bermejiana, de Miguel Ximénez, que, d'altra banda, comparteix molt poca cosa amb el co-autor del retaule d'Erla. Castelnou i Ximénez són dos mestres netament diferenciats però, a més, les taules gòtiques del retaule de Siresa s'han d'atribuir directament al Mestre de sant Jordi i la princesa i aquest darrer, en la meua opinió, com ha defensat Rosa Alcoy, no pot ser assimilat a Castelnou.

- El *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla i la construcció d'una personalitat pictòrica. Com hem vist, correspon a Pueyo Luesma el mèrit d'haver reconegut la diferència d'estil entre el carrer principal, d'una banda, i els laterals i la predel·la del retaule d'Erla de l'altra, malgrat la seva considerable confusió respecte a la identificació de Tomás Giner⁹⁹⁶. La distribució de l'obra entre Tomás Giner i Arnau és molt clara, i no s'observa cap interferència entre l'un i l'altre: no hi ha cap escena que sembli feta a

⁹⁹¹ R. ALCOY PEDRÓS, «Jaume Huguet*»....

⁹⁹² R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 172.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 147.

⁹⁹⁵ A. VELASCO GONZÁLEZ, «Revisant Pere Garcia de Benavarri...», p. 84-85. Vegeu també ÍDEM, *Fragments d'un passat...*, p. 32, n. 87.

⁹⁹⁶ J. PUEYO LUESMA, «El retablo de la Corona (Erla) clave auténtica de una gran personalidad pictórica...».

quatre mans o que presenti un estil que no es pugui adscriure clarament. Molt probablement el repartiment de les taules a pintar obeí, d'una banda, a la preeminència de Giner, establerta al contracte de societat, i de l'altra a la pròpia constitució material del retaule i la distribució lògica de la feina dins del taller. Pel que fa al primer aspecte, Giner s'ocupa del carrer central, la part normalment més important, amb la figura de la titular, mentre que Castelnou es fa càrrec de les escenes narratives i la predel·la. Estructuralment el retaule està constituït, com és habitual als conjunts de dimensions mitjanes, per quatre taules. Una d'elles inclou els compartiments del carrer central, la *Coronació* i la *Mare de Déu amb el Nen*: aquesta fou la que es reservà Giner. Les altres tres taules restants conformen els dos carrers laterals i la predel·la, i van correspondre a Castelnou.

Ja hem parlat en l'apartat anterior del carrer central. Els carrers laterals, per la seva banda, inclouen tres escenes narratives marianes cadascun, un total de sis que, sumades a la *Coronació* del carrer central, constitueixen un dels septenaris més característics dels programes dels goigs de la Mare de Déu: l'*Anunciació*, la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Resurrecció de Crist*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la glorificació de Maria als cels⁹⁹⁷. La predel·la està centrada, com era habitual, pel Crist de Pietat, acompanyat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Els compartiments restants els ocupen quatre mitges figures amb alguns dels sants que gaudeixen de més devoció i que, per tant, són més recurrents a la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV: sant Pau, sant Sebastià, sant Pere i sant Blai.

La narració comença pel compartiment superior del carrer lateral esquerre, amb l'*Anunciació* (fig. 221). En aquest cas, el marc arquitectònic es defineix a partir de dos panys de paret foradats per amplis arcs escarsers que s'uneixen en angle al centre de la composició, descarregant sobre un feix de columnetes. Aquestes dues arcades actuen com a marc dels personatges de l'escena, dues figures molt monumentals en relació a l'àmbit que ocupen, que omplen gairebé tot l'espai disponible. Es tracta d'una solució original, que dona un nou aire i reinterpreta una fórmula de llarga tradició, aquella que situa l'arcàngel i Maria en dos espais intercomunicats però diferenciats. En aquest cas, Gabriel sembla ocupar una mena d'avantcambra amb sostre de fusta pla, mentre que la

⁹⁹⁷ Vegeu, per exemple, M.T. VICENS, «Els goigs marians, un programa iconogràfic del gòtic...».

Verge se situa al costat d'un gran escriptori, en una estança coberta amb volta de creueria. L'àngel vesteix una àmplia túnica blanca que cau al seu voltant en plecs d'aspecte dur i rígid.

Són nombrosos els elements d'aquesta *Anunciació* que es poden relacionar amb altres obres del cercle del Mestre de sant Jordi i la princesa. La roba blanca de l'àngel i la considerable mida dels personatges vinculen el compartiment d'Erla amb una *Anunciació* del Musée des Beaux Arts de Montréal (fig. 252). Aquesta darrera formà part d'un *Retaule de la Mare de Déu* completament dispers en diverses col·leccions i museus del qual m'ocuparé més tard, en analitzar la figura del Mestre de Sant Bartomeu, perquè crec que es pot considerar obra seva. El 2004 Rosa Alcoy va vincular el compartiment de Montréal amb una tercera *Anunciació*, la que procedeix d'Alloza i es conserva al Museo de Zaragoza⁹⁹⁸ (fig. 262). Es tracta d'una connexió molt encertada al meu entendre: les obres d'Alloza i el Mestre de sant Bartomeu estan estretament lligades i el vincle amb Erla és també molt intens. Les Verges d'Erla i Alloza són força properes pel que fa a la seva fesomia, malgrat que no crec que es pugui proposar una autoria comuna.

Mentre que l'*Anunciació* és, per la dignitat dels seus dos protagonistes, una escena reeixida, la *Nativitat* o *Adoració dels Pastors* (fig. 222) fa visibles les mancances del mestre a l'hora d'organitzar l'espai. El pintor ha fet servir una composició tradicional, amb l'estable en runes a la dreta del compartiment i la Mare de Déu de genolls i en gest d'oració davant del Nen, estès sobre un bolquer o llençol blanc. S'afegeixen a l'adoració de l'infant sant Josep, dos pastors i una parella d'àngels. El nodrit grup de visitants deu haver provocat nombroses complicacions al mestre a l'hora de compondre l'escena i sembla que l'hagi obligat a desplaçar el bou i la mula, amb la seva menjadora, fora de l'estable. També fallen les dimensions dels personatges, especialment del desproporcionat nadó. Amb tot, l'interès mostrat per l'artista a l'hora d'emmarcar els personatges mitjançant l'arquitectura, que hem constatat a l'*Anunciació*, sembla repetir-se en aquest cas: no deu ser casual que els troncs que sostenen el sostre de l'estable defineixin un espai per a la Verge, el Nen i els àngels, un altre on només se situa sant Josep i un tercer que enquadra els dos pastors. D'altra banda, els personatges tenen avui

⁹⁹⁸ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 145-147.

un protagonisme a les escenes més gran del que devien tenir en origen. Tot el retaule, però especialment aquest compartiment i el següent, l'*Epifania*, han patit nombroses pèrdues a la capa pictòrica que són particularment greus en el cas dels paisatges. Les pèrdues modifiquen completament l'efecte cromàtic original: en desaparèixer les notes verdes que devien animar el fons passa a predominar un monòton to ocre i les masses contundents de les figures es destaquen encara amb més força sobre aquest to apagat. Amb tot, s'albira encara algun element del paisatge, que sembla que estava constituït per suaus turons i planes que se succeeixen fins a una línia d'horitzó relativament llunyana.

L'*Epifania* (fig. 223), per la seva banda, és notablement diferent de la que Tomás Giner i el seu taller ens oferien a Calatayud, tot i que el grup central de la Verge amb el Nen i el rei ancià pot recordar-la per la seva gestualitat. L'escena, reduïda als seus elements essencials –sense la presència ni tan sols dels dos animals– presenta de nou una notable contenció formal, només trencada per la riquesa de les robes dels mags, daurades gairebé per complet. Malgrat que el daurat s'ha mantingut en molt bon estat, s'han perdut en gran part les veladures que s'afegien a sobre i que matisaven la seva brillantor, imitant un teixit de brocat. La desaparició de la pràctica totalitat de la capa pictòrica del paisatge omple el fons d'aquest to terrós al que em referia a la *Nativitat* i resta, òbviament, riquesa a l'escena.

Al carrer lateral dret el relat dels goigs de Maria continua amb la *Resurrecció de Crist* (fig. 224), que no s'ambienta, com és tradicional, enmig d'un hort o paisatge, sinó que té lloc en un espai tancat definit per tres murs al fons de l'escena. Els problemes de conservació del compartiment dificulten, a més, la correcta comprensió de l'entorn que va concebre l'artista: l'empremta sobre la taula de les siluetes d'alguns xiprers situats darrera del sepulcre, avui completament desapareguts, ens informen que en el seu estat original el compartiment devia evocar la idea de *l'hortus conclusus* o jardí tancat, que és tradicional a la *Resurrecció*, tot i que, certament, en una formulació original que no sembla fer cap concessió al paisatge, al contrari del que és més habitual. Desconec quin tipus de problema devia afectar als tons emprats pel pintor en els seus xiprers, però cap d'ells ha arribat fins a nosaltres amb els verds originals. En el seu lloc ens queden només els perfils, la qual cosa afecta, evidentment, l'equilibri tonal de tot el conjunt, i no només d'aquesta escena.

La composició de la *Resurrecció* d'Erla té paral·lels en altres obres del cercle d'artistes connectats, a diferents nivells, amb el Mestre de sant Jordi i la princesa: el Mestre d'Ejea de los Caballeros i Martín de Soria. Tant la *Resurrecció de Crist* del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros –un compartiment que en la meua opinió presenta poca o cap intervenció de Martín de Soria– com la mateixa escena del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros (figs. 144a-b) i la *Resurrecció* de la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu* d'Asín –el primer imputable a Martín de Soria i el segon a l'entorn del mateix mestre, amb una notable participació del taller– se situen en espais definits i protagonitzats per l'arquitectura, tot i que amb diversos graus d'interacció amb el paisatge. La composició més reeixida és sens dubte la del conjunt d'Ejea. En aquest cas, el sepulcre de pòrfir s'emplaça dins d'una mena de templet amb tres obertures a través de les quals es veuen xiprers. Martín de Soria reelabora aquesta fórmula a Pallaruelo, on el templet consta de columnetes a primer terme que compliquen la definició de la seva perspectiva però també li permeten reordenar els soldats. Malgrat que Ejea de los Caballeros i Pallaruelo de Monegros poden constituir un referent per a la concepció espacial d'Erla –o a l'inrevés– hi ha elements que divergeixen notablement, com ara el sepulcre, ostensiblement tancat a Erla amb uns potents cadenats i obert i amb la tapa desplaçada en els altres dos casos. Cal recordar, d'altra banda, que Pueyo Luesma ja havia cridat l'atenció sobre els paral·lels de les resurreccions d'Erla i de Pallaruelo de Monegros, i de fet pensava que Martín de Soria copiava, en aquest darrer retaule, al pintor que ell creia que era Tomás Giner⁹⁹⁹. En efecte, en ambdós casos Crist presenta una gestualitat molt similar, amb una cama doblegada i el peu recolzat sobre el sepulcre. El gest, que vol evocar el moment mateix en que Crist surt de la seva tomba, és especialment curiós –o miraculós– a Erla, on la caixa sepulcral està tan fermament tancada. L'esquema emprat per la figura de Crist es repeteix, de manera pràcticament idèntica, en un compartiment amb la *Resurrecció* reproduït per Post, que el localitzava a la col·lecció Chéron de Paris i l'atribuïa a Martín de Soria¹⁰⁰⁰. L'estat de conservació de la taula, amb tota la seva part inferior perduda, deixant veure les posts nues, així com la poca qualitat de la fotografia, m'impedeixen qualsevol consideració

⁹⁹⁹ J. PUEYO LUESMA, «Restos de retablos de Tomás Giner en San Juan y san Pedro de Zaragoza...», p. 90-95.

¹⁰⁰⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 376-378, fig. 168. A la mateixa col·lecció pertanyia, en aquell moment, un *Crist de Pietat* que potser havia format part de la predel·la del mateix conjunt original i que es presentava envoltat d'una nuvolada arrissada feta amb la tècnica de l'embotit similar a la que rodeja la Mare de Déu i el Crist de la *Coronació* d'Erla.

estilística afinada. Probablement Post encertava en classificar-la al voltant de Martín de Soria, tot i que la intensitat exacta dels vincles amb aquest i altres pintors com Arnau de Calstelnou podria redefinir-se amb un examen directe de la taula o amb fonts gràfiques de millor qualitat. En tot cas, s'aprecia clarament el sepulcre tancat, com a Erla, on Jesús recolza el peu dret mentre beneeix amb la destra i sosté amb la mà esquerra la creu. D'altra banda, al *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla la gestualitat de Crist i el color de les seves robes, completament blanques –molt simples, sense cap ornament, però amb un interessant i enèrgic tractament dels plecs, que evocuen teles molt emmidonades i rígides– em permeten al·ludir també, tot i que en aquest cas la relació sigui més llunyana, a la *Resurrecció de Crist* pintada per Pere Garcia al *Retaule de la Mare de Déu* de Benavarri, de la qual ja hem parlat¹⁰⁰¹.

A l'originalitat demostrada pel pintor a la *Resurrecció* es contraposa el formulisme de les escenes de l'*Ascensió de Crist* i la *Pentecosta* (fig. 225-226). A la primera, cap nota de paisatge, més enllà del monticle central, alleugereix la composició. Cal destacar, això sí, el repertori de gestos i expressions dels apòstols: el mestre no recorre en cap moment a la isocefàlia sinó que individualitza tots els seus personatges. Aquests vesteixen, com en altres casos, amb robes que han passat pel mateix sastre que les dels mestres flamencs: teles de textures emmidonades i rígides que rellisquen sobre les espatlles i s'amunteguen a terra, formant plecs trencats notablement realistes i ben resolts¹⁰⁰². La Mare de Déu, que era una figura juvenil –tot i que no gaire idealitzada– als compartiments del carrer esquerre, es representa ja aquí com una dona d'edat avançada, curosament velada i de trets no gaire agraciats. Aquesta mateixa dona, de nas prominent i expressió una mica absent, constitueix l'eix de la *Pentecosta*. L'escena té lloc en un interior cobert amb volta de creueria notablement ben resolt. Els apòstols es disposen al voltant de Maria demostrant la seva sorpresa o devoció però sense destorbar l'ambient serè i solemne que caracteritza tot el retaule.

Les figures de la predel·la han estat objecte d'una atenció especial per part dels estudiosos, especialment per Rosa Alcoy, atès que permeten una comparació còmoda amb les mitges figures de sants dels reversos de les taules de Berlín. Els sants del bancal

¹⁰⁰¹ Vegeu p. 130.

¹⁰⁰² En el cas dels baixos de la túnica de Crist, que s'enlaira cap al cel, els plecs, més que voleiar, semblen reposar sobre una plataforma invisible als nostres ulls, la qual cosa col·labora a l'aire serè i pausat de l'escena.

d'Erla són figures d'una notable dignitat. Es presenten tallades una mica per sota de la cintura, dempeus contra un mur de pedra grisa darrere del qual hi ha les restes d'uns xiprers pràcticament perduts. Tant sant Pere com sant Pau (fig. 227) vesteixen túniques i mantells que, en un cas i altre, donen la sensació d'haver estat confeccionats amb teixits pesants i rígids, que generen plecs trencats i angulosos. Sant Sebastià (fig. 228), per la seva banda, és un elegant cavaller que, com els reis de l'*Epifania*, vesteix una elaborada hopa de brocat daurat. Del mateix teixit sembla la capa pluvial que porta, com correspon a la seva categoria de bisbe, sant Blai (fig. 229). Però, malgrat la seva prestància, com ha remarcat Alcoy, les figures d'Erla empal·lideixen davant dels sants dels reversos de Berlín. Aquestes presenten trets més incisius, amb volums simples però alhora rotunds. Els rostres són extraordinàriament semblants, especialment pel que fa a sant Pere i sant Pau, però els nassos dels personatges de la predel·la d'Erla són, en tots els casos, més arrodonits i bulbosos i l'expressió menys intensa, com es constata sobretot en observar el sant Blai. Les orelles de les figures de les taules de Berlín i la del MNAC són grans, com les d'Erla, però el dibuix intern sembla diferent. Rosa Alcoy assenyalava el parentiu però també l'originalitat del sant Pere de Berlín davant del seu homònim a Erla, i res puc afegir al seu anàlisi: mentre que aquest darrer es caracteritza per la tonsura tradicional, el de Berlín ostentava una esplèndida cabellera blanca arissada. Malgrat la seva calba a la zona del front, també el sant Pau de Berlin té llargs cabells que cauen sobre les seves espatlles¹⁰⁰³.

El compartiment central de la predel·la s'ha reservat per al *Crist de Pietat* (fig. 230), que en aquest cas presenta una formulació particular: Jesús està definitivament mort, té els ulls tancats i el seu cos no se sosté per si mateix, tot i que tampoc és sostingut per àngels, com resulta més habitual. En aquest cas la tasca recau en la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, situats davant del sepulcre. Són ells qui l'agafen pels costats, amb les mans velades pel sudari. Aquesta composició, on la Verge i el deixeble preferit sostenen i mostren al Fill i Mestre respectivament, reforça el concepte d'ostensió del cos de Crist i amb ell el sentit eucarístic de la imatge.

En resum, el pintor de les taules laterals i la predel·la d'Erla se'ns mostra com un artista interessant, capaç de dotar de notable personalitat les seves figures aïllades, que vesteix

¹⁰⁰³ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 90.

els seus personatges amb robes de plecs trencats i durs a la manera flamenca, però que presenta notables mancances en el disseny de les escenes narratives pel que fa al tractament de l'espai –com hem vist a la concepció tradicional de l'arquitectura diafragmàtica de l'*Anunciació* o als problemes d'encaix del bou i la mula dins de l'estable a la *Nativitat*– i les dimensions –el Nen de la *Nativitat*– a les escenes narratives. No posseïm cap escena narrativa atribuïble sense dubtes, en la meua opinió, al Mestre de sant Jordi i la princesa, per la qual cosa és difícil valorar aquests aspectes compositius, però la concepció de les taules dels donants de Berlín sembla implicar una comprensió més madura de les novetats flamenques pel que fa a la inserció dels personatges dins dels ambients i, especialment, de les figures profanes no dins d'espais sacres. La relació entre les dimensions dels donants, els seus sants advocats i l'espai on s'inclouen així sembla indicar-ho. Per tant, hem de suposar que posseïa una intuïció a l'hora de organitzar els ambients superior a la d'Arnau de Castelnuou. Això, junt amb les diferències ja assenyalades per Rosa Alcoy quant a la definició dels personatges, em decideix a optar per la via proposada per aquesta autora que separa les personalitats del Mestre de sant Jordi i la princesa i Arnau de Castelnuou. D'altra banda, sembla clar que cal considerar aquest darrer un deixeble directe ben imbuït de les ensenyances de l'autor de la taula del MNAC.

-La *Nativitat* del comte de Casal, a Madrid

El 1941 Post relacionava temptativament tres compartiments que segons ell podien haver format part d'un mateix conjunt: un fragment de la *Coronació de la Mare de Déu* (fig. 341), un compartiment amb la *Presentació de la Verge al Temple* (fig. 342) i una *Nativitat o Adoració del Nen* conservada a la col·lecció Conde de Casal de Madrid¹⁰⁰⁴ (fig. 232). En la meua opinió, tant la *Coronació* com la *Presentació al Temple* poden vincular-se a l'activitat del Mestre de Cervera de la Cañada i els tractaré a l'epígraf corresponent, però la *Nativitat* és una obra de qualitat superior i notable interès, tant per la seva composició i iconografia com pel que fa al seu estil. A més, no hi ha cap element concloent per vincular-la a les altres dues taules. Tant la *Coronació* com la *Presentació* conserven restes d'emmarcaments molt similars, però la *Nativitat* sembla haver perdut tot vestigi de la seva fusteria original. Quan penjava a les sales de la residència del Conde de Casal ostentava un marc amb un arc mixtilini, rematat per un

¹⁰⁰⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 362-367, figs. 157, 158 i 160.

floró¹⁰⁰⁵ (fig. 231). En els carcanyols, entre l'arc i l'entaulament, s'havien tallat traceries cegues, mentre que a la part inferior del marc es veien també petites arcuacions. Exceptuant potser l'arc mixtilini, la resta de la fusteria no sembla en absolut pròpia dels retaules aragonesos de la segona meitat del segle XV. En algun moment, mentre la peça romania encara a la col·lecció Conde de Casal, aquest complicat marc va ser substituït per un altre extremadament simple, que proporcionava a la peça l'aspecte d'una pintura de cavallet. A la fotografia que mostra aquest segon marc és ben visible l'empremta de l'arc mixtilini sobre la taula, que, de fet, sembla coincidir amb els límits de la pintura i el daurat original, la qual cosa indicaria que havia format part de la fusteria original del retaule¹⁰⁰⁶.

L'estable es presenta obert frontalment cap a l'espectador, un tipus de composició a la qual ja hem al·ludit en parlar del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud de Tomás Giner i que, com he indicat, es retroba en nombrosos exemples de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV: a l'*Adoració* i l'*Epifania* del retaule de Velilla de Jiloca (figs. 24a-b), a les mateixes escenes del retaule marià que atribueixo al Mestre de sant Bartomeu (figs. 253-254), a l'*Epifania* de Pallaruelo de Monegros i a la *Nativitat* i l'*Epifania* d'Ejea de los Caballeros (figs. 149-150), en aquests dos darrers casos en formulacions molt similars a la de la taula que examinem ara. De fet, l'*Adoració* de la col·lecció madrilenya presenta altres punts de contacte amb la del retaule d'Ejea, com ara la inclusió de l'Anunci als pastors o la presència dels àngels dins de l'estable, si bé amb formats diferents en un i altre cas. A Ejea set figures angèliques petites sobrevolen l'escena desplegant filacteris amb el *Gloria in excelsis*¹⁰⁰⁷, mentre que a l'*Adoració* del Conde de Casal els tres àngels són figures de talla considerable que ocupen el mateix àmbit terrenal que la resta de personatges, en una solució que recorda Erla, si bé la

¹⁰⁰⁵ Una fotografia de l'arxiu Moreno (clixé 16249_B) permet veure la *Nativitat* al despatx de la residència Conde de Casal. Vegeu: <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/moreno.html>. Darrera consulta agost 2013. L'IAAH-AM conserva també fotografies de detall de bona qualitat d'aquesta taula (clixé Gudiol 15302).

¹⁰⁰⁶ La taula es reproduïx amb aquest nou marc al clixé 6787_B de l'Arxiu Moreno, és aquesta la fotografia que publica CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII a la fig. 160. L'autor admet que «*the frame has been lost, but his outlines are still far enough distinguishable on the panel to betray that the picture could scarcely have belonged to the same assemblage as the paintings discussed in the last two paragraphs*», és a dir, la *Coronació* del MNAC i la *Presentació de la Verge al Temple* de la col·lecció Tomas Harris que publicava a les fig. 157-158. Aquestes dues pintures s'emmarquen amb un arc apuntat ornat per petites arcuacions trilobulades, que no tenen res a veure amb l'empremta visible sobre la taula de la col·lecció Conde de Casal.

¹⁰⁰⁷ Una fórmula semblant a l'emprada per Jaume Ferrer a l'*Anunciació* del *Retaule de la Mare de Déu* de Verdú (MEV, inv.1773).

concreció plàstica de l'escena de Madrid és molt més encertada, probablement perquè el mestre disposava d'un model més complet. En aquesta taula els personatges es relacionen de forma més coherent entre ells i amb l'ambient que els envolta i el Nen, situat sobre un plec del mantell de la seva mare, té unes proporcions més adequades. Sant Josep se situa lleugerament endarrerit, protegint amb la mà la llum vacil·lant d'una espelma. El bou i l'ase han quedat relegats al fons de l'estable, situats en un espai definit i separat de la resta per un mur baix. Aquest aspecte recorda la solució habitual per a aquest tipus d'escenes del món valencià, especialment les que es poden veure a la pintura de Joan Reixac¹⁰⁰⁸, també emprades per altres mestres aragonesos com ara Pere Garcia de Benavarrí i els seus deixebles. La composició i el format de l'estable –obert cap a l'espectador, adossat a una construcció més sòlida, amb el paisatge perllongant-se en la llunyania– recorden més o menys llunyanament una *Epifania* atribuïda per Post al Mestre de Pompién, és a dir, a Bernardo de Aras, que va pertànyer a la col·lecció Muntadas i ara es conserva al MNAC¹⁰⁰⁹. L'estil, però, no sembla gens compatible¹⁰¹⁰.

Recentment, Francesc Ruiz i Alberto Velasco han subratllat les similituds, pel que fa a la disposició del grup de la Verge amb el Nen i sant Josep, entre aquesta *Nativitat* i dues més: una taula que es conserva a The Cleveland Museum of Art (fig. 235) i la que ocupa un dels compartiments de la predel·la del *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel*, a l'església de San Valero de Saragossa¹⁰¹¹ (fig. 236). El compartiment de Cleveland havia estat atribuït a Jaume Ferrer, però els autors creuen que es tracta d'una obra de col·laboració entre l'artista lleidatà i Pere Garcia de Benavarrí i consideren que podia haver format part del *Retaule de la Mare de Déu* de Peralta de la Sal. Les semblances entre el compartiment de la col·lecció madrilenya i el

¹⁰⁰⁸ És especialment propera una *Nativitat* o *Adoració dels pastors* atribuïda a Joan Reixac que va pertànyer a la col·lecció Ramón Aras en Neguri, Bilbao, publicada a J. GÓMEZ FRECHINA, «Natividad. Lluís Alimbrot?», a: F. Benito Domènech; J. Gómez Frechina, *La clave flamenca...*, p. 168-171: 170, fig. 17.1. El compartiment comparteix amb el del Conde de Casal altres aspectes, com ara la fórmula de l'estable encarat cap a l'espectador o la presència de dos àngels que aquest cop, però, sobrevolen l'escena amb filacteris on es poden veure notacions musicals. També resulten properes dues epifanies en col·leccions particulars (una d'elles antigament a la Ramón Aras de Neguri, suposadament del mateix retaule que la *Nativitat* citada), atribuïdes a Joan Reixac, (vegeu Íbidem, p. 176, fig. 19.1 i 19.2). És evident, d'altra banda, que la disposició dels animals al fons de l'escena, en un espai ben delimitat i separat de la resta de l'estable, deriva de solucions flamenques com les que es poden observar en algunes pintures de l'entorn de Campin, Van der Weyden o Memling. Més endavant em referiré a alguns exemples.

¹⁰⁰⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1941, vol. VIII, p. 382, fig. 173.

¹⁰¹⁰ La taula del MNAC inclou, a més, elements decoratius –unes columnetes coronades per capitells vegetals sostenint la teulada de l'estable, que remata amb una mena de cimbori amb finestres de dues llancetes– del tot absents a la *Nativitat* del Conde de Casal.

¹⁰¹¹ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 110-111.

de Cleveland són notables i afecten a la gestualitat de la Verge i sant Josep i també al disseny de les seves robes i, fins a cert punt, dels seus rostres. Ara bé, les connexions es restringeixen al grup integrat per aquests dos personatges¹⁰¹², sense estendre's a la resta de figures ni a la composició general de l'escena. El tercer compartiment posat en joc per Ruiz i Velasco, l'*Adoració* del retaule conservat a San Valero, divergeix més marcadament, tant pel que fa a la concepció general com al tractament concret dels personatges. Hi ha alguns aspectes comuns: la Mare de Déu s'ha representat agenollada, en oració, i el Nen reposa sobre un plec del seu mantell. Però sant Josep ha variat de localització, gestualitat i indumentària, s'ha introduït la figura de la llevadora, darrere de la Verge, i aquesta vesteix robes ben diferents als altres dos compartiments: porta els cabells completament descoberts, sense el mocador blanc que li relliscava en els altres exemples, i una túnica blanca que encaixa amb la descripció que va fer de l'esdeveniment santa Brígida.

Sembla evident que l'autor de l'*Adoració del Nen* de la col·lecció Conde de Casal i el del compartiment de Cleveland han tingut accés a un mateix model o a variants d'un mateix model, que probablement el pintor del Conde de Casal aplica més completament. Les peculiaritats d'aquest model ens porten a cercar, un cop més, les fonts d'inspiració en l'escola flamenca derivada de Robert Campin. Hi ha elements que tenen un precedent més o menys llunyà a les obres vinculades amb l'antic Mestre de Flémalle. A l'escena central de la taula dedicada a la *Vida de sant Josep*, que s'ha considerat còpia d'un original de Campin de cap al 1425¹⁰¹³, el Nen jeu sobre el mantell de la seva mare, adorat per aquesta i per un grup de quatre àngels. L'arquitectura del precari estable –que es combina amb un entorn rocós– és una mica diferent, però es presenta amb la seva teulada a dues aigües encarada frontalment. Sant Josep ocupa una posició diferent a la que té a les taules de Madrid i Cleveland, tot i que el gest és proper. També és similar el desplaçament dels animals al fons. Es poden localitzar altres referents en la pintura de Rogier van der Weyden i els seus seguidors, o en la de Hans Memling. Al *Triptic Bladelin*, pintat cap a mitjan segle XV pel primer, la composició és

¹⁰¹² El Nen, tot i disposar-se en ambdós casos sobre el mantell de Maria, presenta diferències notables. El de la taula del Conde de Casal és un nadó de dimensions petites i actitud molt natural, mentre que el de Cleveland s'ocupa de beneir els seus pares i sosté una esfera daurada coronada amb una banderola crucífera.

¹⁰¹³ Vegeu, per exemple, A. CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle...*, p. 199-200, fig. p. 198-199; F. THÜRLEMANN, *Robert Campin. A monographic study...*, p. 261-262. Es conserva a l'església de Santa Caterina d'Hoogstraten, Bèlgica.

força similar¹⁰¹⁴, però ho és encara més al *Políptic de l'Epifania* d'un seguidor o membre del taller de Weyden, conservat al Metropolitan Museum de Nova York¹⁰¹⁵. En aquest darrer cas, les dues Adoracions comparteixen la disposició de la Verge, el Nen i sant Josep, situat darrera de la Verge, la presència dels àngels i, fins a cert punt, l'arquitectura de l'estable, encarat cap a l'espectador. Les similituds són també notables amb diverses pintures de cap als anys setanta del segle XV de Hans Memling, com ara el *Triptic de Jan Floreins*¹⁰¹⁶, la taula amb escenes de la vida de la Verge de l'Alte Pinakhotek de Munic i, molt especialment, l'*Adoració* que ocupa l'ala esquerra d'un tríptic conservat actualment al Museo del Prado de Madrid¹⁰¹⁷ (fig. 233). En aquest cas es tracta d'una pintura que es troba a la Península almenys des del segle XVI, atès que va pertànyer a Carles V i va estar destinada al culte a la capella de la Casa Reial d'Aceca (Toledo). Retrobem, en aquesta obra excel·lent, entre els elements comuns, la figura de la Verge en oració, el seu fill estès sobre el mantell, sant Josep situat a l'esquena de Maria, protegint la candela, el àngels que acompanyen la família —és notablement similar el que es representa pràcticament de perfil, donant gairebé l'esquena a l'espectador— o els animals desplaçats al fons, sota un arc de mig punt, darrere de la menjadora. Probablement el pintor del compartiment del Conde de Casal no s'hagi inspirat en el compartiment de Memling, però sí, sens dubte, en alguna obra, dibuix o gravat semblant i pertanyent al mateix corrent artístic. De fet, l'obra més propera que he localitzat és un gravat de la *Nativitat* de l'anomenat Mestre E. S.¹⁰¹⁸. Si bé el dinàmic tractament dels plecs no té res a veure, gairebé tots els elements

¹⁰¹⁴ D. DE VOS, *Rogier van der Weyden...*, p. 242-248. L'obra es conserva a l'Staatliche Museum, Berlin.

¹⁰¹⁵ Inv. 49.109. Vegeu, per exemple, D. DE VOS, *Rogier van der Weyden...*, p. 242-248, i R. ALCOY PEDRÓS, «El martillo y la sortija de Francesco d'Este. Anotaciones sobre un retrato atribuido a Rogier van der Weyden...».

¹⁰¹⁶ Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges. D. DE VOS, *Hans Memling...*, p. 80-83. B. G. LANE, *Hans Memling. Master painter...*, p. 265.

¹⁰¹⁷ Museo del Prado, inv. P01557. D. DE VOS, *Hans Memling...*, p. 80-83.

¹⁰¹⁸ Aquest mestre rep el seu nom del monograma que apareix en una part de les obres que li són atribuïdes. En funció del seu estil, dels blasons i del dialecte que apareix en les inscripcions dels seus gravats es creu que va estar actiu entre el 1440-1468, i provenia de la zona del Rin Superior. Algunes de les obres presenten també una data, 1467, que també ha donat lloc a un nom de convenció. Se li atribueix un corpus de més de 300 gravats, i ha estat objecte d'exposicions i publicacions. Entre les primeres publicacions que fixen el seu corpus vegeu Max LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert: Meister E. S.*, 2 vol., Viena, 1910; Max GEISBERG, *Die Kupferstiche des Meisters E. S.: 248 Taffeln in Heliogravüre*, Berlin, 1924. Més recentment: Janez HÖFLER, *Der Meister E.S.: Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg, 2007. A. CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître...*, p. 278-279, ha afirmat que alguns dels aspectes més importants de la pintura de Robert Campin van gaudir d'una gran influència al món germànic gràcies a l'obra del Mestre E. S.. Segons aquest autor, el Mestre E.S. mai no reproduïx literalment les creacions de Campin però s'inspira directament, per la qual cosa probablement va conèixer al propi Campin o almenys a Jacques Daret.

compositius de l'Adoració de Madrid tenen el seu paral·lel al gravat (fig. 234): el Mestre E. S. obre l'estable cap a l'espectador i situa en primer pla la Mare de Déu adorant l'Infant, acompanyada per tres àngels, un dels quals, com a la taula del Conde de Casal, dóna l'esquena a l'espectador. Una mica endarrerit respecte a aquest grup, i a l'esquerra, queda sant Josep i, més al fons, els animals. A la franja de paisatge de la dreta de la composició el Mestre E. S. situa, com l'autor de la pintura sobre taula, l'àngel anunciant la bona nova.

Pel que fa al seu estil, l'*Adoració* de la col·lecció del comte de Casal resulta, com ja va detectar Gudiol, molt pròxima a les taules d'Alloza, però encara més, en la meua opinió, als compartiments del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla pintats per Arnau de Castelnou. Només he pogut veure reproduccions en blanc i negre, però la qualitat del compartiment és evident. La taula presentava una esquerda vertical considerable a la part dreta, que probablement correspon a una de les unions de les posts. La clivella afecta especialment els rostres dels dos àngels situats més a la dreta, que semblen repintats. Per la resta, sembla conservar-se amb notable integritat. A Erla (fig. 221) –i també a Alloza– la Mare de Déu cobreix el seu cap amb un vel blanc opac que també fa servir la Verge de la taula de la col·lecció Casal, tot i que en aquest cas el teixit rellisca deixant al descobert bona part de la seva cabellera, llarga fins la cintura i suaument ondulada. El rostre inclinat, amb la mirada concentrada en el fill acabat de néixer, el nas prominent amb la punta arrodonida i la boca de llavis entreoberts coincideixen estretament amb els de la Mare de Déu de l'*Anunciació*, l'*Adoració* i també amb la de l'*Epifania* d'Erla (figs. 221-223). Els àngels que acompanyen la Sagrada Família són figures adolescents, de rostres suaus però madurs i plens de caràcter. El segon àngel comptant des de l'esquerra, representat de tres quarts i amb el rostre suaument inclinat, comparteix tots els trets essencials amb la Mare de Déu de l'*Anunciació* d'Erla (figs. 239a-b): un front ampli, amb els cabells pentinats amb clenxa al mig, suaument ondulats, que deixen veure la part inferior de l'orella, el nas llarg, de punta arrodonida, els llavis ben dibuixats, suaument separats, i la barbeta definida. També el sant Josep de l'*Adoració* Casal és un personatge ple de caràcter; l'ancià té un rostre ossut, amb pòmuls molt marcats i mirada penetrant. Tant la seva expressió com el seu rostre recorden intensament alguns dels sants de la predel·la del retaule d'Erla, com ara el sant Pau i, molt especialment, el sant Pere. De fet, és pràcticament una còpia d'aquest darrer, amb qui comparteix la barba curta i espessa i la prominent calba (figs. 238a-b). És molt

poc el que la fotografia permet apreciar del paisatge al compartiment del Conde de Casal, i encara menys el que en resta al *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, però els suaus turons que s'allunyen fins a la línia d'horitzó són similars en un cas i un altre, si bé és cert que aquesta fórmula no es privativa d'Arnau de Castelnuou i va ser emprada per altres pintors coetanis, com ara alguns integrants del Grup de Morata.

Com ja he comentat, Francesc Ruiz i Alberto Velasco, en referir-se recentment al compartiment de la col·lecció madrilenya, han considerat que «*Malgrat els importants repints que distorsionen la taula de la col·lecció Conde de Casal, les faccions de sant Josep porten a la memòria algunes de les imatges que formen part de la subpredel·la dels profetes*»¹⁰¹⁹ (figs. 134-135), una obra que s'havia vinculat a Jaume Huguet i que cal ressituar a l'entorn del Mestre de sant Jordi i la princesa. Com hem vist en pàgines anteriors, segons la seva proposta, la predel·la podria haver format part del conjunt de Peralta de la Sal, pintat, en opinió d'aquests autors, per Jaume Ferrer i Pere Garcia¹⁰²⁰. A partir d'aquestes connexions Ruiz i Velasco suggereixen que l'autor de la predel·la i de la *Nativitat* del Conde de Casal podria haver treballat al taller de Jaume Ferrer i Pere Garcia. Ja he indicat però, que en la meua opinió la relació de la predel·la amb el retaule de Peralta, sense constituir un impossible, és molt hipotètica, i resulta arriscat derivar d'aquí una vinculació professional.

És cert que el compartiment del Conde de Casal i la predel·la dels profetes es mouen dins dels mateixos paràmetres estilístics, i l'expressió de sant Josep és força similar a la del profeta Salomó, per exemple. A falta d'un examen directe, però, crec que els vincles més estrets s'estableixen amb la part del conjunt d'Erla que podem adscriure a Castelnuou. La predel·la resulta també propera però no idèntica a aquestes taules.

- «De mano de Castelnuou» una mostra per a un bust reliquiari

El document de procura és, per ara, la darrera dada documental segura que tenim d'Arnau de Castelnuou, però Jesús Criado Mainar ha suggerit, en un article del 2000, que potser va ser aquest artista qui proporcionà la mostra dibuixada en pergamí que va servir per a la realització del bust d'argent de San Gregori d'Òstia, destinat a conservar la relíquia de la seva mandíbula, guardada a l'església de San Pablo de Zaragoza. Les

¹⁰¹⁹ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal...», p. 109.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 109-110.

capitulacions foren signades el 28 de novembre de 1497, entre Bernardino del Hospital i l'orfebre Pedro Durant¹⁰²¹. Al document s'estableix que Durant farà el bust segons una mostra que s'adjunta i que ha estat dibuixada per un tal Castelnou i l'autor dedueix d'aquestes concises paraules que podria tractar-se del nostre pintor. Criado Mainar subratlla la importància i el desenvolupament que els reliquiariis antropomorfs adquireixen en terres aragoneses, i indica que almenys des d'inicis del segle XVI serà una pràctica habitual que, en contractar un nou exemplar, les parts acudeixin als pintors i escultors més reconeguts del moment per tal que els proporcionin un model¹⁰²². La documentació conservada, de fet, demostra que era habitual en tot el territori de la Corona d'Aragó que els pintors proporcionessin dissenys per a objectes d'orfebreria, brodats, tapissos o vidrieres, traduïts després a les respectives tècniques pels especialistes en la matèria¹⁰²³.

Pocs anys abans, el mateix Pedro Durant s'ocupava d'un altre reliquiari de sant Gregori, en aquesta ocasió, sant Gregori Magne, papa. Al contracte, signat el 15 de març de 1493, es comprometia a fer «*una testa o cabeza de argent de sant Gregorio con cuerpo condecent, tiara de papa y peannya, iusta la muestra que el dicho maestre Pedro ha dado debuxada en hun pergamino*». En aquest cas no s'indicava l'autoria de la mostra, la qual cosa permet suposar que podia haver estat feta pel mateix argenter. Criado Mainar subratlla que, malgrat l'escassa distància temporal entre un bust i l'altre, no sembla aprofitar-se el mateix disseny¹⁰²⁴, potser per l'interès dels comitents en comptar amb una obra original dibuixada per un pintor. En tot cas, la referència només diu: «*iusta la muestra quel dicho maestre Pedro a dado de ~~buxada en un pergamino~~ [mano de Castelnou [interliniat]]*». Òbviament, no hi ha cap seguretat que aquest Castelnou, del qual no es diu el nom, sigui el nostre pintor, però no es pot descartar que a finals del segle XV l'antic soci de Giner residís de nou a Saragossa i practiqués encara l'art de la pintura.

Com ja he indicat, només tenim vagues hipòtesis sobre el seu possible lloc d'origen, i cap dada sobre la seva data de naixement, però el fet que el 1466 sigui un mestre amb

¹⁰²¹ J. CRIADO MAINAR, «La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500», *Aragón en la Edad Media*, 16, 2000, p. 215-236: 220 i 232, doc. 2.

¹⁰²² J. CRIADO MAINAR, «La tradición medieval en los bustos relicarios...», p. 220-222.

¹⁰²³ Només a tall d'exemple vegeu G. MACÍAS; R. CORNUDELLA, «Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi...».

¹⁰²⁴ J. CRIADO MAINAR, «La tradición medieval en los bustos relicarios...», p. 220.

una notable maduresa artística i es trobi treballant en igualtat de condicions –almenys econòmiques– amb un pintor de la importància de Tomás Giner, junt amb les característiques del seu estil, com veurem, impliquen que la seva formació degué produir-se cap a mitjans del segle XV. Això permet acceptar que la seva carrera es pogués estendre fins a les darreries del segle XV i la seva desaparició es produís cap al tombat del segle.

La conservació del bust ens permet apropar-nos al seu estil (figs 241a-b). El sant té un rostre sever, d'expressió continguda i seriosa, amb llavis amplis, les commissures i els pòmuls molt marcats i celles ben dibuixades. Els sants de la predel·la d'Erla comparteixen amb sant Gregori la severitat general i l'estructura òssia potent. D'altra banda, el sant vesteix una rica capa pluvial molt decorada. La seva fressadura mostra, a l'anvers, les figures de sant Pau i un sant bisbe, mentre que el caperó inclou la consagració episcopal del propi sant Gregori. La composició general de l'escena, molt simple, així com el tractament de les robes dels personatges, no contraduï un possible lligam amb la pintura representada per Castelnou, però la franja decorativa superior, que inclou uns arcs conopials amb gerros als carcanyols, assenyala cap a la penetració d'un repertori ornamental de caràcter renaixentista. En definitiva, els elements de judici per vincular aquest bust reliquiari de plata amb l'estil pictòric de Castelnou són massa minsos per arribar a una conclusió raonada i, per tant, deixarem oberta la porta a la possibilitat de la seva intervenció en aquesta empresa.

- El taller d'Arnau de Castelnou?: una taula amb *Sant Joan Baptista al desert*

M. C. Lacarra atribuï al «taller d'Arnau de Castelnou» una taula de la col·lecció Juan Abelló de Madrid amb la imatge dempeus de *Sant Joan Baptista al desert* (figs. 240a-b), amb una singular iconografia apocalíptica, com ha remarcat Rosa Alcoy¹⁰²⁵. El sant vesteix les pells aspres que va fer servir al llarg de la seva estada al desert, malgrat que per sobre de les seves espatlles cau una túnica vermella amb fressadura d'or. Es presenta flanquejat per dos massissos rocosos i envoltat d'animals que al·ludeixen al retir del sant en un entorn salvatge, lluny dels homes. La mansuetud de les aus

¹⁰²⁵ M. C. LACARRA DUCAY, «Taller de Arnau de Castelnou...», p. 258-261. La taula està classificada als dossiers fotogràfics de l'IAAH-AM com a pertanyent a la col·lecció Puget de Barcelona (clixé Gudiol 41262, 1959), així és com la cita R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 85, n. 105. L'autora relaciona aquesta taula amb el *Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i santa Caterina* de Martín de Soria (parcialment conservat al Museo de Bellas Artes de Zaragoza), i també amb la *Dormició* de col·lecció privada (M. T. VICENS, «Taula de la Dormició de la Mare de Déu...») que jo he vinculat al *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel* de l'església de san Valero de Saragossa.

rapinyaires i el lleó de primer terme, d'altra banda, evoca les capacitats sobrenaturals de nombrosos sants, com ara sant Blai o sant Francesc per comunicar-se amb les feres i fer-les dòcils, tot i que a sant Joan mai no li han estat atribuïdes aquestes accions. Les dimensions del compartiment permeten suposar que es tracta de la taula titular o d'una de les taules titulars d'un retaule. Els conjunts dedicats total o parcialment a sant Joan Baptista ofereixen una certa variabilitat quant a la composició del seu carrer principal: podem trobar tant el sant entronitzat, com succeeix al *Retaule de sant Joan Baptista* del Metropolitan, del taller de Domingo Ram, com dempeus davant d'un edicle o tron, com es pot veure al *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Cristòfol*, de Villanueva de Huerva, al qual em referiré tot seguit. Però també és habitual que s'inscrigui en un paisatge, com veiem en aquest cas, al *Retaule de sant Joan Baptista* de l'església parroquial d'Erla o al *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Miquel* conservat a l'església parroquial de San Valero de Saragossa.

El més sorprenent de la taula rau en la seva dimensió apocalíptica, per a la qual no he trobat referents o imatges comparables. Déu Pare apareix sobre el sant enmig d'una circumferència blava i, com ha assenyalat Alcoy, obre les mans de manera que sembla imposar-li el nimbe, instituir-lo com a Precursor del seu Fill¹⁰²⁶. D'altra banda, Joan assenjala amb la mà dreta l'anyell i el llibre que sosté amb l'esquerra, un gest molt característic de la pintura de la segona meitat del segle XV, però aquest còdex no és el volum tancat que normalment ostenta, sinó que es presenta obert i inclou els set segells del llibre apocalíptic. L'animal, per la seva banda, sosté la banderola crucífera però té, com l'anyell místic apocalíptic, set ulls. A més, sant Joan no toca directament amb la mà aquest llibre sagrat: llibre i anyell formen part d'una segona teofania, i s'inscriuen, com la figura de Déu Pare, dins d'un cercle blau que és el que el sant sosté. Aquesta fórmula connecta amb la que va emprar el Mestre de sant Jordi i la princesa a la taula de *Sant Joan Baptista amb donant masculí*, desapareguda a Berlín. Allà, com ja ha remarcat Rosa Alcoy, el sant havia d'atendre a activitats diverses: si amb la mà dreta assenyalava la figura de l'anyell, amb l'esquerra havia d'ocupar-se de guiar la lectura del cavaller al qual acompanyava. Per aquesta raó el pintor va disposar l'anyell flotant a l'estança en un marc circular. Alcoy al·ludia a una certa pervivència formal dels «flabells» o ventalls portats per sant Joan Baptista i on tradicionalment apareixia inscrit

¹⁰²⁶ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 85, n. 105.

l'*Agnus* a la pintura del segle XIV¹⁰²⁷. A la taula de la col·lecció Abelló la fórmula concreta emprada permet mostrar l'Anyell i el llibre apocalíptic no només com un atribut que caracteritza i identifica sant Joan, sinó més aviat com una visió del sant, una teofania, una revelació que afegeix contingut narratiu i simbòlic a l'escena.

Pel que fa al seu estil, la taula presenta vincles amb el *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla. El sant Joan connecta especialment amb algunes figures masculines de la predel·la, com el Crist de Pietat o el sant Fabià (figs. 229-230). Un i altres comparteixen trets com ara el nas llarg amb l'extrem arrodonit, l'expressió de la boca o la gran orella, tot i que és cert que sant Joan resulta força més inexpressiu. Els pòmuls marcats i l'expressió pensativa de Déu Pare permeten comparar-lo amb alguns dels personatges ancians, com ara els apòstols de l'*Ascensió* i la *Pentecosta* o el sants Pere i Pau de la predel·la, i també amb el sant Josep que acabem de veure a la col·lecció Conde de Casal.

Al voltant d'Arnau de Castelnou

El 1998 María del Carmen Lacarra afegí al catàleg d'Arnau de Castelnou unes taules d'un *Retaule dedicat a la Mare de Déu, sant Jaume el Major i sant Cristòfor*, conservades al temple parroquial de la localitat de Villanueva de Huerva¹⁰²⁸ (fig. 273). En el moment de la meua visita, el juliol del 2012, el moble es conservava encara en una capella dels peus de l'església, al costat de l'Evangeli. El seu estil s'apropa efectivament al d'Arnau de Castelnou però, en la meua opinió, no hi coincideix estrictament. El modelat del rostre de sant Jaume, per exemple, és més dur que el dels personatges d'Erla i els trets més angulosos, especialment pel que fa al dibuix de les celles, nas i ulls. Les robes, d'altra banda, estan mancades de l'ampul·lositat i la soltesa pel que fa al disseny dels plecs de les teles que vesteixen les figures d'Erla. Aquestes formes més aspres i encarcarades vinculen el retaule de Huerva amb una sèrie de pintors que assumeixen alguns dels pressupòsits del Mestre de sant Jordi i la princesa però que també demostren connexions innegables amb el cercle pictòric de Domingo Ram a Calatayud.

¹⁰²⁷ Ibídem, p. 85. R. ALCOY PEDRÓS, «Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV», *Cuadernos de Arte e iconografía*, 1989, tom II, núm. 3, p. 47-52.

¹⁰²⁸ L'autora diu que l'estil de les taules laterals i la predel·la de Erla «*Es el mismo estilo que se reconoce en las pinturas sobre tabla del retablo de san Ginés y de san Sebastián de la Iglesia parroquial de Villanueva de Huerva*», M. C. LACARRA DUCAY, «Informaciones sobre Tomás Giner...», p. 445. M. C. LACARRA DUCAY, «San Cristóbal...», p. 79.

D'altra banda, el rostre de sant Jaume del retaule de Huerva es pot comparar, amb resultats positius, amb els trets que caracteritzen un *Sant Cosme* –o potser sant Damià, però amb seguretat un dels dos sants metges– conservat a Tobed (fig. 283). Rosa Alcoy cita aquesta taula entre les que es poden adduir per argumentar l'activitat i la influència del Mestre de sant Jordi i la princesa en terres aragoneses¹⁰²⁹. Aquest *Sant Cosme* té, com el *Sant Jaume* de Huerva, un rostre sever: les celles es dibuixen amb un traç rectilini, els ulls es delimiten amb una línia negra i el nas allargat i contundent afegeix una expressió una mica esquerpa a la figura. Ateses les connexions d'aquestes dues obres amb l'entorn de Calatayud i amb algunes de les obres atribuïbles al Grup de Morata, reprendrem el seu anàlisi en propers capítols.

¹⁰²⁹ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 176.

EL MESTRE DE SANT BARTOMEU

En escriure el setè volum de la seva obra sobre la pintura espanyola, Chandler Rathfon Post expressà, com ja hem vist, el seu absolut convenciment de que el pintor del *Sant Jordi i la princesa* era un aragonès, a contracorrent de la gran majoria d'estudiosos que s'havien pronunciat per aquelles dates. Per una altra banda, però, va incloure al catàleg de Jaume Huguet algunes obres que, tot i la manca de dades sobre la seva procedència, revelen una estreta connexió amb la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV¹⁰³⁰. Aquestes obres, que ens donen la clau per definir la figura d'un mestre per ara encara anònim, són un *Retaule de sant Bartomeu*, conservat parcialment i avui distribuït entre les col·leccions del Museo de Bellas Artes de Bilbao i el MNAC, i cinc taules que molt probablement van pertànyer a un retaule dedicat als Goigs de la Mare de Déu i que es custodien al Musée des Beaux Arts de Montréal, al Metropolitan Museum de Nova York, al Museo de Bellas Artes de Sevilla i en una col·lecció privada. A aquestes pintures, que ens proporcionen la definició de l'estil d'aquest mestre en dos moments lleugerament diferents de la seva carrera, es poden apropar, com veurem, altres peces que han estat relacionades amb l'entorn del Mestre de sant Jordi i la princesa.

Un retaule de sant Bartomeu i la creació d'un nou mestre anònim: entre el darrer estil Internacional i la influència del Mestre de sant Jordi i la princesa

Malauradament, no tenim cap dada sobre l'origen de les taules del *Retaule de sant Bartomeu*. Les sis peces, que representen *Sant Bartomeu realitzant un exorcisme*, *Sant Bartomeu batejant dos conversos*, el sant fent caure els ídols en presència del rei, l'*Escorxament de sant Bartomeu*, la seva predicació després del martiri i la *Decapitació* (figs. 242-47), van pertànyer a la col·lecció del marquès de Robert de Barcelona –que, com ja hem vist en pàgines anteriors, posseïa una bona quantitat de taules aragoneses, atès que també havia adquirit les d'un retaule marià de l'entorn de Blasco de Grañén–, on les va estudiar Ch. R. Post abans del 1938¹⁰³¹. Les taules de sant Bartomeu exorcitzant i batejant van passar més tard a la col·lecció Torelló, que les va donar –en concepte de dació d'impostos– a la Generalitat, que les diposità al MNAC al 1994. En

¹⁰³⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 46-171.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 142.

el moment de la dació de les taules a la Generalitat aquestes van ser adscrites a Jaume Huguet, malgrat que per aquelles dates la historiografia en general ja havia descartat totalment que formessin part del seu catàleg. La resta de compartiments es conserva actualment al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Van ingressar a aquesta institució el 1959, junt amb altres pintures d'origen aragonès procedents de la col·lecció Espinal de Barcelona, on també havien anat a parar algunes de les taules marianes de l'antiga col·lecció Robert¹⁰³².

El conjunt dels sis compartiments ens proporciona un programa de la vida de sant Bartomeu que podem considerar essencialment complet, malgrat algunes peculiaritats iconogràfiques. El cicle narratiu i l'estructura de les taules suggereixen un retaule de tres carrers, constituït per un carrer central on probablement trobaríem la figura del sant titular i un calvari, dos carrers laterals amb les escenes narratives i una predel·la de la que no sabem res. A l'hora d'ordenar les escenes hem de tenir en compte tant la coherència de la narració com l'estructura material de les taules. Pel que fa al relat, segons les fonts hagiogràfiques, l'apòstol sant Bartomeu, un cop arribat a l'Índia, realitzà diversos exorcismes que van atreure l'atenció del rei Polimi, la filla del qual estava endimoniada. Un cop guarida la princesa, sant Bartomeu demostrà de nou al rei el seu poder fent fugir els dimonis que habitaven als ídols del temple, la qual cosa va provocar la conversió de la família reial i el poble. Més tard, Astiages, germà i successor de Polimi, va prendre l'apòstol i el va fer martiritzar¹⁰³³.

Al nostre retaule, habitat exclusivament per personatges masculins, no s'ha representat l'exorcisme de la princesa, sinó el de dos personatges anònims que, un cop alliberats del dimoni, són batejats (figs. 243-244). Es tracta d'una raresa iconogràfica que té certs paral·lels al territori aragonès, tot i que no n'he trobat cap exemple que reproduïxi exactament les mateixes escenes. En aquest aspecte el retaule coincideix amb un altre

¹⁰³² A. GALILEA ANTÓN, «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria. Anuario*, 1994, p. 9-42. Les 25 taules de la col·lecció Espinal es van comprar per mediació de Josep Gudiol Ricart i inclouen, a més de les quatre taules del *Retaule de sant Bartomeu*, algunes de les obres del taller de Blasco de Grañén a les que ens hem referit a les pàgines xxxx i dues taules, l'*Abraçada a la Porta Daurada* i la *Presentació de Maria al Temple*, procedents del *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada, entre d'altres. Les quatre taules del *Retaule de sant Bartomeu* van ser estudiades per A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica española en el Museo...*, p. 180-191.

¹⁰³³ Sembla que el culte a aquest sant apòstol i alliberador d'endimoniats té el seu origen a Bizanci però, en tot cas, la seva història va gaudir d'una àmplia difusió a occident, en bona mesura gràcies al relat popularitzat per J. de Voràgine a la *Llegenda Daurada*. Per una síntesi d'aquestes i altres dades veure «Bartolomeo, apostolo, santo», *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II, Roma, 1962, col. 852-878.

que sembla que va pertànyer a la col·lecció Lafora de Madrid¹⁰³⁴; es tracta d'una obra del segon quart del segle XV, més o menys llunyanament vinculable al taller de Blasco de Grañén. En aquest exemple, però, no hi ha espai per als miracles ni exorcismes de sant Bartomeu: la història comença amb la compareixença del sant davant l'autoritat i es dedica íntegrament als seus martiris, per finalitzar amb un compartiment on una sèrie de monjos porten les seves despulles sobre una llitera per ser enterrades. Tampoc al *Retaule de sant Bartomeu* conservat al Museo de los Caminos, al palau episcopal d'Astorga, es representa l'exorcisme de la princesa. L'estil d'aquest conjunt permet apropar-lo a Domingo Ram, però en la meua visita a Astorga va ser impossible veure la peça i no he accedit tampoc a fonts gràfiques de bona qualitat. Post el va publicar mentre es conservava a la col·lecció d'Alvaro de Retana y Gamboa de Madrid¹⁰³⁵ i l'atribuí al Mestre de Villarroja, l'autor del *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Villarroja del Campo, que el nord-americà considerava un artista a mig camí entre Domingo Ram i el Mestre de Morata. En tot cas, en aquest retaule la narració comença amb l'arrest del sant, on s'inclou una referència al miracle de la caiguda dels ídols, mentre que a continuació es disposen l'*Escorxament*, la *Predicació* i la *Decapitació*. Constitueix, per tant, un cicle relativament proper al del retaule distribuït entre el MNAC i el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al *Retaule de sant Bartomeu, sant Miquel i santa Bàrbara* de Villarroja, per contra, se segueix el relat tradicional i el sant exorcitza la princesa al primer compartiment de la predel·la, mentre que al segon es bategen dues figures coronades, masculina i femenina, que hem de suposar que són la princesa i el seu pare, el monarca Polimi.

L'examen del revers dels compartiments de l'*Exorcisme* i el *Bateig*, conservats al MNAC, ha permès comprovar que en origen es tractava d'una única taula, formada per tres posts verticals, tal com demostra la seqüència de les unions, la continuïtat de les vetes de la fusta i de les restes d'endrapat¹⁰³⁶ (fig. 248). L'encaix d'aquestes dues taules, que devien ocupar el carrer lateral esquerre, ens dóna la clau de l'ordre de lectura, de dalt a baix. L'escena on sant Bartomeu fa caure els ídols davant del monarca es devia incloure també al carrer esquerre, donat que antecedeix, amb tota seguretat, el martiri

¹⁰³⁴ IAAH-AM, Gudíol 18857.

¹⁰³⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 890, fig. 387.

¹⁰³⁶ Les dues taules conservades al MNAC van ser objecte d'una neteja al 2010, amb motiu de la seva recuperació per a la nova exposició permanent d'art gòtic. Agraïxo a Mireia Mestre, cap de l'àrea de restauració i conservació preventiva del MNAC, i a Anna Carreras, restauradora, les seves apreciacions pel que fa a l'estructura del suport de fusta, la tècnica pictòrica i l'estat de conservació d'aquestes taules.

del sant. La seva fusteria ens indica, de fet, que es tractava de la primera escena del retaule. Té una estructura peculiar, està constituïda per tres posts verticals a les quals s'afegeixen, per la part inferior, tres posts més, també en sentit vertical però molt més curtes, per tal de completar la llargària de la taula (fig. 248b). Les vetes i restes d'endrapat d'aquestes petites posts inferiors, però, coincideixen amb les de l'Exorcisme¹⁰³⁷. Tenint en compte tot això, és molt possible que l'estructura original de la fusteria d'aquest carrer lateral fos la següent: tres llargues posts que formarien els compartiments del *Bateig*, l'*Exorcisme* i la part inferior de la *Caiguda dels ídols*, i tres posts més curtes que completarien el compartiment dedicat a la *Caiguda dels ídols* (fig. 248b). Tot i que sembla que aquest episodi podria tenir més sentit com a antecedent directe i causa de l'escorxament del sant, la figura del rei que apareix aquí és molt diferent de la que es veu a les escenes del carrer dret, la qual cosa fa pensar que el monarca que apareix en aquesta primera escena és Polimi, la figura positiva del rei que es converteix davant de la demostració de poder de sant Bartomeu, i no Astiages, el governant malvat, que envia el sant al martiri. L'estructura material, una mica desconcertant, que hem vist al carrer esquerre, es repeteix al carrer lateral dret, que s'inicia amb l'*Escorxament de sant Bartomeu*. A continuació es disposarien la *Darrera predicació del sant*, que es dirigeix al seu auditori amb la seva pell sobre l'espatlla, i la *Decapitació*.

Si, un cop definida l'estructura del conjunt (fig. 249), passem a examinar les seves pintures, ens trobarem davant de composicions dominades pels personatges, que es disposen formant grups compactes davant d'arquitectures que actuen com a decorats de fons. Aquestes arquitectures, concebudes en alguns casos segons els principis de l'arquitectura diafragmàtica, són en general senzilles, tot i que alguns espais, com el del compartiment dedicat al *Bateig*, que situa els personatges en un àmbit hexagonal de sostre obert, no estan mancats d'interès. Les figures que transiten pel nostre retaule es vesteixen amb robes de plegats tous i simples, on encara no es percep el gust per les teles emmidonades amb plecs encartonats i abundants. Són en general personatges

¹⁰³⁷ Les posts de la part inferior i superior tenen diferents amplades, la qual cosa descarta que hagin estat tallades i reenganxades en època posterior. D'altra banda, la pintura d'aquesta zona inferior, examinada amb llum ultraviolada, presenta pèrdues i retocs, però és essencialment original. Això, sumat a l'encaix de les posts amb les de l'*Exorcisme* del MNAC, descarta que es tracti de peces afegides pels antiquaris que van trossejar i vendre el retaule. He d'agrair a José Luis Merino, cap del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que m'hagi permès consultar els seus estudis tècnics sobre les taules del *Retaule de Sant Bartomeu* conservades al museu bilbaí, incloses les fotografies dels reversos, reflectografies i radiografies.

volumètrics, de cànon curt i trets contundents. Tenen, en tots els casos, nassos grans i ulls de color castany clar, delineats per un traç negre que dibuixa la parpella superior i amb un toc de blanc just al costat de l'iris (fig. 250). El pintor subratlla els trets essencials del personatge amb un traç negre i afegeix estratègics tocs de blanc i pinzellades de tons terrosos que dibuixen arrugues al front i a les comissures de la boca i els ulls. El resultat són rostres plens de caràcter, malgrat que les expressions siguin, en general, plàcides. L'examen a ull nu de les taules permet veure, en els colors més transparents, com ara els blancs i les carnacions, interessants traces del dibuix subjacent. Les reflectografies que vaig poder examinar al Museo de Bellas Artes de Bilbao revelen un dibuix a pinzell que dissenya les figures i els plegats amb pinzellades lleugeres i no gaire insistents. En alguns casos el dibuix preliminar es confon amb la superfície pictòrica, donat que l'artista acostuma a emfatitzar mans, robes, rostres i altres elements repassant els contorns amb negre. Tot i que la tècnica pictòrica i l'estil són idèntics en tots els compartiments, les escenes que haurien integrat el carrer lateral esquerre deixen veure personatges més proporcionats, vestits amb robes més complexes i elegants. El que hem interpretat com a Polimi a la *Caiguda dels idols* (fig. 242) és un personatge elegant, abillat amb un sofisticat «*paletoque*»¹⁰³⁸ ribetejat d'ermeni i tocat amb un turbant i barret molt similar al que porten en molts casos els reis i emperadors que persegueixen als sants en els retaules de Bernat Martorell. A les escenes del carrer lateral dret, en canvi (245-247), el rei és un personatge molt més monolític, vestit amb un mantell blau i tocat amb un turbant. A més, porta a les mans un senzill bastó, en comptes de la vara rematada en forma de flor de lis del primer compartiment. Si bé la morfologia dels rostres és la mateixa en tots els casos, en els compartiments de l'*Escorxament*, la *Predicació* i la *Decapitació* s'accentuen les desproporcions i els caps semblen més grans en relació als cossos, amb trets encara més contundents.

Tal com he indicat, Ch. R. Post va situar aquestes taules als inicis de la carrera pictòrica de Jaume Huguet. L'estudiós nord-americà detectava algunes incongruències entre aquestes pintures i l'obra de maduresa d'Huguet, a més de destacats vincles amb el gran pintor del gòtic internacional, el Mestre de sant Jordi, avui identificat amb Bernat Martorell. Les relacions amb el món del gòtic internacional i les diferències entre aquestes peces i l'obra més segura d'Huguet portaven Post a suggerir una datació al

¹⁰³⁸ La identificació d'aquesta peça de roba a A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica española...*, p. 180.

voltant del 1445, tot considerant que podia tractar-se de l'obra més antiga de les que hem conservat del mestre de Valls¹⁰³⁹. Però, com he avançat, l'atribució a Huguet no va gaudir d'èxit, i en publicacions posteriors l'obra no s'inclou al seu catàleg. En la monografia dedicada a aquest pintor per Gudiol i Ainaud aquests afirmaven que, malgrat certs aspectes «huguetians», era impossible que les peces formessin part de la producció del mestre¹⁰⁴⁰. Uns anys més tard, el 1955, Gudiol va ressituar els compartiments del *Retaule de sant Bartomeu* dins del context aragonès, i els va atribuir a Arnau de Castelnou, afegint a les sis taules conegudes per Post una setena amb sant Bartomeu dempeus, que ell considerava que podia ser la taula principal del retaule, i que es conservava en una col·lecció privada mallorquina. Aquesta taula va ser publicada poc després per Post, qui la va atribuir a Martín de Soria sense establir cap tipus de relació amb les sis taules narratives¹⁰⁴¹.

El cànon de la figura, el plegat de les robes i l'expressió del personatge de la taula conservada en la col·lecció mallorquina (figs. 251a-b) no estan massa lluny del que podem veure a les taules del MNAC i de Bilbao, però les fotografies de detall –en blanc i negre– del rostre del sant no deixen percebre els trets que he descrit com a més característics, com ara les expressives arrugues entre les celles i als ulls o el nas gran remarcats per una línia negra.

Quan Post proposava atribuir la taula amb *Sant Bartomeu* a Martín de Soria, devia tenir en ment el pintor de la taula de *Sant Jordi i la Princesa*. En tot cas, però, és evident que l'estil del compartiment no permet atribuir-lo ni al pintor del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros ni al Mestre de sant Jordi i la Princesa. Martín de Soria va ser també pres com a referència per Ana Galilea per establir l'autoria dels sis compartiments narratius de sant Bartomeu, considerant que pertanyien a un cercle proper a aquest artista¹⁰⁴². Crec, però, que el Mestre de sant Bartomeu i Martín de Soria, tot i compartir un substrat comú, tenen estils massa diferenciats com per a admetre un nexa directe entre tots dos. El tipus d'arquitectura i les característiques de les robes, tant pel que fa als plegats com a l'ús d'alguns tocats i barrets, suggereixen per al Mestre de

¹⁰³⁹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 142-144.

¹⁰⁴⁰ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 34.

¹⁰⁴¹ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 301-302, fig. 262 i també a *Pintura medieval...*, p. 58-59 i 84, cat. 287. CH. R. POST, *A history of Spanish painting*, 1958, vol. XII, p. 704, fig. 314, indica que es conservava a la col·lecció Ferrando de Palma.

¹⁰⁴² A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica española en el Museo...*, p. 183-184.

sant Bartomeu una formació dins del darrer gòtic internacional, però en aquest cas és difícil assenyalar vincles estrictes amb els representants aragonesos d'aquest corrent. En capítols anteriors hem constatat la importància de Blasco de Grañén i el seu entorn en la definició de la pintura de mitjans del segle XV, però el Mestre de sant Bartomeu no presenta cap lligam concret amb ell. D'altra banda, tot i que no renúncia a les arquitectures diafragmàtiques, aquestes són senzilles i austeres, sense les complicacions del gòtic internacional i els seus colors irrealment. A més, si bé els plecs de les robes delaten que el mestre devia estar actiu cap als anys quaranta del segle XV, els personatges han abandonat en bona mesura el dinamisme i la vivacitat del gòtic internacional i s'han convertit en figures robustes i un xic pesants. En definitiva, ens trobem davant d'un artista que devia formar-se al segon quart del segle XV però que, quan pinta aquest retaule, ja ha assolit un estil propi, monumental, on no s'aprecien les contradiccions i vaivens que impregnen la pintura d'altres mestres d'aquesta època, com per exemple el Mestre de Velilla de Jiloca, al qual ens hem referit breument en capítols anteriors.

Un retaule marià dispers i l'adopció d'algunes fórmules flamenques

L'estil del Mestre de sant Bartomeu es retroba en les taules d'un retaule marià avui distribuït en diversos museus i col·leccions privades. Les peces a les que em refereixo són una *Anunciació* i una *Nativitat* actualment conservades al Musée des Beaux-Arts de Montréal¹⁰⁴³, una *Epifania* en una col·lecció privada parisenca¹⁰⁴⁴, una *Resurrecció* pertanyent al fons del Metropolitan Museum de Nova York¹⁰⁴⁵ i una *Ascensió* de Crist al Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁰⁴⁶ (figs. 252-56).

¹⁰⁴³ Aquestes dues taules van pertànyer a la col·lecció d'E. D. Levinson, van ser venudes el 1962 a la galeria Hirschl & Adler, on les va adquirir Murray G. Ballantyne, i deu anys més tard, el 1972, van passar d'aquesta col·lecció al museu.

¹⁰⁴⁴ Va ser venuda a la Galeria Charpentier, a París, el juny de 1958, segons indiquen les fitxes de l'IAAH-AM.

¹⁰⁴⁵ Té el núm. d'inventari 1982.60.40 i va ingressar al museu procedent de la col·lecció de Jack and Belle Linsky, el 1982. Havia estat abans a la col·lecció Cook, com es pot comprovar gràcies al catàleg de la col·lecció: M. W. BROCKWELL, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., visconde de Monserrate*. 3, Londres, 1915, p. 42, no. 423, fig. p. 40. Brockwell indica que la peça havia estat comprada a França el 1901 i que el seu origen és incert. Tot i que sembla que s'havia proposat Espanya o Alemanya com a lloc de procedència, l'autor suggereix més aviat l'escola francesa, indicant que podia tractar-se d'una còpia de principis del XVI d'una pintura anterior.

¹⁰⁴⁶ La taula va ser comprada pel col·leccionista Marius de Zayas a França, el 1930 i va ser donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla per la seva vídua el 3 de gener de 1971, segons la informació proporcionada per Rocío Izquierdo, conservadora del museu, a qui agraeixo la seva amabilitat.

La dispersió de les taules ha propiciat una interpretació historiogràfica diferent de cada una d'elles. El 1936 August L. Mayer publicà l'*Anunciació* i la *Nativitat*, en les quals hi veia el «naturalisme viril» característic de l'escola hispana, però alhora certa elegància que només podia ser francesa¹⁰⁴⁷. Per la seva part, Chandler Post les integrava entre les obres properes a Huguet però d'autoria dubtosa i assenyalava correctament que hi havia una gran relació entre aquestes dues taules i la *Resurrecció*, i entre aquestes tres i el *Retaule de sant Bartomeu*, malgrat que considerava aquest darrer, com ja hem vist, una obra de joventut d'Huguet¹⁰⁴⁸. En la seva monografia sobre el mestre de Valls, Gudiol i Ainaud van eliminar del seu catàleg tant el *Retaule de sant Bartomeu* com aquestes taules marianes¹⁰⁴⁹. D. G. Carter, com abans Mayer, veia a l'*Anunciació* i la *Nativitat* conservades a Montréal cert aire francès; al seu entendre, l'artista que havia pintat aquests compartiments havia de conèixer l'obra de Jaume Huguet, però també la pintura del sud de França. Tenint en compte aquestes referències, l'autor suggeria que podien haver estat pintades per Antoine de Lonhy, el mestre itinerant que apareix en l'escena barcelonina entre 1460 i 1462 però que està també documentat a Borgonya, Tolosa de Llenguadoc i el Piemont¹⁰⁵⁰. Pel que fa a la *Resurrecció de Crist* del Metropolitan, malgrat que l'atribució de Post a Huguet va ser recollida puntualment per Gaya Nuño al seu compendi d'art expatriat¹⁰⁵¹, en els catàlegs i registres del museu l'obra va ser classificada com a francesa o germànica fins a data molt recent i sembla haver passat desapercebuda en els estudis dedicats tant a Huguet com a l'art aragonès¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁷ A. L. MAYER, «Panneaux français inconnus», *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 284-288, figs. 12 i 13.

¹⁰⁴⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 164-171.

¹⁰⁴⁹ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 34.

¹⁰⁵⁰ D. G. CARTER, «A Spanish Itinerary», *Apollo*, 1976, vol. CIII, núm. 171, p. 372-379. Entre les aportacions més destacades per a la definició de la personalitat d'Antoine de Lonhy es troben Ch. STERLING, «Etudes Savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin», *L'Oeil*, 1972, 215, p. 14-27; F. AVRIL, «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 9-34; G. ROMANO, «Sur Antoine de Lonhy en Piémont», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 35-44; Ph. LORENTZ, «Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrerie du château d'Aauthumes», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 9-13. Per a una síntesi recent sobre el pintor vegeu A. LABORDA, «Antoni de Llonya», a: J. Sureda (coord.), *Pintura III...*, p. 206-211.

¹⁰⁵¹ J. A. GAYA NUÑO, *Pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, recull en el seu catàleg l'*Anunciació* (cat. 1491), la *Nativitat* (cat. 1492) i la *Resurrecció* (cat. 1490), i atribueix totes tres a l'escola d'Huguet, però sense relacionar-les com a parts del mateix conjunt.

¹⁰⁵² És pot comprovar, per exemple, al catàleg de G. C. BAUMAN, *The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1984, núm. 41, p. 112-13. Va ser Rafael Cornudella qui va cridar la meua atenció sobre aquesta taula i la seva relació amb el *Retaule de Sant Bartomeu*, per la qual cosa li transmeto el meu agraïment. Prèviament, Cornudella havia comunicat a The Metropolitan Museum la relació de la peça amb el context aragonès, tal com queda reflectit a les entrades bibliogràfiques del catàleg online del museu (consulta d'agost de 2013).

L'*Ascensió de Crist* va seguir també un camí independent: Post la va atribuir a Bernat Martorell quan es conservava a la col·lecció de Marius de Zayas (USA)¹⁰⁵³. L'etiqueta martorelliana es va mantenir en ingressar la peça al Museo de Bellas Artes de Sevilla i és l'atribució que apareix als catàlegs posteriors i al registre actual del museu¹⁰⁵⁴. Només uns anys després del seu ingrés al museu sevillà, D. G. Carter va relacionar per primera vegada la taula de l'*Ascensió* amb les que es conservaven a Montréal¹⁰⁵⁵ sense que això tingués, però, cap mena de transcendència en la bibliografia posterior.

Les mides dels quatre compartiments que actualment es conserven en museus públics –i que per tant es poden examinar– no són idèntiques, però sí suficientment properes com per no impossibilitar un origen comú, especialment a la vista de les manipulacions que han sofert algunes de les taules. L'*Anunciació* fa 67'3 x 58'8 cm; la *Nativitat*, 65 x 58'8 cm; la *Resurrecció de Crist*, 78'7 x 63'2 cm i l'*Ascensió*, 83 x 64'5cm. La similitud de les dimensions, l'absoluta identitat estilística i altres aspectes fan pensar que els cinc compartiments formaven part d'un mateix retaule dedicat als goigs de la Verge.

El programa del retaule es devia iniciar amb l'*Anunciació a la Mare de Déu* (fig. 252). L'estança on Maria rep la visita angèlica és una cambra austera, emmarcada per dos pilars a primer terme que recorden les arquitectures interiors que hem vist al *Retaule de sant Bartomeu*. La taula està tallada per la part superior, eliminant part de les ales de Gabriel i truncant també les obertures que animen la paret del fons. Es tracta d'una escena sintètica, on els dos protagonistes, l'Àngel i Maria, emplaçats a primer terme, dominen l'espai fent escasses concessions a altres elements com el colom de l'Esperit Sant, el gerro de lliris o l'escriptori d'inusuals proporcions davant del qual s'agenolla la Verge. El despullament formal de l'escena, les dimensions dels personatges en relació a l'espai i els pocs però significatius elements secundaris troben el seu paral·lel a la taula de l'*Anunciació* d'Alloza, una relació que ja va ser suggerida per Rosa Alcoy¹⁰⁵⁶, i a l'*Anunciació* del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla (fig. 221).

¹⁰⁵³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1953, vol. XI, p. 379, fig. 157; J. A. GAYA NUÑO, *Pintura española fuera...*, p. 232, cat. 1749, també la recull al seu catàleg, atribuint-la a Bernat Martorell.

¹⁰⁵⁴ R. IZQUIERDO; V. MUÑOZ, *Museo de Bellas Artes. Inventario...*, p. 22, fig. p. 22, i també en la meua darrera consulta amb Rocío Izquierdo, al març del 2012.

¹⁰⁵⁵ L'autor suggeria, però, que l'*Ascensió* devia ser obra d'un col·laborador del mestre principal.

¹⁰⁵⁶ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 147. Rosa Alcoy també vincula aquestes anunciacions amb la que va pertànyer a la col·lecció Espinal de Barcelona (Ibidem, nota 214). Com he indicat en pàgines anteriors, la peça va sortir a subhasta al desembre de 2009 (Balclis), i, malgrat els

La *Nativitat o Adoració del Nen Jesús* (fig. 253) sorprèn per la seva composició. El pintor ha deixat de banda els esquemes més habituals a mitjans del segle XV, que normalment situen la Verge i sant Josep –i altres assistents eventuals a l’escena, com els pastors o figures angèliques– agenollats davant del Nen, estès a terra o sobre un plec del mantell de Maria. En aquest cas l’artista ha optat per posar el Nen en braços de la seva mare, que adopta una postura poc definida –no queda clar si seu o està agenollada– però que, en tot cas, presenta al Nen a la veneració de sant Josep. Tant el gest de la Verge com el de sant Josep són propis de l’Epifania, on Maria acostuma a sostenir l’Infant a la falda i el rei ancià s’agenolla i besa o toca suaument el peu del petit. La postura de la Mare de Déu i de sant Josep porta a la memòria el compartiment amb l’*Adoració dels pastors* que Jaume Ferrer pintà per al *Retaule de la Mare de Déu* de Verdú. En aquest cas l’espòs de Maria ha desaparegut, però ella, que està agenollada, té el Nen als braços i el presenta als pastors, que l’adoren. El compartiment de Jaume Ferrer i el del Mestre de sant Bartomeu tenen estils absolutament divergents però comparteixen un altre aspecte, l’orientació de la teulada a dues aigües de l’estable, emplaçada frontalment respecte a l’espectador. Ja hem tingut ocasió d’examinar aquesta configuració de l’estable en repassar l’*Epifania* de Calatayud de Giner (fig. 193) o l’*Adoració del Nen* de la col·lecció Conde de Casal de Madrid (fig. 232). El Mestre de sant Bartomeu modifica creativament aquesta tipologia i hi afegeix un sostre de palla.

Altres elements del compartiment de Montreal són més característics de l’Adoració: sant Josep porta a la mà una petita candela, aquella la llum de la qual, segons les visions de santa Brígida, quedava obscurida per la que emanava del Nen. A segon terme, mig amagada per la paret de l’estable, hi ha una figura femenina nimbada i representada en gest d’oració. La presència de dones a la Nativitat, llevadores o serventes que s’ocupen del Nen o la Verge, no és gens inhabitual, però en aquest cas en que –com en d’altres– no s’ocupa de cap qüestió pràctica sinó que actua com a simple testimoni i, a més, es representa nimbada, potser podríem pensar, a més de en Salomé i Zelomi, els noms que

nombrosos repintats i un estat de conservació pèssim es pot apropar al catàleg d’un altre artista vinculat al Mestre de sant Jordi i la princesa: Bernardo de Aras. Vegeu pàgines 209-211.

els apòcrifs donen a les llevadores, en una referència a la pròpia santa Brígida i les seves visions¹⁰⁵⁷.

La Mare de Déu d'aquest compartiment és molt similar per la seva gestualitat a la que rep l'homenatge dels reis a l'*Epifania* d'Alloza, fins i tot en la manera com ambdues recullen el mantell sota el seu braç. La figura del Nen, molt petita, nua i dinàmica, reforça aquest nexa i s'assembla també a l'Infant de la tela de la *Mare de Déu i l'àngel custodi* del Museo de Zaragoza que, en un gest del tot natural, s'aferra al dit de la seva mare mentre s'apropa a la corona que li ofereix l'àngel. Les similituds són també òbvies amb el *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, especialment amb l'*Epifania* (fig. 150), tot i que en aquest cas el Nen es presenta vestit i en una postura menys natural que a Montréal i a Alloza.

Al fons del compartiment es veu un foc encès en una xemeneia que constitueix un dels elements sorprenents de l'escena¹⁰⁵⁸. Malgrat que Mayer comentava en parlar d'aquesta taula que «*La cheminée, surtout, décèle une origine française*», no sembla que hagi de ser així necessàriament, atès que apareix en altres obres aragoneses que també presenten vincles amb el Mestre de sant Jordi i la princesa, com ara a l'*Epifania* del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* de Boston (fig. 286) que incloc dins del Grup de Morata. És cert que en aquest cas la xemeneia queda una mica dissimulada, però encara es pot citar un altre exemple: un compartiment amb l'*Adoració del Nen* conservat a la Galeria Nacional de Praga (núm. inv. DO 4099), atribuït antigament al cercle de Francesc Solives però que hem de considerar de l'entorn de Domingo Ram¹⁰⁵⁹. No deixa de ser interessant aquesta darrera referència a l'escola de Calatayud atès que, com veurem, el Grup de Morata presenta altres vincles iconogràfics, compositius i estilístics amb el taller de Ram.

L'*Epifania* (fig. 254), que per ara només podem estudiar gràcies a fotografies en blanc i negre, ja que es conserva en una col·lecció privada, és també molt propera a Alloza,

¹⁰⁵⁷ La figura femenina nimbada a l'Adoració del Nen apareix ja a la pintura catalana del segle XIV, al *Retaule de santa Maria* de Rubió, per exemple.

¹⁰⁵⁸ Abans d'entrar a formar part de la col·lecció Levinson la xemeneia de l'*Adoració del Nen* va ser repintada amb un paisatge panoràmic, una àmplia plana amb un camí i una ciutat al fons. Aquesta repintada va ser retirada, segons indica Post, mentre es trobava en possessió dels Levinson. Vegeu CH, R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 168, n. I i fig. 40.

¹⁰⁵⁹ P. STEPÁNEK, «Pinturas y esculturas góticas españolas...», p. 349-356, fig.7; ÍDEM, «Tres tablas medievales españolas...», p. 277-284, fig. 2.

com ja ha assenyalat R. Alcoy¹⁰⁶⁰, tant en la disposició general dels personatges com en alguns detalls de la indumentària. Melcior, per exemple, vesteix, en tots dos casos, una llarga túnica coberta per un barnús de gust morisc, i es toca amb una corona que incorpora un turbant, tot i que en el cas del retaule que atribueixo al Mestre de sant Bartomeu, i a diferència del que succeeix a la taula d'Alloza, el rei s'ha tret la corona abans de retre homenatge a l'Infant. L'organització de l'espai, idèntica a la de la *Nativitat* fins i tot en els detalls més inusuals, com la xemeneia, reforça la possibilitat de que tots dos compartiments haguessin format part d'un mateix conjunt. L'originalitat de l'artista es fa patent en la postura de sant Josep: el mestre respecta el tòpic pel que fa a la seva importància secundària dins de l'escena, però no el situa mig amagat darrera de la Verge o de les construccions de l'estable, sinó que l'emplaça a primer terme, assegut en un tamboret però girat d'esquenes a l'espectador¹⁰⁶¹. El pare putatiu de Jesús queda així arraconat pel que fa a la visió de l'espectador, però s'integra perfectament en la *sacra conversazione* amb els reis.

A la *Resurrecció de Crist* (fig. 255) el pintor redueix al mínim els elements secundaris, com ja havia fet a l'*Anunciació*, l'*Adoració* i l'*Epifania*. Crist ha sortit del sepulcre tancat i només un dels tres soldats sembla vagament conscient del prodigi. El paisatge, format per suaus turons animats per alguns arbres representats amb minuciositat¹⁰⁶², actua com a teló de fons sense establir una relació orgànica entre el fons i la figura. En la zona inferior dreta de la pintura, el mestre s'ha entretingut a dibuixar una peculiar formació rocosa que repeteix, amb poques variacions, a la taula de l'*Ascensió de Crist* la qual cosa reforça, no només l'idea d'una autoria comuna sinó també d'una mateixa procedència de les taules. La concentració en els protagonistes essencials de l'escena, l'aspecte robust i els trets durs dels soldats, combinats amb la gracilitat i certa inestabilitat de la figura de Crist i el sintètic paisatge recorden, certament, alguns

¹⁰⁶⁰ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la Princesa. Diálogos...*, p. 151, n. 221 diu sobre aquesta *Epifania* que «es una obra que destaca por sus rarezas y su indudable inspiración en la tabla de Alloza o en una producción similar».

¹⁰⁶¹ El sant Josep a primer terme, assegut en un tamboret i donant l'esquena a l'espectador apareix, per exemple, a l'*Epifania* del *Políptic de sant Tomàs* atribuït al Mestre Francke i conservat al Kunsthalle d'Hamburg però aquí la caracterització del personatge cau en l'anècdota i el ridícul, atès que el mestre el representa guardant amb avarícia els presents dels reis en un cofre. El sant Josep del Mestre de sant Bartomeu és una figura més solemne i digna. Vegeu algunes dades sobre el Mestre Francke més endavant, a la nota 1167.

¹⁰⁶² Segons la informació proporcionada pel Metropolitan, la taula ha patit repintades. Aquestes són especialment visibles en alguns elements del paisatge com els arbres de la dreta del compartiment, la factura esbossada dels quals no s'adiu amb el treball minuciós, fulla per fulla, dels de l'esquerra, més propis de la pintura del segle XV.

exemples de la pintura germànica de la primera meitat del segle XV, la qual cosa explica la seva peculiar classificació al Metropolitan. Té una llunyana semblança, per exemple, amb la *Resurrecció del Políptic de Wurzach* de Hans Multscher¹⁰⁶³.

L'*Ascensió* (fig. 256) és el darrer compartiment del conjunt, pel que fa a l'ordre narratiu, que hem conservat. Aquí, l'interès de l'artista per la figura en detriment de les arquitectures i el paisatge és particularment evident. Els dotze apòstols i la Verge han ocupat gairebé tot l'espai disponible, de manera que fins i tot l'aureola d'un dels deixebles se solapa amb la túnica de Crist, que desapareix entre els núvols. Unes muntanyes esbossades al fons, el monticle des d'on Jesús ascendeix –pràcticament tapat també per les figures– i unes roques i pedres a primer terme són les úniques concessions de l'artista al paisatge. L'originalitat del pintor es manifesta en la forma de representar Crist: no ha escollit una visió frontal i estàtica dels peus i els baixos de la seva túnica, sinó que, per contra, veiem les plantes dels peus de Jesús, amb les ferides de la Passió ben ostensibles, regalimant encara sang. El gest de les cames, amb els genolls doblegats, evoca el d'algú que ha saltat, que ha pres impuls per pujar. És possible que aquesta vivacitat, que traeix les arrels internacionals del mestre, fos un dels motius de Post per adscriure la taula a Martorell¹⁰⁶⁴.

El nombre imparell de compartiments conservats convida a pensar que probablement el cicle narratiu del retaule no acabava aquí: és possible que una Pentecosta completés el relat, com succeeix al *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, però també que el sisè compartiment representés algun dels moments del cicle de la mort i glorificació de Maria. Per tant, el retaule podia haver acollit una Dormició o una Coronació. A més, les escenes es devien disposar al voltant d'una taula o una talla amb la Mare de Déu amb el Nen i aquest cos principal de retaule devia elevar-se sobre un bancal. Malauradament, no he pogut localitzar, entre les nombroses obres de probable origen aragonès encara sense adscriure a cap artista, cap peça que pogués encaixar amb aquest conjunt.

¹⁰⁶³ Sobre l'artista vegeu, per exemple, Kurt GERSTENBERG, *Hans Multscher*, Leipzig, 1928. Les taules del *Políptic Wurzach* es conserven a l'*Staatliche Museen* de Berlín.

¹⁰⁶⁴ La postura i el gest de les cames de Crist recorden l'*Ascensió* del *Retaule de la Mare de Déu* de l'Escala de Banyoles, obra de Joan Antigó de cap al 1437-39. Vegeu: J. MOLINA, «Joan Antigó y taller. Retablo de la Virgen de "l'Escala"», a: C. Mendoza i M. T. Ocaña (eds.), *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, catàleg de l'exposició, Barcelona, 2009, p.190-195.

En la meua opinió, l'estil del *Retaule de sant Bartomeu* i de les taules del conjunt dedicat a la Mare de Déu denota l'activitat d'un mateix pintor, tal com ja suggeria Post, tot i que no puc estar d'acord amb l'estudiós americà en la seva atribució a Huguet. La relació més estricta es dóna, sens dubte, en el treball dels personatges: la tonalitat dels ulls, castany clar, les arrugues que donen expressió a la mirada, els fronts i les boques, així com alguns rostres especialment contundents, amb mandíbules àmplies i grans nassos, es retroben tant en les taules marianes com en les dedicades al sant apòstol (fig. 258). El dibuix subjacent, que ja hem destacat en parlar del *Retaule de sant Bartomeu*, s'aprecia també, amb trets idèntics, al *Retaule de la Mare de Déu*. A l'*Adoració del Nen* les pèrdues de bona part de la superfície pictòrica, o almenys de les veladures que devien afegir densitat a les carnacions i les teles, fa molt evident el disseny a pinzell. És especialment fàcil veure aquest dibuix preliminar al rostre de la llevadora (fig. 257) o a la túnica de sant Josep. Es tracta d'un dibuix àgil, amb pinzellades llargues i segures, però que no es limita a encaixar la figura, sinó que treballa també les ombres i els volums (fig. 259). En un primer moment de la realització del retaule es van fer servir les incisions, com és habitual a la pintura de tota la Corona d'Aragó al segle XV, per definir les línies mestres de la composició: les arquitectures, els nimbes i en alguns casos també el perfil de les figures. La lògica ens diu que l'encaix de les arquitectures i les zones que s'havien de daurar, com els nimbes, havia de precedir la definició de les figures: ho podem constatar molt fàcilment al rostre de la Mare de Déu de l'*Adoració*, per exemple, on el disseny del nimbe travessa la galta i l'ull de la figura (fig. 260). Podem veure, a més, que en un segon moment el perfil de la Verge també va ser definit amb incisions. Però el mestre no es conforma amb això, ni fa servir el punxó per dibuixar els plecs de les robes, com succeeix en molts casos. Les diverses tècniques fotogràfiques –amb llum ultraviolada, infrarojos, etc.– ens permetran obtenir, en els propers anys, una visió més acurada i real de la importància del procés preparatori i dels sistemes de treball en els obradors pictòrics dels darrers moments de l'edat mitjana. En tot cas, però, la preponderància del dibuix per sobre de la incisió en aquest i altres casos sembla que ens parla d'un artista que s'ocupa de les etapes intermèdies de la creació sense recórrer, o almenys sense confiar tot el resultat, a les plantilles i altres sistemes més mecànics.

Si bé la definició dels personatges i la tècnica pictòrica és essencialment la mateixa a les taules dedicades a sant Bartomeu i a les de la Mare de Déu, aquestes darreres

incorporen un tractament de les robes que difereix substancialment de les primeres. Mentre que al retaule del sant apòstol els plecs són encara suaus, amb un aspecte tou i no massa complex, a les taules dedicades als goigs trobem túniques i mantells ampul·losos, amb plecs trencats i abundants que es disposen amb soltesa al voltant dels cossos dels personatges i arrossegueuen per terra. Són uns plecs que evidencien un coneixement més profund de la cultura flamenca que els de les robes que vesteixen sant Bartomeu i els seus acompanyants i que ens porten a proposar una certa distància cronològica entre tots dos conjunts, però que no impedeixen, en absolut, la identitat d'autoria. El Mestre de sant Bartomeu es va formar als darrers moments del gòtic internacional i això es reflecteix en el treball de les arquitectures o de les robes de la que podem considerar que és la seva obra més primitiva i que he fet servir per donar-li nom, el *Retaule de sant Bartomeu*. En el transcurs de la seva carrera, però, degué ser capaç d'assimilar elements nous, procedents de la cultura flamenca i també del treball dels pintors amb més caràcter i capacitat del panorama aragonès. L'estreta relació de les taules del retaule marià amb les d'Alloza és molt notable, i ha de ser tinguda en compte a l'hora de situar cronològicament aquestes peces i establir la filiació estilística del seu autor.

Un Sant Enterrament a París i altres obres: vincles i distàncies amb altres personalitats afins al Mestre de Sant Jordi i la princesa

L'atribució del *Retaule de sant Bartomeu* a Arnau de Castelnou o al cercle de Martin de Soria, suggerides respectivament per Josep Gudiol i Ana Galilea, tenen la virtut d'inscriure aquesta obra en el seu context més probable, aquell definit pel treball del Mestre de sant Jordi i la Princesa i el seu cercle, però ni en un cas ni en l'altre no hi ha una correspondència estricta d'estil. Ja m'he referit a algunes de les coincidències del conjunt de sant Bartomeu i el retaule marià amb el que Tomàs Giner i Arnau de Castelnou van pintar per a Erla però val la pena tornar-les a valorar una mica més detalladament.

Tant a l'*Anunciació* de Montréal, per exemple, com a la d'Erla, el mestre s'ha decantat per figures monumentals, situades a primer pla, i amb un treball de les robes similar. També hi ha concomitàncies evidents en la definició dels tipus humans: podem comparar, per exemple, l'home madur i mig calb que presencia el bateig dels dos

endimoniats exorcitzats per sant Bartomeu amb l'efigie de sant Pere a la predel·la d'Erla (fig. 261a-b). Tots dos tenen rostres potents, amb grans orelles i nassos, però el personatge del *Retaule de sant Bartomeu* és més rude, l'expressió menys intensa, l'estructura òssia menys marcada. Els joves amb turbant i gran barret del compartiment de l'*Exorcisme*, d'altra banda, connecten bé amb el sant Sebastià del bancal d'Erla (fig. 261c-d) i els cossos nus dels dos homes que són batejats no difereixen gaire del Crist de Pietat. Aquestes connexions, evidentment, van ser percebudes per Josep Gudiol Ricart, i són el motiu pel qual l'estudiós considerava Arnau de Castelnou l'autor del *Retaule de sant Bartomeu*. Però, tot i que el caràcter dels personatges d'Erla i dels retaules de sant Bartomeu i la Mare de Déu sigui molt proper, hi ha també diferències: les escenes d'Arnau de Castelnou tenen un aspecte més sever, mentre que el Mestre de sant Bartomeu reté encara certs aspectes de l'internacional, com hem vist en parlar de la *Resurrecció de Crist*, per exemple, tan diferent en concepció a la del retaule d'Erla (figs. 224i 255). El mateix es pot dir de l'*Ascensió*: no és que Castelnou faci gaires concessions al paisatge, però les figures s'insereixen en l'espai d'una manera prou diferent. Els seus cossos són igualment sòlids, però no ofeguen el compartiment tal com fan els del Mestre de sant Bartomeu: es distribueixen còmodament en un cercle al voltant del monticle, evitant l'arregliment de nimbes i figures en fileres davant (figs. 225 i 256).

A més de amb Arnau de Castelnou, el Mestre de sant Bartomeu comparteix vincles especialment estrets amb l'autor de les taules d'Alloza, que afecten tant a l'ús d'esquemes compositius com a certes coincidències en la factura pictòrica. Les taules d'Alloza són les escasses restes d'un retaule marià, l'*Anunciació a la Mare de Déu* (81 x 76 cm) i l'*Epifania* (82 x 76), provinents de l'església parroquial d'aquesta localitat de Terol, avui conservades al Museo de Bellas Artes de Zaragoza¹⁰⁶⁵ (figs. 262-263). Entre aquestes dues taules, el *Sant Jordi i la princesa* i els compartiments perduts a Berlín s'han establert tradicionalment lligams molt estrets. Post ressaltava la seva alta qualitat i les adjudicava a Martín de Soria, mentre que Gudiol i Ainaud les van incloure dins del catàleg de joventut d'Huguet¹⁰⁶⁶. L'atmosfera melangiosa i serena de les escenes, així com la factura pictòrica, revelen la mà d'un mestre de gran capacitat. Rosa Alcoy parla,

¹⁰⁶⁵ Les taules van ingressar al museu el 1921. El 2011 l'*Anunciació* es trobava en procés de restauració.

¹⁰⁶⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 318, fig. 137. J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 38-40.

en la seva monografia del 2004, d'un Mestre d'Alloza potser assimilable al Mestre de sant Jordi i la princesa¹⁰⁶⁷. M. C. Lacarra les inclogué entre el grup d'obres que podien haver pintat Tomás Giner i Arnau de Castelnou¹⁰⁶⁸. Entre les obres de més alta qualitat del grup relacionat amb el *Sant Jordi i la princesa* es compta també la *Mare de Déu i el Nen amb l'àngel custodi* (100 x 78 cm) procedent del convent saragossà del Santo Sepulcro¹⁰⁶⁹ (fig. 264). El suport d'aquesta obra, tela, i no fusta, també condiciona, fins a cert punt, els resultats pictòrics. Ni això ni l'estat de conservació, que no es pot considerar òptim, no amaguen les profundes connexions existents amb les taules d'Alloza i el *Sant Jordi i la Princesa*¹⁰⁷⁰. Per la meua banda, crec que els lligams entre les taules d'Alloza i les obres directament sortides de la mà del Mestre de sant Jordi i la princesa són molts i molt estrets, però no es poden obviar algunes diferències que afecten a la construcció dels rostres i la resolució dels paisatges. És possible, però, que el precari estat de conservació en que es troben distorsioni la visió actual d'aquestes peces i, naturalment, també cal tenir en compte que la taula de *Sant Jordi i la princesa* i les dues peces de Berlín no són taules narratives. El relat imposa la seva pròpia dinàmica a la resolució de les escenes i en general revela més clarament les capacitats i mancances dels mestres.

En tot cas, els vincles amb les obres del Mestre de sant Bartomeu són tan intensos que ens hem de plantejar si estem davant de la producció d'un mateix taller on la importància dels encàrrecs i altres aspectes ha condicionat, fins a cert punt, el resultat final. Tant el Mestre d'Alloza com el Mestre de sant Bartomeu comparteixen el gust pels personatges de rostres una mica rudes, amb nassos i orelles grans i ulls castanys. Tots dos defineixen els seus personatges amb una base clara a la que es van afegint matisos i on es dibuixen arrugues amb tons terrosos. Malgrat aquesta manera de fer tan propera, l'*Anunciació* i l'*Epifania* provinents d'Alloza i la tela amb la *Mare de Déu i l'àngel custodi* del Museo de Zaragoza demostren una atenció pel detall, una densitat,

¹⁰⁶⁷ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 145-157.

¹⁰⁶⁸ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo...*, p. 49-54.

¹⁰⁶⁹ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 41, la qualificaven de «*hermana del San Jorge*».

¹⁰⁷⁰ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo...*, p. 54, considerava aquesta peça una mica més avançada que les d'Alloza. J. SUREDA, «Sarja de la Mare de Déu i l'àngel custodi», *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 234, per la seva banda, la vinculava amb el Mestre de Cervera de la Cañada però, en la meua opinió, depassa àmpliament les capacitats d'aquest pintor, al qual em referiré més endavant. Tampoc crec que la intensa influència flamenca que es percep en aquesta pintura es justifiqui a partir de l'obra de Miquel Ximénez, a qui Sureda també al·ludeix en el seu estudi.

que no es veu als treballs del Mestre de sant Bartomeu, en general més expeditiu. No és només una qüestió de l'estat de conservació en el qual ens han arribat les peces: justament les taules d'Alloza es troben en un estat molt més precari que les del *Retaule de sant Bartomeu*, per exemple, amb un desgast molt més intens de la seva superfície, especialment greu en el cas de l'*Anunciació*. Un dels problemes a l'hora de definir amb exactitud el grau d'identitat entre el Mestre d'Alloza i el Mestre de sant Bartomeu és l'escassetat d'obres atribuïbles a ambdós. Hi ha, però, dues taules i un fragment d'una tercera que es poden posar en joc.

El 1992, Claudie Ressorat apropava a l'autor de les taules d'Alloza una taula amb el *Sant Enterrament*, conservada a les reserves del Musée Marmottan de París (fig. 265)¹⁰⁷¹. Al compartiment, Crist, nu excepte pel pany de puresa, és dipositat en un sepulcre de marbre rosat parcialment cobert per un sudari. Nicodem i Josep d'Arimatea agafen Jesús pels peus i les espatlles, mentre la Mare de Déu li sosté les mans. El fet es presenciat també per sant Joan Evangelista, al costat de la Verge, dues santes dones, una de les qual sosté la corona d'espines, i la Magdalena, fàcilment identificable gràcies a les seves robes vermelles i els cabells deslligats. L'escena s'ambienta en un paisatge, a les afores de la ciutat de Jerusalem. Les connexions amb la *Nativitat* i l'*Epifania* d'Alloza són evidents, però són encara més estretes, al meu parer, amb les obres que atribueixo al Mestre de sant Bartomeu. Nombrosos elements col·laboren a establir aquesta relació, començant pel modelat dels rostres, que segueix les pautes ja descrites. Trobem, de nou, els rostres amplis, amb mandíbules contundents, nassos grans i els ulls castanys rodejats de petites arrugues (fig. 266). El tractament i l'anatomia del cos de Crist mort del compartiment del Musée Marmottan és pràcticament idèntic al dels dos personatges que, després de ser exorcitzats per sant Bartomeu, es bategen. També coincideixen detalls més secundaris com el treball dels nimbes. Aquests inclouen motius punxonats que es retroben a les taules del *Retaule de la Mare de Déu*, i els contorns es ressegueixen amb una línia negra que també es veu tant en les taules marianes com al *Retaule de sant Bartomeu*. El treball de les carnacions és molt similar al d'Alloza, però també ho és, com hem assenyalat, el que s'observa a les obres atribuïdes al Mestre de Sant Bartomeu. En el cas del *Sant Enterrament*, coincideix amb

¹⁰⁷¹ Claudie RESSORT, «A propòsit de dues pintures d'Huguet conservades en els museus parisencs. Problemes d'atribució», *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 112-117.

aquest darrer en una menor densitat en el treball, en una factura que sembla lleugerament més descurada.

Gudiol i Ainaud atribueïen a l'autor «*del famoso San Jorge del Museo de Barcelona*», és a dir, al que ells pensaven que era el jove Huguet, dues taules fragmentàries de dimensions reduïdes que en aquell moment formaven part de la col·lecció Torelló però que abans havien pertangut a la col·lecció Román Vicente de Saragossa, i que havien estat atribuïdes per Post a Martín de Soria¹⁰⁷². Les taules que ens interessaven havien estat associades a un tercer fragment amb la figura d'un personatge entronitzat presidint, molt probablement, el judici o martiri d'un sant sota la mirada de quatre personatges més. L'estil d'aquest fragment, caracteritzat per un modelat dur i personatges de cànon curt, resulta molt proper al de Juan de la Abadía. A la col·lecció Román Vicente es conservava també un compartiment amb la *Translació de sant Joan Evangelista* que presenta exactament el mateix estil. Post considerava que no havia pertangut al mateix conjunt perquè els marcs eren diferents però, evidentment, tota la fusteria havia estat modificada.

Les dues altres taules inclouen, una, quatre personatges entre els quals es compta un sant abillat com a monjo i l'altra la representació del martiri d'un sant a la graella (fig. 267), probablement sant Vicenç o sant Llorenç. Estilísticament són molt diferents al fragment amb el *Judici d'un sant* i la *Translació de l'Evangelista* i presenten, en canvi, nombrosos punts de contacte tant amb Alloza com amb el *Retaule de sant Bartomeu* (fig. 268). Gudiol i Ainaud, que van poder examinar-les en directe, subratllen que «*el pigmento fue colocado con pincel finísimo empleando gruesos que evidencian gran densidad en la pasta*»¹⁰⁷³. Aquesta densitat pictòrica i el treball minuciós que descriuen els estudiosos sembla que reforçaria els nexes amb l'autor de les taules d'Alloza. Insisteixen en aquesta direcció alguns detalls compositius, entre els quals vull destacar l'home que queda mig amagat darrera del nimbe del sant en el fragment amb quatre personatges, que repeteix el motiu del sant Josep que s'amaga a l'*Epifania* d'Alloza. Per arribar a una conclusió sobre l'autoria, però, caldria un examen directe de les obres.

¹⁰⁷² J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 40; CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 324, fig. 141. Vegeu també M. C. LACARRA DUCAY, «Dos compartiments d'un retaule», *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 228-231.

¹⁰⁷³ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 40.

Malgrat l'escassa producció conservada o almenys identificada, del Mestre de sant Bartomeu, i la incògnita de la seva relació exacta amb el Mestre d'Alloza, aquest artista se'ns dibuixa com un significatiu representant d'un important corrent de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV, aquella que en principi s'havia considerat relacionada amb la influència de Jaume Huguet i que ara hem de considerar vinculada al Mestre de sant Jordi i la Princesa.

EL GRUP DE MORATA: ENTRE EL MESTRE DE SANT JORDI I LA PRINCESA I L'ESCOLA DE CALATAYUD

Sota l'apel·latiu de Mestre de Morata, la historiografia ha anat agrupant un conjunt d'obres que presenten clares connexions amb el que s'havia anomenat la «via huguetiana» i que ara hem de reconduir, en part, cap a l'àmbit d'influència del Mestre de sant Jordi i la princesa. El grup d'obres atribuït a aquest anònim, però, com en altres ocasions, és considerablement heterogeni i, en la meua opinió, en alguns casos la localització geogràfica de les peces a Daroca i els seus voltants ha pesat més que la identitat estilística absoluta a l'hora de definir-ne la filiació. D'altra banda, a més de la connexió amb el corrent artístic representat pel Mestre de sant Jordi i la princesa, cal valorar el pes, en les obres d'aquest grup, de la pintura de Domingo Ram i altres mestres de l'anomenada escola de Calatayud.

Del Mestre de Morata al Grup de Morata: revisió historiogràfica i noves propostes

El creador de l'anònim Mestre de Morata fou, com en tants altres casos, Chandler Rathfon Post, qui el va caracteritzar com «*The most eccentric and temperamental follower of Huguet in Aragon*»¹⁰⁷⁴. L'historiador va afirmar que aquest pintor manipulava l'herència rebuda d'Huguet de la mateixa manera que el Greco havia manipulat les formes de Tintoretto i Bassano. Tot i que, a diferència del Greco, les seves produccions sovint conjugaven certs tocs originals i expressius amb unes capacitats tècniques mediocres. Si bé Post batejà el mestre a partir del *Retaule del Davallament de la Creu* conservat encara a l'església parroquial de Morata de Jiloca, molt a prop de Daroca, creia que la seva producció més característica era el *Retaule de sant Tomàs evangelista*, al Museo de la Colegiata de Daroca. L'historiador nord-americà indicà que en aquest conjunt les peculiaritats del mestre emergien fins i tot de manera més exagerada que a Morata de Jiloca. El 1941 Post també va atribuir a aquest pintor les taules d'un suposat *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià* de Daroca, en realitat, probablement, un *Retaule de sant Fabià, sant Sebastià i sant Julià*; un *Retaule*

¹⁰⁷⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 388.

de la Mare de Déu que ell va conèixer a la col·lecció Blumenthal però es conserva actualment al Metropolitan Museum de Nova York; una taula amb la *Crucifixió* del Santuari del Pueyo de Belchite; la taula amb *Sant Blai* de la col·lecció Muntadas, a la qual ja m'he referit en parlar de Tomás Giner; el *Judici d'una santa* a la col·lecció Homar de Barcelona; un compartiment de retaule amb *Sant Sebastià confortant sant Marc i sant Marcel·lí a la presó*, al Museo de Bellas Artes de Bilbao; un compartiment amb el *Bes de Judes* a la col·lecció Vilallonga de Barcelona¹⁰⁷⁵; dues taules amb les figures titulars de dos sants de difícil identificació, coronats per sengles escenes narratives, de la col·lecció Amatller; cinc compartiments de la col·lecció Aras a Neguri, Bilbao, amb *Crist davant Pilat*, el *Lavatori de mans de Pilat*, la *Flagel·lació* i dos compartiments amb, potser, escenes de la història de sant Nicolau. Amb menys certesa, Post va apropar també al catàleg del Mestre de Morata una taula amb el *Camí del Calvari* de la col·lecció Dupont de Barcelona i un compartiment amb el bust d'un sant a la col·lecció Raimundo Ruiz de Madrid. Anys més tard va afegir a aquest grup d'obres una predel·la amb escenes de la Passió¹⁰⁷⁶ conservada en una col·lecció privada madrilenya que coneixem gràcies a una fotografia de l'arxiu Moreno¹⁰⁷⁷.

Josep Gudiol Ricart, el 1955, coincidia amb Post en reconèixer l'estil «expressionista» d'aquest mestre i afirmava que «*ofrece también la particularidad de la deformación y más intensamente que Bernardo de Aras*»¹⁰⁷⁸. Es tracta d'una opinió molt interessant perquè, com després veurem, algunes de les obres atribuïdes al Mestre de Morata presenten, efectivament, aquesta qualitat gairebé expressionista dels rostres, de trets triangulars i deformats, que caracteritza també la producció de Bernardo de Aras. Uns anys més tard, el 1971, Gudiol afegí al catàleg del Mestre de Morata el *Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat*, al Museum of Fine Arts de Boston¹⁰⁷⁹ i una predel·la amb profetes de «*localización desconocida*» de la que no proporciona cap dada però que podria correspondre a la que va pertànyer a la col·lecció de la comtessa de la

¹⁰⁷⁵ IAAH-AM- clixé Mas C-3332, col·lecció Vilallonga, Barcelona, dossier 32, pintura aragonesa sense classificar.

¹⁰⁷⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1966, vol. XIII, p. 375-377, fig. 160.

¹⁰⁷⁷ Digitalitzat i consultable en línia: <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/moreno.html>.

¹⁰⁷⁸ J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica...*, p. 305-306.

¹⁰⁷⁹ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 57, p. 83, cat. 263, fig. 177, 177a, 177b i 177c. Tot i que al text diu que aquesta obra se situa «*Dentro del círculo del Maestro de Morata*» tant a l'entrada del catàleg com a les il·lustracions l'atribueix directament al mestre.

Béraudière¹⁰⁸⁰. Tant aquesta predel·la com el *Retaule de sant Miquel i sant Antoni* havien estat considerades obres de Martín de Soria per Post¹⁰⁸¹.

El 1957 José Camón Aznar va afegir a aquest catàleg la gran taula amb la *Pietat* conservada al MNAC que en general la crítica ha considerat, encertadament en la meua opinió, obra de Tomàs Giner, com ja hem vist en repassar el catàleg d'aquest mestre¹⁰⁸².

Federico Torralba Soriano, el 1977, va considerar obra d'Arnau de Castelnuou algunes de les taules conservades al Museo de la Colegiata de Daroca que Post havia inclòs al catàleg del Mestre de Morata: la taula amb el sant cavaller que va pertànyer al retaule del sants Fabià, Sebastià i Julià¹⁰⁸³, en la qual veu una intensa influència huguetiana. Hi ha, però, notables diferències d'estil i de qualitat entre aquesta obra i els carrers laterals i la predel·la d'Erla.

A Fabián Mañas Ballestín li correspon el mèrit d'haver proposat un nom per al Mestre de Morata: el del pintor de Calatayud Pedro de Aranda¹⁰⁸⁴. Els documents trets a la llum a la seva tesi doctoral demostren que Daroca i Calatayud eren als anys seixanta i setanta del segle XV centres pictòrics importants: artistes que havien treballat prèviament a Saragossa i que en capítols anteriors hem vist que es documenten al costat de Blasco de Grañén, com ara Juan Arnaldín, Jaime Arnaldín o Juan Rius –aquest darrer també col·laborant amb Martín de Soria i Salvador Roig–, es traslladen i estan plenament actius en aquesta zona. A més, no es pot oblidar que als anys setanta la ciutat de Daroca acolliria algunes de les obres més importants de Bartolomé Bermejo i dels seus col·laboradors, com ara Martín Bernat¹⁰⁸⁵.

Una de les personalitats capitals de Calatayud va ser, sens dubte, Domingo Ram, convenientment documentat per Fabián Mañas. L'estudiós va localitzar el contracte signat el 26 d'abril per Juan Rius, Domingo Ram i els jurats de Maluenda per a la realització d'un retaule dedicat a les santes Justa i Rufina, que sortosament encara es

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, p. 57, p. 83, cat. 265.

¹⁰⁸¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, VIII, p. 352-355, fig. 152 i p. 372, fig. 165.

¹⁰⁸² J. CAMÓN AZNAR, «La colección Muntadas en el Museo...», p. 93.

¹⁰⁸³ F. TORRALBA SORIANO, «Arte», a: J. Casas Torres (dir.), *Aragón...*, p. 225.

¹⁰⁸⁴ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 550-551.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p. 313, al·ludeix a la presència de famílies molt destacades al llarg de la segona meitat del segle XV a Calatayud i a la revifalla econòmica que va significar el permís d'obrir nous comerços i negocis a l'alcaiceria, que haurien explicat el dinamisme del context artístic a la zona.

conserva al seu emplaçament original (fig. 269). Mañas va trobar també diverses cartes de pagament que certifiquen que els pintors van portar realment a terme la feina¹⁰⁸⁶. Això ha permès corregir l'atribució a Francesc Solives d'aquest conjunt i d'un gran nombre d'obres properes, tal com havia proposat Post¹⁰⁸⁷. Naturalment, falta per explicar l'estretíssim vincle entre les obres documentades de Ram i el *Retaule de la Pietat* de sant Llorenç de Morunys, que fou contractat el 17 de juliol de 1480 per Francesc Solives. La coincidència no es pot justificar simplement al·ludint a una cultura pictòrica comuna suposadament derivada d'Huguet, com s'ha suggerit¹⁰⁸⁸. D'altra banda, el contracte del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* genera una complicació més, perquè són dos els pintors implicats. Sembla que aquest problema podria quedar resolt gràcies a la conservació d'almenys un altre conjunt ben documentat i contractat en solitari per Domingo Ram, el *Retaule de la Mare de Déu*, que li va ser encarregat el 15 de novembre de 1477 per una altra parròquia de Maluenda, la de Santa Maria¹⁰⁸⁹. El conjunt no es conserva *in situ* en aquest cas, però almenys una de les seves taules s'ha identificat amb raonable seguretat: es tracta d'un compartiment amb la *Mare de Déu i santes* que pertany al MNAC (fig. 270a-b), tot i que penja actualment al Saló Verge de Montserrat del Palau de la Generalitat de Barcelona¹⁰⁹⁰. La identitat estilística entre aquesta taula i les del moble de santa Justa i Rufina ens permet deduir que estem en tots dos casos davant de la personalitat de Domingo Ram. Falta resoldre, ara, la incògnita de l'estil de Juan Rius i establir quin va ser el seu paper al retaule de les santes terrissaires. D'altra banda, tant el Solives de Post com el Domingo Ram ben documentat després dels descobriments de Mañas Ballestín han estat estretament vinculats a la pintura de Jaume Huguet. És un altre dels casos en els quals caldria plantejar-se fins a quin punt enllaça amb la cultura pictòrica representada pel Mestre de sant Jordi i la princesa i el seu cercle. No és aquesta la meua intenció en aquest capítol, però, només a tall d'exemple, voldria cridar l'atenció sobre la relativa coincidència del *Sant Pere* de la subpredel·la de Maluenda amb el del revers de les taules de Berlín (fig. 271), més en el tipus físic escollit –amb abundant barba i cabellera arrissades– que no pas en el tractament pictòric.

¹⁰⁸⁶ F. MAÑAS BALLESTÍN, «El Retablo de santas Justa y Rufina de Maluenda...».

¹⁰⁸⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 350-375.

¹⁰⁸⁸ S. MATA, «Francesc Olives»..., p. 168.

¹⁰⁸⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 371-377.

¹⁰⁹⁰ inv. 200702.

Amb aquest món pictòric representat per Ram es relaciona també Pedro de Aranda, un artista molt ben documentat però que ha estat impossible vincular amb certesa raonable amb cap obra conservada. Es coneixen els contractes de catorze retaules, d'una custòdia i del daurat d'un orgue, a més de diverses notícies que permeten dibuixar a grans trets la seva trajectòria vital i els seus vincles amb altres artistes¹⁰⁹¹. El primer document data del 1464: el 20 d'octubre d'aquest any signa amb els pintors Domingo Ram i Anton de Santorquat una concòrdia de la que és testimoni Juan Arnaldín. El mestre apareix ja, per tant, vinculat a alguns dels artistes més importants de la zona. A aquestes connexions professionals s'afegeix, el 20 de setembre de 1470, Juan Rius, que sembla tenir el do de la ubiqüitat: en aquesta data tots dos són nomenats procuradors per Juan Arnaldín. Molt poc després, el 18 d'octubre, Rius i Aranda contracten el *Retaule de san Mamés*, del monestir de Santa María de la Merced de Calatayud, per 1000 sous. El 4 de novembre d'aquest mateix any, 1470, Aranda rep l'encàrrec d'un *Retaule de la Magdalena* per a la localitat de Pancrudo, Terol, junt amb Jaime Arnaldín. Dos anys més tard, el 30 de juny del 1472, signa un contracte de companyia amb Domingo Ram, que el 16 d'agost s'amplia quan contacten amb Juan Rius per tal que s'encarregui d'alguns aspectes de les seves obres. La societat entre Aranda i Ram, prevista per cinc anys, només va durar un any i escaig: el 10 de desembre de 1473 els pintors rescindeixen el seu contracte. Això, però, no degué afectar a la seva bona relació, i el 1496 Domingo Ram envia el seu fill Juan a servir com a aprenent al taller de Pedro de Aranda. A més, el 1474 torna a col·laborar amb Juan Rius, en un retaule per a la vila de Gomara, contractat el 30 d'octubre. A partir del 8 de maig del 1489 apareix al costat de Pedro de Aranda el pintor Bartolomé de Verde seca, que serà el seu gendre i col·laborador. El 30 de juny de 1495 tots dos signen un nou contracte de col·laboració amb dos pintors de Daroca, Juan Cardiel i Juan de Brucelle, que també són sogre i gendre respectivament. El 19 d'octubre de 1499, Pedro de Aranda atorga albarà pels 321 sous rebuts del capítol de Santa Maria la Mayor de Calatayud pel daurat d'un orgue. Sembla que és la darrera notícia referida al pintor. Un Pedro de Aranda menor de dies, el seu fill, continuarà apareixent a la documentació fins a la segona dècada del segle XVI, però el 15 de gener de 1504 sabem amb seguretat que Pedro de Aranda sènior ja és mort: la seva dona es declara vídua en un document relacionat amb el lloguer d'unes cases.

¹⁰⁹¹ El diplomatarí d'Aranda ha estat confegit per F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 523-549. Totes les dades documentals que cito sobre aquest pintor han estat extretes d'aquesta font.

Aquestes notícies documentals teixeixen una densa trama de relacions entre els pintors més actius de la zona, que s'ha de tenir en compte quan ens trobem amb la dificultat de discernir estils individuals o quan, davant d'obres estretament relacionades, percebem nombroses variants menors que ens desconcerten. A això s'afegeix un altre problema, el difícil encaix de les notícies d'arxiu amb les restes disperses d'obres conservades. En tot cas, Mañas suggerí que es podria atribuir a Aranda una predel·la conservada a la col·lecció James de Nova York, que Post havia considerat obra de Francesc Solives¹⁰⁹². L'autor pensava que el bancal es podria relacionar amb el retaule dedicat a la Mare de Déu que Aranda i el seu gendre, Verdeseca, van contractar el 17 de gener de 1497 per a l'església de la Natividad d'Alhama de Aragón (Calatayud), per un preu total de 1500 sous¹⁰⁹³.

L'estil de la predel·la (fig. 272), que mostra sis apòstols asseguts en trons daurats, per parelles, amb cartel·les amb les paraules del *Credo* disposades sobre cada un d'ells, és molt proper al de les obres sorgides de l'entorn de Domingo Ram, però, efectivament, com constata Mañas, presenta alguns trets distintius que li donen un caràcter propi. La relació documental d'aquest retaule i la predel·la, però, no és conclouent en absolut. La coincidència iconogràfica no és suficient per assegurar el vincle, atès que, com hem vist, els bancals dedicats al *Credo dels Apòstols* són nombrosos i la distribució dels personatges per parelles freqüent. Tot i això, Mañas creu que: «*Por la relación de este banco con el del retablo del Descendimiento, de la ermita de la Vera Cruz, de Morata de Jiloca, puede pensarse que este retablo fuese pintado también por Pedro de Aranda, tal vez en colaboración con los pintores de la escuela de Daroca, Juan Cardiel y Juan de Bruecelle. Esto explicaría la relación de algunas obras del Museo Colegial de Daroca, atribuidas al Maestro de Morata, con el Retablo del Descendimiento*»¹⁰⁹⁴. En síntesi: Mañas atribueix la predel·la de la col·lecció James a Pedro de Aranda. Troba correspondències entre aquesta predel·la i la del *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca, però creu que al cos superior del retaule podien haver participat altres artistes, probablement Cardiel i Bruecelle, amb els quals Aranda i Verdeseca havien signat un pacte de col·laboració el 1495. El fet que Cardiel i Bruecelle siguin pintors amb el taller

¹⁰⁹² F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 550. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 864, fig. 370.

¹⁰⁹³ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, docs. 23, 24 i 26. Vegeu Apèndix documental, docs. 82-84.

¹⁰⁹⁴ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 647.

instal·lat a la ciutat de Daroca explicaria la presència de diversos retaules amb un estil proper al de Morata de Jiloca i la predel·la James en aquesta ciutat. Alhora, l'atribució a Cardiel i Brucelle permetria justificar les divergències estilístiques que l'autor percep entre els conjunts de Daroca, el de Morata i el bancal de Nova York.

L'any 1979 Mañas es reafirmà en les seves opinions i va fer explícit que no tot el retaule de Morata seria de la mà de Pedro de Aranda, però sí «*el banco con los seis apóstoles, de parecida ejecución a los de la tabla citada de la colección James y algún otro personaje del resto*»¹⁰⁹⁵. Atribueix a Aranda, a més, la taula amb *Sant Cosme de Tobe* a la qual he al·ludit breument en capítols anteriors¹⁰⁹⁶, i torna a afirmar que «*los retablos de Daroca, atribuidos al “Maestro de Morata”, están dentro de la misma línea que el de la Vera Cruz, aunque no pueda decirse que sean del mismo pintor*»¹⁰⁹⁷. En definitiva, Mañas crea un grup format per les següents obres: el *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca; el *Retaule de sant Tomàs* conservat al museu de la col·legiata de Daroca; el *Retaule de sant Fabià, sant Sebastià i sant Julià*, a la mateixa ciutat; la *Predel·la dels Evangelistes* del museu d'aquesta localitat; la predel·la del *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Villarroja del Campo i el *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada, que Gudiol i Ainaud havien considerat l'obra més primerenca del jove Jaume Huguet. I conclou que «*parecen obra de la colaboración de los cuatro pintores citados: Pedro de Aranda, Bartolomé de Verdeseca, Juan Cardiel y Juan de Brucelle*»¹⁰⁹⁸.

La doble connexió de la predel·la James amb l'estil pictòric de Domingo Ram i amb alguns ingredients presents al *Retaule del Davallament* fa molt interessant la proposta de Mañas, tot i que en cap cas es pot assumir que l'autor del conjunt de Morata i el de la predel·la James siguin la mateixa persona. Pedro de Aranda fou, a la llum de la documentació, un pintor important en el seu entorn, i estigué sempre instal·lat a Calatayud, en estret contacte amb Ram, amb qui va arribar a col·laborar, com hem vist. Podríem acceptar, per tant, que tingués un estil molt proper. Cal valorar, però, el grau exacte de relació entre totes les obres que Mañas uneix sota una mateixa autoria col·lectiva i veure si es poden individualitzar estils personals. D'altra banda, caldria

¹⁰⁹⁵ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica...*, p. 138.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

plantejar-se també si és factible que els pintors de Daroca Cardiel i Bruecelle haguessin assumit un estil estretament lligat al que suposadament caracteritza l'obra d'Aranda a partir d'una relació que no sabem si va tenir gaire continuïtat. Una relació, a més, que es va establir en un moment, el 1495, que hem de suposar avançat dins de la carrera tant d'Aranda com de Cardiel, documentat entre el 1473 i el 1505¹⁰⁹⁹.

Després de Mañas, s'ha referit al Mestre de Morata María del Carmen Lacarra, qui ha atribuït a l'autor del *Retaule del Davallament* de Morata, tal com havien fet abans altres autors, el *Retaule de sant Tomàs apòstol «y el incompleto de los Santos Fabián y Sebastián, ambos en el Museo de la Colegiata de Daroca»*¹¹⁰⁰. M. C. Lacarra reconeixia en el Mestre de Morata un pintor influït per l'escola catalana, i, més concretament, per Jaume Huguet, però també «*un pintor de gran originalidad que compone hábilmente sus escenas y que se encuentra al tanto de las modalidades septentrionales de origen flamenco, sin abandonar la tradición local*»¹¹⁰¹.

Crec que abans de valorar els possibles noms per al mestre, caldria revisar les obres d'aquest complex grup per tal d'intentar establir l'existència de diversos estils personals, els seus graus de dependència i els seus vincles amb altres pintors, com Domingo Ram o el Mestre de sant Jordi i la princesa. Dins del complex conjunt d'obres que s'han atribuït en un moment o altre i amb convicció més o menys intensa al Mestre de Morata, es poden definir diversos sub-conjunts de qualitats variables, com veurem a continuació. En aquest joc de semblances i diferències, grups i subgrups, s'han de prendre en compte també peces que no havien estat considerades prèviament i que a vegades afegeixen arguments en un sentit o un altre o compliquen encara més el panorama. A més, en parlar del Mestre de Morata, s'han de tenir en compte altres artistes anònims estretament vinculats amb aquest grup, com el Mestre de Bonnat o el Mestre de Villarroya, ambdós inventats per Post i amb una consistència molt relativa.

Hi ha un grup d'obres, algunes de les quals s'han apropiat algun cop al Mestre de Morata o a aquest Pedro de Aranda mentre que d'altres pràcticament no tenen fortuna crítica, que posseeixen una dignitat artística notable i que em semblen estretament lligades des

¹⁰⁹⁹ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 668-669.

¹¹⁰⁰ M. C. LACARRA DUCAY; C. MORTE GARCÍA, «Retablo del Descendimiento», a: *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones...*, p. 237-238.

¹¹⁰¹ *Ibíd.*

del punt de vista de l'estil. D'elles semblen dependre, a més, algunes de les peces vinculades al Mestre de Morata de qualitat una mica més pobre. Entre aquestes obres es compten, en la meua opinió: la taula amb *Sant Cosme* de Daroca (fig. 283); un *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* que a mitjans del segle XV es conservava a la col·lecció Bauzá de Madrid¹¹⁰² (fig. 278); la predel·la de la col·lecció James de Nova York (fig. 272) i el *Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol* de Villanueva de Huerva (fig. 273). Mañas va indicar, com hem vist, que a la predel·la l'estil de Domingo Ram s'hibridava amb un altre. En examinar el *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu*, en canvi, el va considerar representatiu de l'estil de Ram cap al 1500 i el vinculà amb la predel·la i la taula amb Maria Magdalena conservades a la sagristia de Santa Maria la Mayor d'Alcañiz¹¹⁰³. Prèviament, Chandler Post havia inclòs el *Retaule de sant Martí* entre les obres del Mestre de Villarroya «a group of aragonese paintings which are affiliated in some respects with the output of the Morata Master»¹¹⁰⁴, segons les seves pròpies paraules, i que prenia el seu nom del *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Villarroya del Campo –de fet, de la predel·la, perquè Post no tenia en compte les taules superiors–, una localitat, com hem vist, molt propera a Daroca, Calatayud i Villanueva de Huerva. Quant al retaule conservat en aquesta darrera vila, només s'ha referit, que jo sàpiga, María del Carmen Lacarra, que, com hem vist en capítols anteriors, l'atribuïa a Arnau de Castelnou.

Els personatges d'aquest grup d'obres presenten, en general, el modelat dur i els ulls molt oberts, esbatanats, i subratllats per una línia negra, que constitueixen un dels distintius de les obres de Domingo Ram i el seu cercle. Però hi ha també un cert nerviosisme en el dibuix dels llavis i uns nassos lleugerament més afilats, que varien sensiblement el resultat final i l'expressió dels personatges. Aquests trets es retroben, una mica «fossilitzats» en dues obres més: el *Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat* (fig. 284) que Josep Gudiol Ricart va afegir al catàleg del Mestre de Morata, i un

¹¹⁰² IAAH-AM i Archivo Moreno, 4467_C_P.

¹¹⁰³ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 474-475 i cat. XLVI, p. 641. Està documentada una estada de Domingo Ram a Alcañiz (de fet, Mañas proposa que la família del pintor podria procedir d'aquesta localitat). Tot i que la data exacta d'aquesta estada i la seva durada són difícils d'establir, sembla que es va produir entre el 1480 i el 1500 aproximadament. El 4 gener de 1488, Juan Ram fa una procura a favor de Gabriel Exerich de Saragossa, per cobrar un retaule que ell i el seu germà Domingo havien fet per a l'altar major d'Alcañiz. Sembla que hi ha certs dubtes sobre la correspondència de les obres conservades i les que devien formar part del retaule major però, en tot cas, la predel·la i la taula amb la Magdalena s'adeqüen perfectament a l'estil de Domingo Ram.

¹¹⁰⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 417.

monumental *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* (fig. 286) que fins ara ha estat sempre atribuït a Martín de Soria, des que Post va comparar el sant Jordi d'un dels seus compartiments amb el de la taula del cavaller i la princesa del MNAC¹¹⁰⁵. En aquests dos conjunts, conservats al Museum of Fine Arts de Boston, la línia nerviosa dels llavis i l'aspecte demacrat de les galtes s'accentuen i exageren.

D'altra banda, com indicava Mañas, els apòstols de la predel·la James tenen, certament, alguna cosa a veure amb el *Retaule del Davallament* de Morata (fig. 298): és especialment similar el rostre de sant Pere del primer compartiment de l'esquerra, però la qualitat del retaule de la localitat darocense és notablement inferior. El conjunt de la parroquial de Morata de Jiloca resulta també molt proper als de Boston, però es constata, a la vegada, una certa exageració dels trets, que es fan més expressius, amb nassos grans, aplanats per la seva zona superior i orelles de bona mida.

El *Retaule de sant Fabià, sant Sebastià i sant Julià* (fig. 314), que es reparteix entre el Museo de Daroca i el Museo de la Colegiata de la mateixa ciutat, presenta, de nou, uns trets molt propers als de les obres de Boston i Morata de Jiloca, però els rostres d'alguns personatges adquireixen un aspecte més quadrangular, més rude. Idèntiques característiques presenten les figures de dos compartiments amb la *Nativitat* o *Adoració del Nen* i la *Pentecosta* (figs. 316-317), coneguts gràcies a fotografies de l'IAAH-AM¹¹⁰⁶.

Per fi, hi ha una sèrie de peces: el monumental *Retaule de sant Tomàs* de Daroca (fig. 320), una predel·la amb profetes antigament a la col·lecció de la comtessa de la Béraudière (fig. 326), un *Sant Joan Baptista* (fig. 330) que degué ser la taula principal d'algun retaule i que va passar per la galeria Barbié¹¹⁰⁷ i un *Calvari* que va pertànyer a la col·lecció Staehelin-Paravicini de Basilea¹¹⁰⁸ (fig. 329), que presenten un estil fortament expressionista i una intensa deformació dels rostres. Aquests trets ja es perceben al *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca, però en aquestes obres s'accentuen: les orelles són enormes, els nassos triangulars i les barbetes molt

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 332-337.

¹¹⁰⁶ IAAH-AM, clixés RM. 3458 i 3459.

¹¹⁰⁷ IAAH-AM, col·lecció Barbié 16, Dossier 32, pintura aragonesa sense classificar.

¹¹⁰⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 883, fig. 384.

apuntades. Els personatges de perfil tenen un aire rapaç, d'au de presa: els nassos i les barbetes semblen becs ganxuts.

El Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol de Villanueva de Huerva i altres obres afins

Com tants altres casos, el *Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol* de Villanueva de Huerva (fig. 273) ens ha arribat notablement modificat. La seva estructura actual està formada per tres carrers, separats per columnes amb capitells jònics i quatre pisos horitzontals: un basament, la predel·la, el cos central i un darrer cos separat per entaulaments amb decoració d'amorets. Al compartiment central es pot veure un llenç amb les figures de sant Ginés i sant Sebastià, molt enfosquit i amb problemes de tensió. La resta dels compartiments provenen del retaule gòtic. Les figures dempeus de sant Jaume el Major i sant Cristòfol flanquegen el compartiment de sant Ginés i sant Sebastià, ocupant ara el mateix espai que devien ocupar al moble original, on acompanyarien la taula o talla central amb la Mare de Déu. Sant Jaume, malgrat representar-se dempeus, s'ha situat davant d'un tron amb el respall decorat per un drap de brocat i els braços rematats per pinacles gòtics (fig. 275). La taula està tallada pel costat dret des del punt de vista de l'espectador i hem perdut un petit fragment del tron. Vesteix una túnica i la tradicional sobretúnica de pell pròpia dels peregrins, i es cobreix amb un ampli mantell vermell, com feia el suposat sant Jaume del revers de les taules de Berlin. Del seu bastó penja la carbassa, treballada en relleu de guix daurat, i es toca amb el preceptiu barret amb la petxina. Sant Cristòfol, per la seva banda, s'ha representat, com era habitual, en el moment de travessar les aigües del riu amb el Nen a coll.

Ens han pervingut també tres escenes narratives del retaule gòtic: el *Naixement de Maria*, la seva *Presentació al temple* i els *Desposoris*, totes tres incloses al pis superior. El *Naixement* i els *Desposoris* són de mida molt més reduïda que el compartiment amb la *Presentació al Temple* –sense que sigui evident cap retallada–, avui coronat per un frontó amb motllura mixtilínia. Això fa pensar que la disposició actual respecta l'ordre del retaule original, amb el *Naixement de Maria* i el matrimoni entre Josep i la Verge rematant els carrers laterals i la *Presentació al Temple* coronant el carrer central.

Es conserva també la predel·la gòtica, amb sis figures de sants i santes de cos sencer, dempeus contra un ampit darrere del qual es veuen, com és habitual, alguns xiprers. Aquestes sis figures flanquegen un Crist de Pietat acompanyat per la Mare de Déu i sant Joan Baptista. Les santes i sants representats són, d'esquerra a dreta: santa Quitèria, santa Caterina, sant Fabià, sant Sebastià, santa Llúcia i santa Bàrbara. Al fons d'aquestes taules, molt ennegrides i plenes de repintades, semblen observar-se algunes inscripcions, potser els noms dels sants. Molt probablement en origen la predel·la hauria estat una única taula, amb compartiments definits pels marcs de fusta, avui perduts. Així semblen indicar-ho les empremtes d'aquests marcs i els forats que delaten les seves fixacions. L'adaptació al nou emmarcament hauria motivat la partició de la taula en tres trossos. Resten també les dues taules verticals del guardapols, que rematarien el retaule pels seus costats llargs, a esquerra i dreta de sant Jaume i sant Cristòfol. Cal remarcar que ambdues han estat incloses al costat d'aquestes taules laterals, tot i que invertides respecte a la que devia ser la seva posició original i completament repintades. Entre les escenes narratives del pis superior hi ha també dos fragments de fusteria que semblen reaprofitats de l'antic guardapols, malgrat que en aquest cas, caldria un examen més acurat i proper per verificar-ho. Sembla, doncs, que el retaule es conservava pràcticament íntegre quan es va considerar apropiat emmarcar-lo amb una nova fusteria «a la romana».

El sant Jaume que ocupa el carrer lateral esquerre és una figura digna i de rostre expressiu, malgrat que la seva articulació corporal resulta una mica encarcerada. En la meua opinió, els lligams amb el Mestre de sant Jordi i la princesa i amb la part del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla que correspon a Castelnou són evidents, però hi ha aspectes que ens impedeixen proposar una identificació total amb qualsevol d'aquests dos artistes. Sant Jaume es caracteritza per un rostre sever, amb un nas llarg i recte i el pòmul molt marcat per un ombrejat triangular (fig. 274a). Els llavis són allargats, lleument separats, amb les comissures ben definides. Les celles i els ulls estan acuradament delineats. El dibuix de les mans és poc expressiu i la seva articulació menys correcta que en el cas dels personatges d'Erla. També els plecs de les robes són menys enèrgics: les formes són ampul·loses i els plecs trencats, però no tenen l'elegància dels teixits emmidonats de Castelnou ni les seves formes àmplies i soltes. La comparació amb el sant Jaume de Siresa (fig. 274b) mostra, d'una banda, l'estreta vinculació amb aquest corrent pictòric i, de l'altra, la distància entre el mestre de

Huerva i el Mestre de sant Jordi i la princesa. L'actitud i l'expressió d'ambdues figures són molt properes, però divergeixen en múltiples aspectes, com ara el cànon, més esvelt a Siresa. També en el tractament de les robes: tot i les distorsions provocades per les pèrdues i repintades, la túnica i mantell del sant de Siresa presenten un drapejat molt elegant, especialment notable en la cascada de roba que cau des del braç dret (fig. 130). A més, les seves mans són elegants i el seu rostre, malgrat la sobrietat de l'expressió – aspecte que comparteix amb el de Huerva –, és ple de sensibilitat.

Les santes de la predel·la també situen aquest artista en l'òrbita del Mestre de sant Jordi i la princesa. Així es constata en comparar la santa Bàrbara de l'extrem dret del bancal amb la princesa de la taula del MNAC (fig. 274 c-d). Es repeteixen els cabells deslligats de to melat, el nas llarg i apuntat, els llavis prims, separats i amb les comissures suaument inclinades cap a baix conferint al personatge una expressió seriosa. Les celles delicades i la mirada de biaix són altres elements de connexió. Com també els nimbes amb cercles concèntrics que són propis d'aquest moment i escola pictòrica.

Pel que fa a la relació del conjunt de Villanueva de Huerva amb el d'Erla, és especialment reveladora la comparació de les respectives figures del Crist de Pietat. Tant la composició com la definició de les figures són molt semblants (figs. 276a-b). Els personatges comparteixen, inclús, alguns problemes en l'articulació del coll, el tors i els braços. Però el Crist d'Erla és d'una qualitat sensiblement superior al de Villanueva i això es fa palès especialment en el treball de les mans, molt ben articulades en el cas d'Erla, i molt més matusseres en el de Huerva, i en el plec de les robes. El Crist de Pietat de Huerva emergeix d'un sepulcre amb inscripcions aràbigues, un recurs molt habitual a la pintura del Grup de Morata que retrobarem, per exemple, al *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca i al Crist de Pietat del *Retaule de sant Fabià, sant Sebastià i sant Julià* de Daroca. D'altra banda, el cànon de les figures de la predel·la de Huerva és molt més curt que el dels personatges del bancal d'Erla. El sant Sebastià d'ambdues predel·les ens pot ajudar també a establir la distància entre el pintor d'Erla i el de Huerva. El primer (fig. 228) és una de les figures més aconseguides d'Arnau de Castelnuou, i una de les que denota més clarament la seva proximitat al Mestre de sant Jordi i la princesa. Es tracta d'un home jove de posat seriós, proporcions àmplies, vestit a la moda i amb un elegant tocat. El sant Sebastià de Huerva sembla haver encongit i està molt més a prop del que acompanya sant Antoni Abat –i del mateix sant Antoni– en

un dels compartiments del *Retaule de Sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* de Boston (figs. 277a-b), al que ens referirem tot seguit.

A més de les connexions estilístiques assenyalades amb Erla i el Mestre de sant Jordi i la princesa, el retaule de Huerva presenta vincles molt intensos amb el *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* de la col·lecció Bauzà (fig. 278).

- El *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* de la col·lecció Bauzà
El *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* (fig. 278), que es conserva almenys fins a mitjans del segle XX en una col·lecció privada madrilenya, presenta l'estructura tripartida que ja hem vist a Villanueva de Huerva i en molts casos més. En aquesta ocasió, les dues escenes narratives, que formen part de les taules laterals, s'han dedicat a sant Martí, però és possible que la predel·la, de la que no sabem res, integrés algun compartiment dedicat a sant Nicolau o a sant Bartomeu. Els dos sants dels laterals es presenten dempeus, davant d'uns bancs amb el respall decorat amb traceries. Sant Nicolau està acompanyat per un donant, la petita figura agenollada d'un clergue, que dirigeix les seves oracions cap al sant Martí del compartiment central. Aquest, per la seva banda, com és tan habitual, s'ha representat a les portes d'una ciutat, partint la capa amb el pobre, que en aquest cas no porta nimbe. Hi ha un detall iconogràfic ben inusual que caracteritza sant Martí: li creua el pit una banda, sobre la que penja un gerro de liris, la insígnia de l'ordre de la Jarra, un ordre eminentment militar fundada –o més aviat refundada– el 1403 per Ferran d'Antequera¹¹⁰⁹ (fig. 282a). Es tracta de la mateixa insígnia que ostenta el donant masculí a les taules perdudes de Berlín i el més sorprenent del cas no és la seva presència, sinó que pengi sobre el pit del sant i no del donant.

Aquest compartiment central és pràcticament idèntic al que es conserva al Musée Bonnat de Bayonne (inv. 981), a partir del qual Post va inventar el Mestre Bonnat, un seguidor de Solives segons l'historiador. El Mestre de Bonnat és, en efecte, un derivat directe del pintor del *Retaule de santa Justa i santa Rufina*, això és, Domingo Ram. Entre les obres que Post li atribuï es compta la *Predel·la de la Passió* i subpredel·la del

¹¹⁰⁹ Segons un relat més o menys llegendari l'ordre de la Jarra hauria estat instituida originàriament pel rei de Navarra Garcia de Nájera, cap al 1045. Explica la història, per exemple, P. MADRAZO, «Santa María la Real de Nájera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, març, 1889, tom 14, p. 295-300.

Credo dels Apòstols del Metropolitan Museum de Nova York (inv. 10-12 a, b), on el pintor copia fidelment una part del bancal del retaule de les santes terrissaires de Maluenda, amb un estil desdibuixat i poc acurat que Judith Berg-Sobré ha qualificat de cursiu, notablement diferent del concepte pictòric volumètric i rotund de Ram¹¹¹⁰. El disseny dels rostres dels apòstols d'aquesta predel·la és similar al dels personatges de Huerva i el *Retaule de sant Martí*, tot i que la factura pictòrica sembla més desfeta.

Tant el compartiment amb *Sant Martí partint la capa* del Musée Bonnat com el de la col·lecció de Madrid, d'altra banda, resulten propers, tot i que més simples en la seva composició, al *Sant Martí partint la capa* de Miguel Ximénez que es conserva al Museo de Zaragoza¹¹¹¹. De fet, també les dues escenes narratives del retaule madrileny connecten positivament amb obres de l'entorn de Bartolomé Bermejo i el seu taller. Al compartiment del carrer lateral esquerre s'ha representat la *Missa de sant Martí* o *Segona caritat* del sant (fig. 279): tres àngels intenten dissimular que les vestidures sacerdotals que porta li queden petites, després que hagués donat les seves robes a un pobre just abans de la missa. La visió de l'escena, com si l'observéssim des de la nau lateral de l'epístola d'una església, i la presència de tres àngels –i no dos, com és més habitual– connecten aquest compartiment amb el de la predel·la del *Retaule de sant Martí, san Silvestre i santa Susanna*, conservat al Museo de la Colegiata de Daroca i atribuït al taller de Bermejo¹¹¹². La primera i la darrera escena d'aquest bancal, a més, es dediquen a les aparicions de Crist a sant Martí: a la primera Jesús s'apareix amb un estol d'àngels i la mitja capa que el sant havia compartit amb el pobre a la taula central. A la darrera Crist, acompanyat d'una nodrida cort d'àngels i sants, socorre sant Martí en el moment de la seva agonia, quan el dimoni el tempta, però en aquest cas no porta la

¹¹¹⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 428-437. El Musée Bonnat conserva dos compartiments més del mateix *Retaule de sant Martí*: la *Consagració episcopal* i el *Robatori de les seves relíquies*. A més, al museu es conserven dues taules amb *Sant Fabià escollit papa* per l'Esperit Sant i la *Decapitació* del sant amb un estil força equiparable. Post atribuïa també al Mestre de Bonnat un compartiment amb *Sant Antoni Abat maltractat pels dimonis* actualment al Museo de Bellas Artes de Bilbao, un *Calvari* de la col·lecció Paul Drey de Nova York i una predel·la amb profetes que ja hem vist que ell referenciava a la col·lecció del Marqués de Cornellà i Sacs a la col·lecció Estruch (vegeu p. 264-265, n. 770). J. BERG-SOBRE, «Two Fifteenth-century Aragonese Retables...» va acceptar la personalitat del Mestre de Bonnat de Post i afegí al seu catàleg la taula de *Sant Cristòfol* de Calatayud a la que ja ens hem referit. També proposà, a tall d'hipòtesi, que aquest pintor que re-elabora els esquemes de Domingo Ram podria ser Juan Rius. F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gòtica...*, cat. XXXV, p. 636, va proposar que aquesta predel·la del Metropolitan podia haver format part del *Retaule de santa Maria* de Maluenda, encarregat a Domingo Ram poc després del de les dues germanes terrissaires.

¹¹¹¹ Una de les primeres aproximacions a aquest retaule a J. PELLEGERO SOTERAS, «El Retablo de San Martín en el Museo de Zaragoza», *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, gener 1938, any XIV, núm. 148, p. 16-17.

¹¹¹² M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 79.

capa a les mans, sinó una esfera daurada coronada amb la creu. L'escena del carrer lateral dret del retaule de la col·lecció Bauzà sembla una hibridació d'aquests dos moments (fig. 280): Crist apareix acompanyat pels seus àngels i amb la capa a les mans, però la presència dels monjos del convent fundat per sant Martí sembla indicar que ens trobem davant del moment de la seva mort, malgrat que el dimoni resta absent. Les referències al cercle pictòric de Bermejo a Daroca enriqueixen el rerefons d'una escola pictòrica, la de Calatayud i el territori al seu voltant, que sempre s'havia vinculat exclusivament a Jaume Huguet.

La comparació del sant Jaume el Major amb el sant Bartomeu del carrer lateral esquerre de la col·lecció Bauzà permet constatar nombroses similituds, com també la comparació del sant Sebastià o la santa Bàrbara de la predel·la amb els assistents a la mort de sant Martí (fig. 281). Potser a primer cop d'ull sembla més difícil trobar un paral·lel per al rostre frontal i de contorns més plens de sant Martí, però la santa Llúcia del bancal de Huerva presenta uns trets molt propers (fig. 282), tant a aquesta figura com a la de sant Nicolau. El sant Jaume de Huerva, d'altra banda, connecta bé amb el mateix sant que acompanya sant Joan evangelista al compartiment central de la predel·la James.

- La taula amb *Sant Cosme* de Tobed

El 1938 Post va comptar entre les obres de Francesc Solives una taula amb *Sant Cosme* conservada a l'església parroquial de San Pedro Apóstol de Tobed¹¹¹³ (fig. 283). El sant metge es representa dempeus davant d'un banc i d'un teixit de brocat que deixen veure, al fons, un paisatge. Les dimensions de la taula, 214 x 70 cm¹¹¹⁴ i la seva iconografia permeten pensar que es tractava d'un dels compartiments principals d'un retaule que devia atènyer unes mides considerables. Atesa l'orientació de la mirada del sant, que es dirigeix cap a la seva esquerra, probablement va formar part d'un conjunt integrat per altres dues taules titulars, potser amb la Mare de Déu al centre i, molt possiblement, sant Damià a l'altre extrem. Almenys aquest és l'esquema que adoptava el *Retaule de la Mare de Déu, sant Cosme i sant Damià* del taller de Pere Garcia, provinent del Monestir de Sixena¹¹¹⁵, per exemple. Sembla que al 1957 encara es conservava a la sagristia de

¹¹¹³ CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1938, vol. VII, p. 366.

¹¹¹⁴ Aquestes dades i altres relatives a la restauració de la taula a M. C. LACARRA DUCAY; M. DE LAS CASAS, «San Cosme. Tobed», *Joyas de un patrimonio...*, p. 121-126.

¹¹¹⁵ A. NAVAL MAS, «Retablo de la Madre de Dios», a: ÍDEM, *Patrimonio emigrado...*, p. 239-241... Les taules d'aquest retaule es van barrejar amb les del *Retaule de la Mare de Déu* pintat pels Serra.

l'església parroquial un altre compartiment del conjunt, el *Calvari*, que degué coronar el carrer principal, amb Crist a la creu acompanyat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista sedents¹¹¹⁶.

Un cop superada l'adscripció de la taula a Solives, gràcies a les seves descobertes documentals, Mañas va plantejar al 1978 i 1979 la possibilitat que aquest *Sant Cosme* fos, com la predel·la de la col·lecció James, obra de Pedro de Aranda, potser amb la col·laboració d'altres pintors –Verdeseca, Cardiel i Bruecelle– documentats al seu entorn¹¹¹⁷. M. C. Lacarra, per la seva banda, vinculà la taula de Tobed amb el *Retaule de sant Fabià i sant Sebastià* conservat al Museo de la Colegiata de Daroca, i va afirmar que ambdues obres es poden atribuir «por razones de similitud estilística, al mismo taller»¹¹¹⁸. Tant el *Sant Cosme* com el *Sant Fabià* es mouen, efectivament, dins de paràmetres semblants, tant pel que fa a la concepció de la figura com al tractament de les robes o el paisatge situat darrere del mur que emmarca el sant. Rosa Alcoy, per la seva banda, apropà el compartiment amb *Sant Cosme* al radi d'influència del Mestre de sant Jordi i la princesa¹¹¹⁹. L'expressió serena i seriosa, els pòmuls marcats i la mirada connecten el sant Metge amb el cavaller de Barcelona, tot i que al primer s'aprecia una gran duresa en el tractament pictòric, la mateixa que caracteritza el *Retaule de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol*.

- La fossilització d'un estil

Com he avançat, l'estil de les peces que acabem de veure reapareix, tot i que esquematitzat i empobrit, en dos conjunts conservats al Museum of Fine Arts de Boston: un dedicat a sant Miquel i sant Antoni i un segon, molt monumental, amb escenes dedicades a sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai.

- El *Retaule de sant Miquel Arcàngel i sant Antoni Abat* de Boston

Josep Gudiol Ricart va incloure al catàleg del cercle del Mestre de Morata el *Retaule de sant Miquel Arcàngel i sant Antoni Abat*¹¹²⁰ (fig. 284), una obra que Post havia

Actualment, tant el retaule marià dels Serra com les taules amb sant Cosme i sant Damià es conserven al MNAC.

¹¹¹⁶ F. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España, Zaragoza...*, p. 416, fig. 1106.

¹¹¹⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*; ÍDEM, *Pintura gótica...*, p. 139.

¹¹¹⁸ M. C. LACARRA DUCAY; M. DE LAS CASAS, «San Cosme. Tobed», *Joyas de un patrimonio...*, p.124.

¹¹¹⁹ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 176.

¹¹²⁰ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 57.

considerat pintada per Martin de Soria i els seus seguidors¹¹²¹. Segons la informació proporcionada pel propi museu, el retaule va pertànyer a la col·lecció Madrazo de Madrid fins al 1941 aproximadament, quan va passar a ser propietat del Baron Raoul Kuffner (1884-1962). Sembla que Kuffner l'hauria venut al col·leccionista novaiorquès Paul Drey que, al seu torn, el va vendre el 1942 al Museum of Fine Arts per 5750 dòlars¹¹²².

Es tracta d'un retaule de dimensions mitjanes, 256'5 x 185'5 cm, conservat pràcticament sencer. El carrer central està constituït per una única taula, dividida en dos compartiments. Al compartiment principal s'han disposat les figures dempeus de sant Miquel i sant Antoni Abat. El primer sotmet, com és habitual, un dimoni amb la seva llança, mentre que sant Antoni Abat sosté amb una mà un llibre i amb l'altra el seu característic bastó i la campana. Al seu hàbit es pot veure la Tau, i als peus treu el morro el porquet que constitueix un dels seus atributs més característics. Les dues figures es drecen sobre un terra enrajolat, mentre que el daurat del fons imita un drap de brocat. El paisatge s'ha reservat per al compartiment cimer, el *Calvari*, on la Mare de Déu i sant Joan Evangelista s'agenollen al primer terme d'una extensió plana interrompuda per suaus turons i bosquets.

El carrer lateral esquerre inclou dues escenes dedicades a sant Miquel: la *Processó al Mont Gargano* i *Sant Miquel impedit l'execució de Tul·li*, un jove membre de la cort de Justinià condemnat a mort per l'emperador. Aquest darrer episodi no fou relatat per Jacopo da Varazze, però sí per Francesc Eiximenis al seu llibre sobre sant Miquel¹¹²³. No és un episodi en absolut freqüent però demostra que l'interès per l'escrit d'Eiximenis a Aragó degué ser més intens del que s'ha constatat fins ara. Al cercle de Domingo Ram es pot atribuir un compartiment dedicat a la *Resurrecció dels fills del rei Maloar*¹¹²⁴ on la font textual també és el llibre del franciscà.

El carrer dret s'ha dedicat a sant Antoni Abat. Es representen les seves temptacions i la pallissa que va rebre dels dimonis, enfurismats davant la seva impassibilitat. Post va

¹¹²¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 353-354.

¹¹²² Agraïixo aquesta informació als conservadors del Museum of Fine Arts de Boston.

¹¹²³ FRANCESC EIXIMENIS, *De sant Miquel Arcàngel*, ed. a cura de Curt J. Wittlin, Barcelona, 1983, p. 63-64.

¹¹²⁴ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 387, fig. 174.

vincular aquest darrer compartiment amb una taula amb el mateix tema conservada al Museo de Bellas Artes de Bilbao que atribuïa al Mestre de Bonnat¹¹²⁵ (figs. 285a-b). Ana Galilea, en una aproximació més recent a aquesta pintura, recull les apreciacions de Post¹¹²⁶. Com indiquen tots dos autors, la concepció de l'escena, exceptuant el paisatge, és pràcticament idèntica en ambdues pintures. Sembla evident que s'ha fet servir el mateix model: el sant i els dimonis se situen a primer pla mentre que a l'esquerra hi ha una formació rocosa darrera de la qual sobresurt l'eremitori. Els dimonis d'una i altra taula repeteixen els mateixos gestos: un d'ells porta el sant sobre la seva esquena, mentre un altre mossega i estira la caputxa de l'hàbit, un tercer l'agafa d'un peu i el darrer es prepara per assestar-li un cop de garrot. Al compartiment de Boston s'ha afegit un cinquè dimoni, però, per contra, l'ésser maligne que estira de la caputxa del sant resta incomplet.

Malgrat la identitat de model, hi ha diferències apreciables al paisatge: a Boston trobem suaus turons i arbres de troncs prims i alts, amb petites copes, disseminats pel territori. El paisatge que anima el fons de la taula de Bilbao, per contra, és molt més opulent, i inclou una vegetació abundant on no falten els xiprers, un rierol i una vila emmurallada. En referir-se als vincles entre les dues taules, Post es plantejava si el Mestre de Bonnat no dependria, en part, de Martín de Soria, a qui atribuïa el retaule de Boston¹¹²⁷. La historiografia posterior ha assumit en general l'opinió de Post sobre l'atribució del compartiment de Bilbao¹¹²⁸, amb l'excepció d'Ana Galilea, que considera que les connexions amb el Mestre de Bonnat no són definitives i atribueix la taula a «*un pintor todavía sin identificar, activo en la provincia de Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XV*»¹¹²⁹. En la meua opinió, la taula de Bilbao es pot vincular directament amb el taller de Domingo Ram, i l'assumpció del seu model iconogràfic i compositiu per part d'un artista del Grup de Morata és una prova més de l'estreta dependència d'aquest conjunt de pintors de l'escola de Calatayud.

¹¹²⁵ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 433, fig. 199. L'autor va conèixer la taula a la col·lecció Taramona de Madrid.

¹¹²⁶ A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo...*, p. 172-175.

¹¹²⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 431-433, fig. 199.

¹¹²⁸ Vegeu, per exemple, C. LASTERRA, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, p. 17, inv. 37; *Les primitifs Aragònais XIVeme XVeme siècles*, Pau, catàleg d'exposició, 1971, p. 29.

¹¹²⁹ A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo...*, p. 175.

La predel·la té cinc compartiments i presenta una curiosa combinació de sants: al centre se situa, com és habitual, el Crist de Pietat, mentre que a ambdós costats s'han inclòs dos evangelistes, sant Joan i sant Mateu, i dues santes, Úrsula, que sosté una fletxa al·lusiva al seu martiri, i Quitèria, que porta lligat amb una cadena un hidrofòbic. Les dues santes es disposen assegudes en un banc d'elaborat respatllet darrere del qual apunten uns arbrets. Els evangelistes, en canvi, seuen davant de sengles escriptoris i es dediquen a escriure sobre llargs filacteris. Ambdós van acompanyats pels seus símbols, l'àguila i l'àngel, que sostenen també filacteris. Tot i que l'aparició dels evangelistes a les predel·les no és sorprenent –tampoc és, però, la iconografia més usual– sí que ho és la combinació de dos d'ells amb dues santes. La representació de només dos dels quatre evangelistes dóna com a resultat, als nostres ulls moderns, un programa mancat, incomplet. Però en aquest sentit cal recordar que no és infreqüent trobar predel·les o subpredel·les ocupades, per exemple, per només sis o deu apòstols.

- El *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* de Boston

Al Museum of Fine Arts de Boston es conserva un segon retaule que, en la meua opinió, es pot atribuir també a l'autor del *Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat*, malgrat que fins ara no ha estat mai vinculat al Mestre de Morata ni al seu cercle¹¹³⁰. Es tracta, en aquest cas, d'una obra de grans dimensions, 502'92 x 579'76 cm, dedicada a sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai (fig. 286). La seva procedència original és desconeguda. Va pertànyer a la col·lecció Somzée de Brussel·les, i va ser venut el 1924 a un col·leccionista privat que la va donar o cedir al Museu arquebisbal d'Utrecht. El 1928 va passar a mans de la companyia Wildenstein and Co., de Nova York, i va ser venut a William Randolph Hearst¹¹³¹. El 1946, després de la liquidació de bens de Hearst, el retaule estava en mans de Robert Hall McCormick, que el va donar a través d'Elizabeth Day McCormick, el 12 de setembre, al Museum of Fine Arts de Boston¹¹³².

¹¹³⁰ En aquests moments l'obra es troba en préstec de llarg termini al Meadows Museum de Dallas i forma part de l'exposició semi-permanent *Medieval & Early Renaissance Spain. Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*.

¹¹³¹ A través de la International Studio Art Corporation de Nova York, l'empresa que gestionava les compres de Hearst i de la seva arquitecta, Julia Morgan. A partir del 1941 la companyia es va encarregar de l'inventari i la liquidació de nombroses propietats del magnat per fer front als seus quantiosos deutes. Vegeu J. M. MERINO CÁCERES, «La reja de la catedral de Valladolid en Norteamérica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología*, 1987, 53, p. 446-453: 452.

¹¹³² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 335, n. 1, proporciona algunes d'aquestes dades. Les fotografies dels reversos d'algunes taules permeten veure encara algunes etiquetes de Wildenstein and Co.

La fusteria del retaule sembla haver estat considerablement modificada i retocada, però, malgrat tot, la part pictòrica del moble original es conserva pràcticament íntegra i els compartiments del retaule ocupen, exceptuant probablement les peces del guardapols – del qual deuen faltar, a més, diverses peces–, el seu emplaçament original. Actualment el moble està format per les tres taules amb els titulars, el *Calvari*, quatre carrers narratius –un dedicat a la Mare de Déu, dos a sant Pere i un més a sant Blai–, quatre compartiments amb parelles de sants que completen la part superior del retaule, la predel·la i quatre fragments del guardapols, dos amb figures d'àngels i dos amb sants. L'estructura original del retaule no devia ser gaire diferent de la que presenta en el seu actual muntatge, però l'examen dels reversos mostra que les taules originals s'han inclòs en uns contundents marcs de fusta completament nous que contenen pinacles i columnetes i que reuneixen taules que en origen eren independents (fig. 287). La complexa combinació de tres titulars, amb els seus respectius compartiments narratius i taules dedicades a sants representats per parelles, d'altra banda, és molt similar a la d'altres retaules aragonesos de la primera meitat del segle XV, com ara el *Retaule de sant Blai, la Mare de Déu i sant Tomàs Becket* d'Anento, tal com ja hem comentat en capítols anteriors. La predel·la es compon de dues taules independents que devien anar distribuïdes a banda i banda d'un sagrari del qual no tenim notícia, que completaria l'ample del bancal fins a fer-lo correspondre amb el del cos superior del retaule.

Els tres titulars ocupen elaborats trons dels quals només el de sant Pere ha conservat els seus daurats, que li confereixen un aspecte pla, molt característic de l'escola de Calatayud a la segona meitat del segle XV¹¹³³ (fig. 288). El tron de sant Pere es decora amb fulles d'escarola als braços i als remats del respall. Aquest darrer es corona en forma de petxina, dissimulada pel drap de brocat que cobreix la part darrera del seient. Si ho faig constar és perquè aquest tipus d'edicle, que fa pensar en la timidíssima introducció d'elements renaixentistes, es fa servir també a la predel·la del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* de Maluenda, de Ram, i al bancal de la Passió conservat al Metropolitan i atribuït al Mestre de Bonnat. A més, el tron inclou les figures de dos àngels sota dossers a la part superior i l'Anunciació a la part inferior. Molt més continguts en la seva ornamentació són els trons on seu la Mare de Déu i aquell davant

¹¹³³ Al retaule de l'església parroquial de Marcén (Sariñena), del qual es conservaven dues taules, una amb sant Miquel i santa Engràcia i una altra amb sant Pere, l'apòstol també es presenta entronitzat i acompanyat per cardenals amb llibres oberts a les mans. R. del ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España. Huesca...*, p. 388, fig. 913-914.

del qual sant Blai roman dempeus, seguint una fórmula habitual d'aquest moment. En ambdós casos els braços rematen en fulles d'acant, i el respatller es cobreix amb un drap de brocat. És probable, malgrat que caldria verificar-ho mitjançant les corresponents anàlisis, que en aquest cas s'hagi recorregut a la colradura, i no a l'or fi, per tal d'atorgar un aspecte daurat als trons. El pas del temps però, ha eliminat gairebé per complet aquesta colradura o vernís, que només és visible puntualment als braços o al sòcol dels trons. Els compartiments dedicats a la Mare de Déu narren l'*Epifania*, amb la qual es resumeix la infància de Jesús, i la *Dormició* de la Verge, amb la presència dels apòstols i de Crist que acull l'ànima de la seva mare, sintetitzant, per tant, la seva mort i glorificació. Les escenes del cicle de sant Pere són l'*Entrega de les claus*, la *Caiguda de Simó el Mag*, el *Quo Vadis* i la *Crucifixió de sant Pere*. La història de sant Blai s'ha resumit amb dues de les escenes més populars, la seva *Prèdica a les bèsties* i la *Decapitació*. Les parelles de sants representades són sant Joan Baptista i sant Bernardí, sant Miquel i sant Jordi (fig. 289), sant Sebastià i sant Antoni Abat (fig. 277) i santa Maria Magdalena i santa Caterina (fig. 290). Les taules del guardapols inclouen un àngel amb l'esponja i la corona d'espines, un altre amb l'escala i els claus, i les santes Àgata i Quitèria. També són visibles escuts amb les quatre barres. A la predel·la s'ha representat un col·legi apostòlic complet, amb els apòstols asseguts en un banc ornat amb traceries darrere del qual s'observen les copes d'alguns xiprers. Cada un dels apòstols està acompanyat per un filacteri on es pot llegir la seva part corresponent del *Credo*.

Post va considerar aquest monumental retaule com a obra de Martin de Soria, és a dir, de l'autor de la taula de *Sant Jordi i la princesa*, i el seu taller. L'historiador nord-americà reconeixia una davallada qualitativa important respecte a la taula barcelonina, però ho justificava adduint que les dimensions del moble havien obligat l'artista a fer un ús extensiu dels membres del seu taller, per la qual cosa la qualitat se'n ressentia. Tot i això, feia notar que, al seu parer, alguns compartiments, com ara la Mare de Déu entronitzada o el sant Blai es comptaven entre «*his finest personal creations*»¹¹³⁴. El conjunt no ha gaudit de gaire fortuna crítica, però el seu estil coincideix amb el del *Retaule de sant Miquel i sant Antoni* del mateix museu, com ja va constatar Post, i està

¹¹³⁴ CH. R. POST, *A History of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 336.

molt a prop del *Retaule del Davallament de la Creu* de Morata i altres obres del grup que examinem.

Els dos sants titulars del *Retaule de sant Miquel i sant Antoni* reapareixen al *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*, el primer acompanyat de sant Jordi i el segon de sant Sebastià (figs. 277, 289 i 291). Els dos sants Miquel són pràcticament idèntics: tots dos vesteixen una armadura molt similar i sostenen amb la mà esquerra el mateix escut de perfil mixtilini. El dimoni adopta el cap de perfil cònic i les mans i peus amb només dos o tres dits o urpes, característics de la pintura aragonesa del segle XV. Els arcàngels trepitgen la figura diabòlica i li claven la seva llança al cap, amb una actitud gairebé despreocupada. En ambdós casos, a més, el sant prescindeix de les balances, que és un dels seus atributs més usuals tant a la pintura catalana com a l'aragonesa. El rostre ossut, de pòmuls marcats i llarga barba grisa, de sant Antoni Abat també és pràcticament idèntic en ambdós retaules. En un i altre l'ancià eremita porta el mateix bastó rematat en una doble voluta, el llibre, ornat amb motius florals daurats, i la campana, i als seus peus apareix el porc senglar i les flames que remetent a l'anomenat «foc de sant Antoni» o ergotisme. D'entre les taules dedicades a parelles de sants del retaule, dues –sant Miquel i sant Jordi i sant Sebastià i sant Antoni Abat– inclouen un paisatge, mentre que les altres dues –sant Joan Baptista i sant Bernardí i santa Maria Magdalena i santa Caterina– solucionen el fons amb un banc corregut. Aquesta distribució no sembla tenir cap relació amb les històries relatives als sants, sinó que obeeix, més aviat, a raons compositives¹¹³⁵. El pintor aprofita el banc per dipositar les tiars de sant Bernardí o un llibre en el compartiment dedicat a les dues santes, una solució que es retroba al bancal del *Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat*.

El paisatge dels compartiments amb sants, i també el del *Quo Vadis* i la *Prèdica als animals* de sant Blai, pren la mateixa configuració que hem descrit breument en referir-nos al retaule dedicat a l'arcàngel i sant Antoni: suaus turons, blavosos a la llunyania i d'aspecte rocós a primer terme, amenitzats per arbrets de troncs alts. Entre el *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* i el de sant Miquel i sant Antoni és possible trobar

¹¹³⁵ Tot i que podríem pensar que sant Jordi, sant Antoni Abat o sant Sebastià es disposen en exteriors per la seva lluita amb el drac, la vida eremítica o la localització del seu martiri, això també seria aplicable a la Magdalena, que va buscar la solitud de les muntanyes, o a sant Joan Baptista, que va passar temporades al desert des de la infantesa.

altres similituds més secundàries, però que reforcen la pertinença de tots dos al treball del mateix obrador, com ara les delicades volutes punxonades que ornem el fons daurat.

A la predel·la els dotze apòstols seuen en un únic banc amb respatller de traceria calada d'ídèntica configuració al que ocupen les santes Úrsula i Quitèria a l'altre retaule de Boston, darrere del qual es veuen les copes d'uns xiprers. Els dotze personatges es representen en el mateix ordre que a la *Predel·la dels Apòstols* de la col·lecció James de Nova York, tot i que això respon a la fixació a una mateixa tradició textual¹¹³⁶. Però, a més, els seus atributs i fins i tot les seves robes estan clarament inspirats en l'obra de la col·lecció James. Sant Pere s'identifica gràcies a les claus; sant Andreu porta la creu; sant Jaume el Major vesteix de pelegrí; sant Joan Evangelista sosté la copa on cueja la serp; Sant Tomàs la llança; sant Jaume el Menor un garrot; sant Felip un bastó; sant Bartomeu el ganivet i el dimoni lligat amb la cadena; sant Mateu el llibre que remet al seu evangeli; sant Simó i sant Judes una espasa i sant Matías l'atxa. L'absoluta correspondència iconogràfica i compositiva ens permet copsar millor les diferències estilístiques. La qualitat de la predel·la James és considerablement superior: les figures són més monumentals i tenen més caràcter. Al retaule de Boston els trets són en general, més eixuts, els gestos més aninotats, menys articulats.

Aquest retaule proporciona nous i interessants motius de comparació amb la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC. El més evident és, sens dubte, el sant Jordi que comparteix espai amb sant Miquel (fig. 289), tal com ja va remarcar Post, malgrat que l'estudiós estava convençut que en aquest cas el treball havia recaigut en un dels assistents de Martín de Soria¹¹³⁷. El sant Jordi del retaule de Boston és, en efecte, una caricatura del sant cavaller de la taula del MNAC, però, com tota caricatura, deixa veure, deformat, el seu model. Ambdós sants comparteixen una gestualitat i expressió propera, tot i que molt més encarcarada en el cas del treball del retaule de Boston, i alguns detalls més secundaris però significatius, com ara el barret vermell o l'atxa. El compartiment de Boston, d'altra banda, ens permet veure el drac, que al MNAC s'ha conservat de forma molt fragmentària, i que pren la forma d'una mena de sargantana amb ales, de petita mida. D'altra banda, tant el sant Antoni del *Retaule de sant Antoni*

¹¹³⁶ L'ordre dels apòstols coincideix també amb el de la subpredel·la del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* de Maluenda.

¹¹³⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 350.

Abat i sant Miquel, com el del *Retaule de sant Pere*, la *Mare de Déu i sant Blai*, connecten amb el *Cap de profeta del Prado* (figs. 292a-c). El retaule de Boston també ofereix paral·lels per a la princesa del MNAC: per exemple la santa Caterina abstracta en la lectura del seu llibre que comparteix espai amb Maria Magdalena (figs. 293a-c). Un cop més, l'expressió pensativa, la disposició general de la figura i alguns trets fisonòmics, com el nas allargat o els llavis prims, remetent a la dama representada al costat de sant Jordi. Post remarcava la qualitat superior dels sants titulars i la connexió, obvia, entre el sant Blai de Boston i el sant Lluís que presentava la dama orant a Berlín ¹¹³⁸ (figs. 294a-b). També la Mare de Déu entronitzada i els àngels que l'acompanyen permeten la comparació amb la princesa de la taula barcelonina. És possible que la influència del Mestre de sant Jordi i la princesa hagués estat vehiculada a través de l'escola de Calatayud, però, donada la intensitat dels vincles, no cal descartar una connexió més directa.

-El Retaule de la Mare de Déu

El *Retaule de la Mare de Déu* actualment conservat al Metropolitan Museum (fig. 296), que Post havia considerat obra del Mestre de Morata, es troba, efectivament, estretament lligat als retaules bostonians. Es tracta d'un conjunt de dimensions mitjanes, de 243'2 x 203'5 cm, conservat sencer a excepció de la predel·la. El cicle iconogràfic comprèn cinc escenes narratives, degudament identificades mitjançant inscripcions sota cada una d'elles. Són l'*Anunciació*, la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Resurrecció de Crist* i la *Coronació de la Mare de Déu*. Aquesta darrera funciona com a compartiment cimera del carrer central, presidit per una Mare de Déu entronitzada amb el Nen. El retaule conserva encara el seu guardapols, amb una decoració pictòrica que imita un teixit de brocat i cinc escuts que ostenten una mitja lluna i el que semblen dos llops.

El Déu Pare que corona la Verge al Metropolitan es pot comparar amb comoditat amb el sant Antoni Abat de Boston. Trobem, en ambdós casos, el mateix rostre ossut, de pòmuls ben marcats. El compartiment on sant Antoni Abat rebutja les temptacions dels dimonis és un excel·lent motiu de comparació, atès que, a més del personatge de sant Antoni Abat ens proporciona també una figura femenina que resulta molt propera a la de la Mare de Déu de la coronació i la resta de compartiments (figs. 297a-b). Els àngels

¹¹³⁸ *Ibidem*, p. 337 i 350.

que toquen instruments de vent a la coronació del Metropolitan són pràcticament idèntics als que acompanyen a la Mare de Déu entronitzada del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*. La Mare de Déu de l'*Anunciació* del Metropolitan, d'altra banda, és germana de la que rep l'homenatge dels mags a Boston. És cert que el *Retaule de la Verge* presenta formes una mica més rudes i descuidades, que potser es justifiquen per una importància relativament menor de l'encàrrec o per la intervenció d'auxiliars del mestre.

El Retaule del Davallament de Morata de Jiloca: singularitats iconogràfiques i estilístiques

Com he avançat, l'estil dels conjunts de Boston, aquest aspecte ossut i demacrat dels personatges, es retroba al *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca, però aquí comença a percebre's també una vessant lleugerament més expressionista i exagerada en el tractament d'algunes fesomies, especialment notable als perfils.

El retaule es conserva pràcticament íntegre a l'absis de l'església parroquial de la localitat (fig. 298), però totes les dades indiquen que procedeix de l'ermita de la Vera Cruz, des d'on va ser traslladat per raons de conservació i seguretat després d'ésser sotmès a restauració, entre 1982-83¹¹³⁹. Post el va veure encara a l'ermita, abans del 1941. En aquells moments es conservaven també a la sagristia alguns fragments de guardapols amb quatre profetes¹¹⁴⁰. M. C. Lacarra, en un estudi fet amb motiu de la restauració de l'obra, indica que «*originariamente se protegía con un guardapolvos formado por tablitas pintadas con figuras de santos, apóstoles y profetas*»¹¹⁴¹. Sembla, però, que només ha pervingut un fragment amb el profeta Amón¹¹⁴².

Tal com es presenta en el seu muntatge actual, el cos superior està integrat per tres carrers amb una interessant iconografia que no se centra exactament en l'exaltació de la creu, com hauria estat més normal, tenint en compte que l'ermita on anava destinat està dedicada a la Vera Cruz, sinó que més aviat aglutina algunes escenes vinculades amb la mort i la Resurrecció de Crist i el desvetllament d'aquest fet miraculós. Naturalment,

¹¹³⁹ M. C. LACARRA DUCAY; C. MORTE GARCIA, «Retablo del Descendimiento»...

¹¹⁴⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 390.

¹¹⁴¹ M. C. LACARRA DUCAY; C. MORTE GARCIA, «Retablo del Descendimiento»..., p. 237-238.

¹¹⁴² Agraïixo a Jesús-Vicente Bueno, delegat de patrimoni de la diócesis de Tarazona les facilitats que em va donar per estudiar i fotografiar aquest retaule.

l'instrument del martiri té una presència important, almenys al carrer central, constituït per dues taules. Al compartiment principal Nicodem i Josep d'Arimatea, enfilats en sengles escales, desclaven Crist de la Creu. A baix, dues Maries, la Magdalena, sant Joan Evangelista i la Verge esperen rebre el cos. Una de les Maries i sant Joan estenen entre ells un pany blanc brodat amb or que servirà de sudari. Aquest compartiment principal està coronat pel Calvari. La representació és sintètica, però, a més de Crist, les santes dones i sant Joan Evangelista, tenen cabuda els dos lladres, el saig que trenca les cames del mal lladre i Longí, agenollat en gest d'oració als peus de Crist mort, a qui acaba d'infligir la ferida del costat.

Aquest carrer central subratlla el drama humà de la mort de Crist: si la *Crucifixió* ens situa davant mateix del moment d'aquesta mort, el *Davallament* (fig. 299) confirma la veracitat del sacrifici de Crist, la mort real i no aparent del Salvador, que neteja el gènere humà de pecat. La creu, situada en un pla molt proper a primer terme i que arriba en ambdós compartiments gairebé fins al marge superior, adquireix una importància evident, com a element significatiu i com a eix vertebrador de la composició, però està mancada del sentit triomfal, victoriós, que ostenta en altres retaules dedicats a la Vera Creu.

El to canvia a la resta de compartiments, on l'accent es posa en l'extraordinari fet de la Resurrecció de Crist. Post ja havia advertit encertadament que aquest conjunt no admetia una lectura estrictament cronològica¹¹⁴³. Les escenes del carrer lateral dret i esquerre s'han disposat de manera que estableixen entre elles relacions de contraposició o complementarietat iconogràfica. Estructuralment, cadascun dels carrers laterals està integrat per dues taules, la inferior amb dos compartiments i la superior amb un únic compartiment, una construcció molt habitual en els retaules aragonesos quan assolixen, com aquí, unes dimensions considerables.

Al carrer lateral esquerre s'ha inclòs, al compartiment inferior, la *Resurrecció* (fig. 300). Crist està dempeus sobre un sepulcre tancat i el rodegen sis soldats, tots ells adormits o desmaiats –un fins i tot caigut de bocaterrosa–, aliens al prodigi. El sepulcre es troba en una mena d'hort o jardí delimitat per un bosquet d'arbres de copes molt denses i

¹¹⁴³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 388.

dissenyades de manera convencional però molt decorativa: sobre un fons de fulles verd fosc el pintor n'ha disposat altres de colors successivament més clars fins a acabar amb un verd pàl·lid, i tot això animat per fruits rodons vermells. Hi ha també un parell de xiprers. Tant el disseny dels arbres com els dos xiprers constitueixen un tòpic de la pintura aragonesa ja des del gòtic internacional. El compartiment presenta diverses inscripcions: la base del sepulcre està recorreguda per caràcters aràbics, un aspecte que es repeteix al compartiment del Crist de Pietat de la predel·la. Fabián Mañas Ballestín indica que a la *Resurrecció* es pot llegir, en una traducció aproximada i provisional: «Los mantuvo durmiendo mientras que (...) volando se alejó, manteniéndose puro para nosotros». En tot cas, aquest aspecte, però també la composició general, recorden molt la *Resurrecció de Crist* del *Retaule de la Mare de Déu* d'Enviny, conservat a la Hispànic Society de Nova York i signat i datat del 1490 per Pere Espallargues, deixeble directe de Pere Garcia de Benavarri¹¹⁴⁴. Les lletres aràbigues com a element decoratiu, emprades per suggerir un context anticristià o per caracteritzar personatges pagans o simplement negatius, són una constant des de la primera meitat del segle XV. Com ja ha estat assenyalat, aquestes inscripcions són molt habituals en escuts pintats¹¹⁴⁵, normalment en mans dels soldats en cicles passionals, malgrat que en algunes ocasions també ornem les armes de sants cristians, com és el cas del sant Jordi acompanyat per la princesa a la taula del MNAC¹¹⁴⁶. A Morata, en canvi, la inscripció que orna l'escut d'un dels soldats de la dreta presenta caràcters llatins, com també el del soldat de l'extrem esquerre. Malgrat el tractament propi del gòtic internacional de la vegetació que clou l'espai on ressuscita Crist, el compartiment es completa amb un paisatge panoràmic amb una ciutat al fons. Aquest paisatge es construeix a base de suaus turons que adquireixen un to blavós a la línia d'horitzó, esquitxats d'arbres altíssims amb un tronc molt prim. És a dir: trobem una repetició exacta del que ja hem vist als retaules de Boston i també al del Metropolitan, a la breu vista de l'exterior que ens ofereix la finestra de l'*Anunciació*.

¹¹⁴⁴ Ja ho vaig fer notar a G. MACÍAS PRIETO, «El Retablo de Enviny en la Hispanic Society de Nueva York. Pere Espallargues en el taller de Pere Garcia», a: R. Alcoy Pedrós i P. Beseran (eds.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, p. 275-305: 285.

¹¹⁴⁵ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 29-30, fig. 11, cita, per exemple, els escuts del cicle de la Passió de la predel·la del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros. Caldria afegir altres com l'escut d'un dels soldats de la *Resurrecció de Crist* del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, que Pueyo Luesma interpretava erròniament com la signatura del pintor. A la *Resurrecció* del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros el sepulcre incloïa també una inscripció, però sembla que en aquest cas en alfabet llatí.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*.

Si la *Resurrecció* fa visible la victòria de Crist sobre la mort, l'escena correlativa del carrer lateral dret mostra el que va succeir mentre Jesús va romandre mort i estès al sepulcre: es van trencar les portes dels llimbs i els justos van ser rescatats de l'oblit per ésser portats al Cel (fig. 301). El Descens als llimbs de Crist no és un tema gaire sovintejat als retaules gòtics hispànics i, potser per això, hom recorda, immediatament, l'enigmàtic compartiment del MNAC pintat per Bartolomé Bermejo, probablement, com ja hem vist, al llarg de l'estada de l'artista a la propera Daroca, a partir del 1474. L'escena del *Retaule del Davallament* de la Creu, però, té un to molt diferent a l'extraordinària pintura de Bermejo. En un i altre cas l'acció se situa en un paisatge, però a Morata es tracta d'un ambient quotidià i pacífic, on només s'inclou un element pertorbador: la gola de l'infern oberta de bat a bat per deixar sortir els patriarques i el detall, anecdòtic, d'uns dimonis que estiren d'un condemnat pel camí del fons. Crist, revestit amb un mant vermell –que portarà en totes les escenes d'aquest carrer, a diferència del carrer esquerre, on vesteix sempre un mantell blanc– i amb la creu d'or amb banderola crucífera, estira la seva mà cap a Adam, un ancià de llarga barba blanca. Darrera es pot veure una única dona, Eva, i altres justos. La figura divina ha patit una considerable pèrdua de la superfície pictòrica que afecta la meitat del rostre, el nimbe, i part del mantell i la mà dreta. L'acompanya un àngel que gira el cos cap a Crist però es dirigeix cap a l'esquerra, marcant el camí que seguiran els alliberats. Sota la boca de l'infern ha quedat aixafat un dimoni, un element tòpic quan l'infern és una construcció arquitectònica amb portes, però no gaire habitual quan adopta forma bestial.

Sobre la *Resurrecció* es va disposar, al carrer lateral esquerre, el *Dubte de sant Tomàs* (fig. 302). L'apòstol, reticent a acceptar que aquella figura que es presenta davant de tot el col·legi apostòlic sigui realment Crist, és convidat a introduir els seus dits a la ferida del costat infligida per Longí. Els deu apòstols restants es distribueixen en bancs semicirculars. Són perfectament identificables sant Pere, a l'esquerra, per la seva calvície i barba, i sant Jaume el Major, a la dreta, amb el barret ornat per la petxina de pelegrí. El succés es narra a l'evangeli de sant Joan, (20, 24-28), on es posa èmfasi en que Crist travessà les portes tancades del cenacle però, tot i així, demostrà mitjançant el tacte la veracitat de la seva corporeïtat. Aquest aspecte miraculós, però, està absent a la composició.

La invitació de Crist a Tomàs a tocar el seu cos i comprovar així que es tracta realment del seu mestre, en carn, ossos i ferides, malgrat la transmutació de la seva entitat corpòria que va suposar el miracle de la Resurrecció¹¹⁴⁷, es contraposa a la prohibició explícita i un xic brusca de Jesús a la Magdalena, inclosa al segon compartiment del carrer lateral dret (fig. 303). El paper privilegiat de les dones com a testimonis d'excepció de la Resurrecció de Crist, i especialment de Maria Magdalena, ens és transmès per diversos evangelis. Així, Mateu (16, 9-11) ens diu, per exemple, que Crist s'aparegué primer a ella, el diumenge. Però és Joan qui descriu el misteriós episodi del *Noli me tangere* (20, 16-18). L'evangelista descriu el dolor de la dona en no trobar el cos de Crist al sepulcre i l'aparició d'aquest, transmutat de manera que la Magdalena el confon amb un jardiner i no el reconeix fins que ell la crida pel seu nom. En aquell moment, la santa es llança als seus peus i els hi vol abraçar, però Crist la rebutja amb aquestes famoses paraules, tot afegint que encara no ha pujat al Pare.

En aquest cas l'acció transcorre en un espai on no hi ha rastre de la tomba, però que, per les seves característiques, un espai verd tancat per un mur i ple d'arbres, entre els quals alguns xiprers, recorda immediatament el lloc on va succeir la Resurrecció. La Magdalena, que està a punt de tocar la vora del mantell del seu Mestre –vermell, com a l'escena del *Davallament*–, s'ha agenollat als seus peus. Crist, per la seva banda, s'inclina lleument cap a la dona, amb la mà dreta –gairebé perduda– estesa.

Tant aquest succés com, en general, la imatge de Maria Magdalena, han estat objecte de múltiples aproximacions a l'exegesis cristiana des dels primers pares i també en la historiografia moderna. En aquest darrer cas s'ha abordat, en moltes ocasions, des d'una perspectiva de gènere interessantíssima, que aporta múltiples dades sobre l'espai, les capacitats i les característiques reconegudes o no a les dones per l'Església cristiana. És una via d'anàlisi que probablement no explicarà el programa del *Retaule del Davallament* de Morata, però de la que es fa difícil prescindir, atès que en nombroses ocasions la interpretació dels pares de l'església d'aquest episodi ha estat amarada de forts prejudicis misògins¹¹⁴⁸. Ambrosi de Milà (m. 397), per exemple, considerarà que la

¹¹⁴⁷ Tomàs D'AQUINO, *Suma Teològica*, Part III, qüestió 54.

¹¹⁴⁸ Entre els estudis recents consagrats a la Magdalena i el *Noli me tangere* destaquen: Richard ATWOOD, *Mary Magdalene in the New Testament Gospels and Early tradition*, Bern, 1993, p. 147-218; Sandra M. SCHNEIDERS, «Touching the risen Jesus: Mary Magdalene and Thomas the Twin in John 20», *Catholic Theological Society of America*, 2005, 60, p. 13-35; Anthony DUPONT; Ward DEPRIL, «Marie-Madeleine

prohibició a la Magdalena obeí al fet que ella, una dona, no tenia la capacitat d'entendre Crist en la seva forma ressuscitada i divina¹¹⁴⁹. Una opinió semblant va defensar Gregori el Gran¹¹⁵⁰ (m. 604). Sant Jeròni (m. 420) s'apartà lleugerament d'aquesta via, i va considerar les paraules de Crist a la Magdalena un retret a aquells que busquen els vius entre els morts, desconfiant de la promesa de salvació de Jesús¹¹⁵¹. Sant Agustí (m. 430) provà de justificar que la prohibició de tocar Crist dimanaria de la seva transformació d'ésser humà en ésser diví, però és evident que això entra en contradicció amb l'episodi on sant Tomàs es convidat a tocar i furgar la ferida del costat¹¹⁵².

També hi ha hagut intents d'interpretar el succés en clau positiva: Joan Crisòstom (m. 407) considera el fet un punt essencial en la història de la fe, on l'experiència física és substituïda per la contemplació espiritual¹¹⁵³. Lleó el Gran (m. 461), en un sermó sobre l'Ascensió, indica que la Magdalena representa, en aquest moment, l'Església que està pròxima a perdre la possibilitat de tocar i veure Crist i s'ha de preparar per creure sense el recolzament dels sentits físics¹¹⁵⁴. Aquestes interpretacions del *Noli me tangere* en funció de la propera Ascensió de Crist i on la Magdalena es relaciona o evoca, fins a cert punt, l'Església com a institució, podrien justificar algunes formulacions plàstiques del tema on Crist toca suaument la dona en un gest de benedicció i comiat.

Potser l'episodi també es podria entendre a la llum de les exigències de sant Tomàs d'Aquino pel que fa a la manipulació de l'Eucaristia, que al cap i a la fi és el cos de Crist. Segons l'autor: «*Por respeto a este sacramento ninguna cosa lo toca que no sea*

et Jean 20, 17 dans la littérature patristique latine», *Augustiniana*, 2006, 56, p. 156-182; Barbara BAERT, «The Gaze in the Garden: Mary Magdalen in Noli me tangere», a: M. Erhardt; A. Morris, *Mary Magdalene: Iconographic studies from the Middle Ages to Baroque*, Leiden, 2012, p. 187-221; Christian K. KLEINBUB, «To sow the heart: Touch, Espiritual Anatomy and Image Theory in Michelangelo's Noli me tangere», *Renaissance Quarterly*, primavera 2013, vol. 66, núm. 1, p. 81-129; Viviana VANUCCI, *Maria Maddalena. Storia e iconografia nel Medioevo dal III al XIV secolo*, [s. l.], 2013.

¹¹⁴⁹ Ambrosius MEDIOLANENSIS, «Expositio evangelii secundum Lucam», vol. 14, *Corpus Crhistianorum Series Latina*, Turnhout, 1957, p. 345-400, citat a B. BAERT, «The Gaze in the Garden...», p. 192.

¹¹⁵⁰ Aquest papa i doctor de l'església no degué tenir una gran opinió de la Magdalena i fou un dels teòlegs que defensà la unificació de la seguidora de Crist amb altres dues dones dels evangelis: l'adúltera penedida i la dona alliberada de set dimonis per Crist. Vegeu Ch. K. KLEINBUB, «To sow the heart...», p. 101.

¹¹⁵¹ L'autor s'ocupa d'aquesta qüestió al cinquè capítol de *l'Epístola a Hedibia*, i diu, literalment: «*Quem mortuum quaeris, viventem tangere non mereris*», és a dir, «qui busca un mort no mereix tocar el que és viu». Vegeu C. K. KLEINBUB, «To sow the heart: Touch...».

¹¹⁵² Sermó 246 i Epístola 120, citat per B. BAERT, «The Gaze in the Garden...», p. 191-192 i nota 6.

¹¹⁵³ Joan CRISÓSTOM, *Homilies sobre l'evangeli de sant Joan i l'Epístola als hebreus* (Ph. Schaff (ed.), *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Series I, vol. 14).

¹¹⁵⁴ Lleó EL GRAN, *Sermó sobre l'Ascensió* (LXXIV, capítol IV), diu: «*hoc est, nolo ut ad me corporaliter venias, nec ut me sensu carnis agnoscas: ad sublimiora te differo, majora tibi praeparo*».

*consagrada, por lo tanto los corporales como el cáliz se consagran, lo mismo que las manos del sacerdote, para poder tocar este sacramento»*¹¹⁵⁵. En aquest sentit, el comitent del retaule potser podria haver acceptat que sant Tomás, un dels dotze escollits per Crist, el podia tocar, però la Magdalena no podia tenir les mateixes prerrogatives.

En tot cas, la contraposició del *Dubte de sant Tomàs* i el *Noli me tangere*, dos fets que són contigus en el relat evangèlic, té precedents en l'art medieval, per exemple a la tomba del cardenal Petroni de Tino di Camaino, al segle XIV, i es perllonga fins al Renaixement¹¹⁵⁶. I, subtiletes teològiques apart, està clar que allò que ha guiat el dissenyador intel·lectual del programa del retaule ha estat la contraposició entre la prohibició i el permís de tocar el cos de Crist després de la Resurrecció.

Finalment, Post identificava l'escena superior del carrer lateral esquerre (fig. 304) amb Crist guiant sant Pere, sant Joan i sant Jaume a la muntanya de la Transfiguració. Però, en la meua opinió és tracta, en realitat, de la tornada del Mont Tabor, després de la teofania, quan Jesús demana als deixebles silenci sobre el que han presenciat. Crist es dirigeix als seus seguidors amb aquestes paraules, segons Mateu: «No digueu res a ningú d'aquesta visió fins que el Fill de l'home hagi ressuscitat d'entre els morts» (Mateu 17, 1-9). La versió de Marc és encara més precisa: «Mentre baixaven de la muntanya, Jesús els va manar que no expliquessin a ningú allò que havien vist, fins que el Fill de l'home hagués ressuscitat d'entre els morts. Ells retingueren aquestes paraules, però discutien entre ells què volia dir això de “ressuscitar d'entre els morts”» (Marc 9, 2-10). Està clar que aquest episodi té tot el sentit en un cicle com el que estem examinant, on la mort de Crist i les seves aparicions després de la Resurrecció són protagonistes. Lluc (9, 36) també esmenta l'episodi i indica que els apòstols guardaven silenci, però no és tan explícit com Mateu i Marc respecte a l'estreta relació de l'esdeveniment i la mort i resurrecció de Crist. Els quatre personatges es presenten dempeus enmig d'un camí serpentejant. Crist vesteix en aquest cas una túnica de brocat, però es cobreix amb el mateix mantell blanc que a la *Resurrecció* i al *Dubte de sant Tomàs*. Sant Jaume, per la seva banda, torna a portar el barret amb la petxina. L'edat avançada de Pere, la seva calvície i la seva barba, i els trets juvenils de sant Joan

¹¹⁵⁵ Tomás de AQUINO, *Suma Teològica*, Part III, qüestió 82.

¹¹⁵⁶ S. M. SCHNEIDERS, «Touching the Risen Jesus...»; Lisa M. RAFANELLI, «Seeking truth and bearing witness: the Noli me tangere and Incredulity of Thomas on Tino di Camaino's Petroni tomb 1313-1317», *Comitatus: A Journal of Medieval & Renaissance Studies*, 2006, vol. 37, p. 32-64.

evangelista, permeten identificar els altres protagonistes. Crist assenyala un punt fora de la composició, remetent-se, probablement, al Mont Tabor i al prodigi que hi havia tingut lloc.

Al carrer lateral dret Crist, ja ressuscitat, s'apareix a les tres Maries (fig. 305), un episodi relatat per Mateu (28, 8-10) qui, després d'explicar la trobada entre les dones i l'àngel que els hi anuncia la Resurrecció, continua dient que totes tres: «Se n'anaren tot seguit del sepulcre amb temor i gran joia, i van córrer a anunciar-ho als deixebles. Llavors Jesús els va sortir a l'encontre i els digué: “Déu vos guard”. Elles se li acostaren, se li abraçaren als peus i l'adoraren. Aleshores Jesús els diu: “No tingueu por; aneu i digueu als meus germans que se'n vagin a la Galilea, i allà em veuran”». Es contraposen, per tant, el moment previ a la Resurrecció, quan s'imposen el silenci i el secret sobre la naturalesa divina de Crist, i el posterior, quan la notícia s'ha de comunicar i cal escampar la bona nova per tot el món. L'escena té lloc en un espai enjardinat pràcticament idèntic al del *Noli me tangere* i la *Resurrecció*, malgrat que tampoc en aquest cas, com a la trobada entre Crist i la Magdalena, apareix el sepulcre.

El programa del cos superior del retaule posa l'accent, com ja he avançat, en com el sacrifici de Crist a la creu, la seva mort i la seva Resurrecció, completen i perfeccionen el missatge enunciat al llarg de la seva vida terrenal. Mitjançant el joc de contraposicions es fa explícita la veracitat d'aquests miracles, l'esperança en la salvació i la necessitat de fer públic el que abans del sacrifici era un misteri reservat a uns pocs escollits. L'aparició de Crist ensenyant les nafres de la passió i vestint només el *perizonium* i el mantell en la majoria de les escenes referma el contingut sacrificial. En aquest sentit, l'alternança entre les vestidures blanques i el mant vermell incideix en la contraposició de les escenes del carrer lateral dret i l'esquerre. No crec que sigui possible derivar un sentit positiu o negatiu a les robes blanques o vermelles, però sí cal valorar el fet que el blanc és el color de la puresa, de l'alegria i la victòria, el color de les túniques dels escollits al Judici Final o el color de les robes de Crist a la Transfiguració. El vermell és un color passional, remet a la sang i al sacrifici, tot i que és també un color relacionat amb la reialesa.

No he localitzat a la Corona d'Aragó cap cicle equivalent al de Morata de Jiloca, malgrat que conservem o tenim notícia d'altres conjunts dedicats a la Vera Creu que

podien haver vehiculat uns continguts fins a cert punt assimilables. Al retaule contractat per Jaime Arnaldín per a una capella de la Vera Creu de l'església de San Salvador de Calatayud, per exemple, el programa inclou només escenes referents a la recuperació per Santa Helena de la creu: santa Helena sol·licitant informació sobre on es va amagar la creu als doctors jueus, els diversos càstigs patits pels doctors –a la foguera i en un pou– i la troballa miraculosa de la creu i el seu reconeixement entre d'altres gràcies a la resurrecció d'un mort¹¹⁵⁷. Hi ha més coincidències amb el *Retaule de la Vera Creu* de Huerto, contractat per Martín de Soria el 1475¹¹⁵⁸: el compartiment central havia d'incloure la *Crucifixió* i el *Judici final*; al carrer lateral esquerre s'havien de pintar l'*Oració a l'Hort*, el *Camí del Calvari* i el *Davallament*, mentre que el carrer lateral dret es reservava per a les històries de santa Helena i l'emperador Heracli. El *Retaule de la Vera Creu* de Blesa, obra de Miquel Ximénez i Martín Bernat, actualment conservat al Museo de Bellas Artes de Zaragoza, també s'articula a partir d'aquests dos eixos temàtics diferents però complementaris: el dedicat a la Passió de Crist i aquell centrat en la localització miraculosa de la Vera Creu per part de santa Helena i l'emperador Heracli¹¹⁵⁹. Com a Huerto, les escenes dedicades al primer cicle permeten establir certs paral·lels amb el retaule de Morata de Jiloca, atès que s'inclouen un *Calvari* i un *Davallament de la Creu*. Hi ha, a més, com havia d'haver a Huerto, un *Judici Final* amb una Deisi que sembla evocada en el retaule de Morata de Jiloca a través del compartiment amb el Crist de Pietat que centra la predel·la (fig. 306).

En aquesta escena del bancal, Jesús emergeix del sepulcre en una aparició amb un marcat caràcter escenogràfic, teatral: dos àngels aixequen i sostenen les cortines d'una mena de baldaquí o tenda que havia ocultat a la vista el misteri d'aquest Crist que sembla mort –així ho indiquen els seus ulls tancats i les mans creuades, com les d'un cos disposat per al seu enterrament– però que, paradoxalment, no ha perdut la capacitat de presentar-se dret en la seva tomba¹¹⁶⁰. A més, les dues figures angèliques sostenen el

¹¹⁵⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 327, doc. 36.

¹¹⁵⁸ M. SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura...», 1915, vol. 33, p. 423-425, doc. XXVII.

¹¹⁵⁹ El retaule fou contractat per ambdós artistes el 9 de novembre de 1481, i es va conservar a l'església parroquial de Blesa fins al seu ingrés al Museo de Zaragoza, el 1922. Per aquestes i altres qüestions relatives a aquest conjunt, vegeu M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 66-89.

¹¹⁶⁰ E. PANOFKY, «Imago Pietatis...», p. 13-28. Vegeu també Hans BELTING, *Likeness and presence: a history of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994; ÍDEM, *L'Image et son publique au moyen âge*, Paris, 1998.

sudari blanc que sembla relliscar de les espatlles de Crist, com si es tractés d'un drap d'honor. L'àngel de la dreta de l'espectador té a la mà una espasa, mentre que el de l'esquerra porta una tija vegetal amb flors blanques en forma de trompeta, uns lliris. A primer terme, davant del sepulcre, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista ploren la mort de Crist. Es tracta d'una fórmula força peculiar del Crist de Pietat, que defuig els símbols més lligats al relat històric de la Passió –els *Arma Christi*– per incloure d'altres marcadament escatològics, vinculats a les representacions del Judici Final. Aquesta tipologia farà fortuna a l'escola pictòrica de Calatayud i al Grup de Morata, però també en altres contextos aragonesos de la segona meitat del segle XV, com a la pintura de Miguel Ximénez. Es tracta, no obstant, d'una iconografia de llarga tradició en el context europeu: els exemples més antics que he pogut localitzar ens situen a l'àrea germànica als anys trenta del segle XV (fig. 307). Més tard seran els pintors flamencs els que conreïn aquest model, i probablement a través d'ells arribarà a la Corona d'Aragó.

Analitzem els elements constituents pas a pas: en primer lloc, cal parar atenció al baldaquí o tenda que descobreixen els àngels, un motiu del tot inusual als compartiments dedicats al Crist de Pietat en l'àmbit de la Corona d'Aragó. Com ja hem comentat en referir-nos a la representació de la Trinitat segons la fórmula de la *Compassio Patris* de Robert Campin, el baldaquí o tenda circular remet als protocols imperials de la cort bizantina i als rituals d'amagar o mostrar, segons convingués, la persona gairebé sagrada de l'emperador. Al·ludeix, doncs, a Crist com a rei, com a emperador, com a Jutge Suprem, un aspecte que se suma a les referències al Judici Final, com veurem. En un nivell més bàsic, el baldaquí que s'obre és el misteri que es desvetlla, l'eucaristia, el cos i la sang de Crist que es fan presents i visibles a l'hòstia consagrada en el moment de la seva ostentació. El sudari que sostenen dos àngels, descobrint el cos gairebé nu de Jesús, incideix en aquesta mateixa línia.

Les referències eucarístiques són evidents en totes les representacions del Crist de Pietat, en tant que es tracta de la visibilització del seu cos, un cos que es presenta, a més, alhora mort i viu, al·ludint, per tant, en una mateixa imatge sintètica, al sacrifici i a la victòria. Però en aquest cas s'insisteix en aquest aspecte amb el considerable regalim de sang que neix de la plaga del costat. En altres exemples d'aquesta mateixa iconografia veurem com el vessant eucarístic es reforça amb la representació del calze que recull la sang i amb la gestualitat de Crist que assenyala la seva pròpia nafra.

Cal ara parar atenció a un dels elements més sorprenents d'aquest compartiment: els dos àngels, a més d'ocupar-se del baldaquí i el sudari, porten a les mans una espasa i uns lliris. En molts altres exemples Crist està acompanyat per figures angèliques que sostenen els instruments de la Passió, però aquí s'ha optat per dos objectes que remeten, no als successos ocorreguts als darrers dies de la vida de Crist segons els evangelis, sinó a les revelacions apocalíptiques. En diversos moments del críptic text atribuït a sant Joan –Apocalipsi 1, 13-16; 19, 15, per exemple– es descriu una figura magnífica i terrible que porta a la boca una espasa: és el Crist Jutge que exterminarà els pecadors. A partir d'aquí es va derivar una iconografia del Judici Final que posava en boca de Crist, no només l'espasa venjadora, sinó també les flors que al·ludeixen als que seran salvats. Flors i espasa en el context del Judici Final, doncs, al·ludeixen al Crist Jutge i Misericordiós, a la separació de bons i dolents¹¹⁶¹, i a les nocions d'encarnació i sacrifici. Aquests elements, d'altra banda, no sempre surten de la boca de Déu, en ocasions simplement floten al seu costat o són portats per àngels. Post¹¹⁶², María del Carmen Lacarra¹¹⁶³ i Germán Pamplona¹¹⁶⁴, en referir-se a exemples del Crist de Pietat, del Judici Final o de la Trinitat sota la forma de la *Compassio Patris* que inclouen els àngels amb l'espasa i els lliris, els havien identificat amb sant Miquel (o l'àngel custodi) i sant Gabriel respectivament. Paulino Rodríguez Barral descarta aquesta vinculació i connecta les figures amb la iconografia del Judici Final¹¹⁶⁵, però, en la meua opinió, potser no caldria excloure un sincretisme entre ambdós aspectes, una pràctica absolutament habitual a la plàstica i al pensament medieval. Al cap i a la fi Gabriel i els seus lliris remeten a l'Encarnació i a la puresa absoluta de la Mare de Déu, que seran les portes de la nostra salvació al Judici Final, mentre que l'espasa que ha passat de la boca del Jutge apocalíptic a les mans de l'àngel sens dubte evoca les lluites de sant Miquel amb els representants del mal i els habitants de l'Infern i també aquella altra espasa flamígera amb la qual un àngel custodiava les portes del Paradís després de l'expulsió

¹¹⁶¹ Al Judici Final del políptic de l'Hôtel Dieu de Beaune, per exemple, obra de Rogier van der Weyden, l'espasa i els lliris s'acompanyen, respectivament, de les inscripcions: «*discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius*», «*venite benedicti Patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi*», les paraules de Jesús quan parla de les obres de misericòrdia i la separació dels bons i dolents a la fi dels temps (Mateu 25, 34-41).

¹¹⁶² CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1941, vol. VIII, p. 76-79, fig. 28.

¹¹⁶³ M. C. LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza...*, p. 83.

¹¹⁶⁴ G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 146, fig. 61.

¹¹⁶⁵ P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La Justicia del Más Allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja edad media*, Valencia, 2007, p. 93-94.

dels primers pares, com suggerí Germán Pamplona¹¹⁶⁶. A aquest respecte, cal remarcar que en un dels exemples que comentarem tot seguit, el Crist de Pietat del Mestre Franke, l'espasa s'ha representat, justament, en flames.

La presència de la Verge i sant Joan evangelista al costat del Crist de Pietat és absolutament tradicional i els exemples són innumbrables. Deriva, sens dubte, de la imatge dels dos personatges al peu de la Creu, de la seva presència al davallament de Crist, a la unció i el plor sobre el seu cos mort i a l'enterrament. Però en un context amb connotacions de Judici tan clares potser també remet a la deisi, la intercessió de la Verge i sant Joan –a Occident normalment el Baptista– en favor del gènere humà.

Un dels primers exemples de la fórmula del Crist de Pietat tal com la veiem al retaule de Morata de Jiloca és un petit compartiment atribuït al Mestre Francke, pintat cap a 1435 i conservat al Kunsthalle de Hamburgo¹¹⁶⁷ (fig. 307). Es tracta d'una taula de factura acurada i plena de delicadesa, molt superior a la de Morata, però que presenta gairebé tots els elements simbòlics que retrobem al retaule aragonès: Crist mostra ostensiblement les nafres de la Passió, en aquest cas, a més, fent el gest d'assenyalar amb la mà la ferida del costat. Dos àngels, a la part inferior de la composició, porten, respectivament, l'espasa –en aquest cas flamígera– i els lliris, mentre que altres tres, a la part superior, aixequen el drap d'honor i el mantell amb que es cobreix Crist per permetre la visió del seu cos.

Alguns elements d'aquesta iconografia es retroben en una altra imatge, una miniatura de les anomenades *Hores de Torí*, malauradament desapareguda¹¹⁶⁸. La miniatura il·lustra

¹¹⁶⁶ G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 146, fig. 61, en referir-se a la Trinitat de la col·lecció de Theodore Offman de Nova York, antigament relacionada amb l'autor de les portes de l'orgue de la Seu d'Urgell, creu que els dos àngels són sant Miquel «*empuñando la espada, el que custodió el Paraiso, cerrado después de la caída de nuestros primeros padres, y san Gabriel, con un ramo de lirios, anunciador de la Madre Virgen del Redentor*».

¹¹⁶⁷ El Mestre Francke (ca. 1383-1436) és un pintor probablement format als tallers de París però arrelat a Hamburg, l'obra del qual patí considerablement les destruccions iconoclastes. Aquest *Crist de Pietat* es compta entre les escassíssimes obres atribuïdes i es conservava al 1890 a l'església de Sant Pere de Hamburg. Vegeu E. BRICON, «Maître Francke», *Gazette des Beaux-Arts*, 31, abril 1904, p. 311-324: 313. Thomas PUTTFARKEN (ed.), *Meister Francke und die Kunst um 1400*, Hamburg, 1969, catàleg de l'exposició de la Kunsthalle d'Hamburg, 30 d'agost – 19 d'octubre de 1969. Sobre aquesta pintura vegeu també E. PANOFKY, «Imago pietatis...», p. 25-26, fig. 14.

¹¹⁶⁸ Les anomenades *Hores de Torí* formaven part d'un manuscrit conegut com *Les Très Belles Heures de Notre-Dame*, que fou encarregat per Jean de Berry el 1389. D'aquest manuscrit només subsisteix part del llibre d'hores en sentit estricte, a la BnF (ms. NAL 3093), i una part del missal, que és el que correspon al que ara coneixem com *Hores de Torí*, que es guarda al Museo Civico del Arte de Torí (ms. inv. 47). Una

una de les pregàries dedicades a Déu omnipotent, concretament a l'anomenat Pare de les Llums. Déu Pare s'ha situat entronitzat sota una tenda cònica, les cortines de la qual aixequen diversos àngels¹¹⁶⁹. Dos més flanquegen aquesta figura resplendent, amb uns lliris i una espasa a les mans. El fet que aquest Déu immutable i omnipotent que és el Pare de les Llums assumeixi part de la iconografia també aplicada al Crist de Pietat ens confirma que tots dos comparteixen el caràcter de jutge i les referències escatològiques, al Judici Final¹¹⁷⁰.

El model de Crist de Pietat que havia representat el Mestre Francke serà també interpretat per Rogier van der Weyden –en un dibuix sembla que conservat a l'Ashmolean Museum d'Oxford– i Petrus Christus¹¹⁷¹. A la pintura d'aquest darrer, conservada a la Art Gallery Birmingham, els dos àngels que flanquegen Crist amb l'espasa i els lliris també enretiren els cortinatges d'una tenda o baldaquí. Jesús té els ulls ben oberts, i separa amb els dits els llavis de la ferida del costat.

Si tornem a l'àmbit de la Corona d'Aragó trobarem nombrosos exemples on Crist és flanquejat per dos àngels amb l'espasa i els lliris. Així succeeix, per exemple, com he avançat, al Judici Final del *Retaule de la Vera Creu* de Blesa de Miguel Ximénez i Martín Bernat. A costat i costat de Crist s'inclouen, a més dels àngels, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, un altre aspecte en comú, doncs, amb el compartiment del Crist de Pietat de Morata.

altra part del manuscrit, corresponent a un llibre de pregàries, ha estat pràcticament destruït: només resten quatre folis al Louvre (inv. 2022-2025) i un més al Getty Center (ms. 67). La complexa història d'aquest manuscrit s'estén des dels darrers anys del segle XIV fins a la meitat del segle XV i, segons diversos autors, compren l'activitat de fins a onze mestres. Vegeu Georges HULIN DE LOO, *Les Heures de Milan: troisième partie des Très Belles Heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande*, Brussel·les–Paris, 1911. S'han editat també facsimils: Eberhard KÖNIG, *Die Très belles Heures de Notre-Dame des Herzogs von Berry: Handschrift Nouv. acq. lat. 3093, Bibliothèque nationale, Paris*, Lucerna, 1992, 2 vol.; Anne HAGOPIAN-VAN BUREN; James H. MARROW et Silvana PETTENATI, *Heures de Turin-Milan: Inv. N° 47*, Torí-Lucerna, 1994-1996, 2 vol. Totes les imatges conegudes del manuscrit es publiquen a E. KÖNIG; F. BOESPFLUG, *Les «Très Belles Heures» de Jean de France, duc de Berry: un chef d'oeuvre au sortir du Moyen Âge*, Paris, 1998.

¹¹⁶⁹ F. BOESPFLUG, *La Trinité dans l'art...*, p. 86, f. 14, ca. 1400. L'autor subratlla l'aire de revelació de la imatge.

¹¹⁷⁰ En un altre dels folis d'aquest llibre, en aquest cas en un dels conservats al Louvre (RF 2025 recto), es representa la *Doble intercessió* de la Verge i de Crist com a Home dels Dolors davant de Déu Pare, es pot remarcar el gest dels àngels, que sostenen el sudari per fer ben visible el cos maltractat de Crist.

¹¹⁷¹ Ambdós exemples són citats per P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La Justicia del Más Allá. Iconografía en la Corona de Aragón...*, p. 93-94. Pel que fa al compartiment de Petrus Christus vegeu també J. ROWLANDS, «A Man of Sorrows by Petrus Christus», *The Burlington Magazine*, 1962, 104, p. 419; John Oliver SAND, «Salve Sancta Facies: Some thoughts on the Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus», *Metropolitan Museum Journal*, 1992, 27, p. 7-18.

Els àngels amb espasa i lliris flanquegen una altra obra atribuïda a Miquel Ximénez, la *Trinitat* de la col·lecció Lanckorónski de Viena¹¹⁷² (fig. 308). En aquesta pintura les tres persones s'han representat de forma antropomorfa: l'Esperit Sant és un àngel que repeteix els trets de Crist, figurat mig nu, mostrant les nafres de la Passió i defallit o mort, sostingut per les altres dues persones. La *Trinitat*, a més, queda aixoplugada per un baldaquí cònic similar al que a Morata aixequen els dos àngels. A la mateixa col·lecció vienesa es conservava un compartiment amb el *Crist de Pietat* que també presenta punts de connexió amb el de la predel·la de Morata¹¹⁷³. En aquesta taula, el Salvador estava incorporat al sepulcre, emmarcant amb la mà dreta la nafra del costat, la sang de la qual era recollida per un calze disposat sobre el sepulcre. Davant d'aquest se situaven les figures d'una mica més de mig cos de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, en una disposició, doncs, anàloga a la de Morata. Post deduïa que aquest compartiment amb la *Pietat*, signat i datat per l'artista el 1470, podia haver pertangut al mateix retaule que la *Trinitat*. En tot cas, la iconografia vista a Morata sembla una síntesi dels elements presents en aquests dos darrers compartiments de Ximénez. No seria gens sorprenent que l'activitat d'aquest pintor hagués incidit en l'adopció de determinades iconografies per part dels pintors actius a la zona de Calatayud i Daroca; recordem que en parlar del *Retaule de sant Martí, sant Nicolau i sant Bartomeu* ja ens hem referit a una altra obra del cercle de Bermejo, en ocasions vinculada a Martín Bernat i Miguel Ximénez, el *Retaule de sant Martí, sant Silvestre i santa Susanna*¹¹⁷⁴.

Segons Post, la composició de la taula amb la *Trinitat* de Ximénez estava basada en un gravat del Mestre de la Passió de Berlin, probablement Israhel van Meckenem. A aquest artista s'atribueix efectivament un gravat (fig. 309) on Crist apareix flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, tots dos amb actitud de plany i amb una gestualitat pràcticament idèntica a la que adopten al Calvari. Crist es presenta semi-nu i mostrant les nafres de la Passió, però indubtablement viu, i amb l'esfera coronada per una creu

¹¹⁷² CH. R. POST, *A history of Spanish Painting...*, 1941, vol. VIII, p. 76-79, fig. 28. Segons Post aquesta composició estava basada en un gravat del Mestre de la Passió de Berlin, probablement Israhel van Meckenem.

¹¹⁷³ *Ibidem*, fig. 27.

¹¹⁷⁴ De fet, en aquest retaule el compartiment central de la predel·la està ocupat per un Crist de Pietat acompanyat per dos àngels que, aquest cop, no sostenen cap atribut, però sí el sudari. El significat eucarístic queda reforçat per la presència del calze que recull la sang que vessa de la ferida del costat, un element que retrobarem en altres exemples del cercle de Domingo Ram on es reprèn la iconografia dels àngels portadors dels lliris i l'espasa.

als seus peus. Darrere dels tres personatges hi ha un baldaquí cònic amb les cortines aixecades per dos àngels que enarboren l'espasa i els lliris¹¹⁷⁵. La iconografia del *Crist de Pietat* de Morata és pràcticament la reducció de la composició d'aquest gravat a un format on tots els personatges apareixen representats de mig cos.

Aquesta composició vista a Morata es reproduïx també, amb algunes variants, al compartiment central de la predel·la del *Retaule de santa Justa i santa Rufina* conservat a l'església parroquial de Villarroya del Campo, al qual ja ens hem referit¹¹⁷⁶ (fig. 310). A Villarroya el significat eucarístic de l'escena queda reforçat per la presència d'un calze on es vessa la sang de la ferida del costat de Crist, com succeïa al compartiment de Ximénez. Els àngels, que també sostenen un vel darrere del cos de Crist però que en aquest cas no estan ocupats amb els cortinatges del fons, porten, com als exemples citats, uns lliris i una espasa. Com a Morata de Jiloca, al compartiment de Villarroya hi ha un estret espai davant del sepulcre on s'han inclòs les figures de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. La identitat de la gestualitat d'aquests dos personatges és també molt notable. La composició de Villarroya, calze eucarístic inclòs, es repeteix al centre d'una predel·la conservada a la col·lecció Parmeggiani de Reggio Emilia, que Post va atribuir a Francesc Solives¹¹⁷⁷. Cal ressituar-la a l'entorn de Domingo Ram, tot i que els rostres del sant Pere i el sant Pau dels extrems mostren uns trets que divergeixen dels més característics d'aquest autor. Trobarem una altra versió d'aquesta iconografia a la predel·la del *Retaule de sant Sebastià, sant Fabià i sant Julià*, conservat parcialment al Museo de la Colegiata de Daroca i al Museo Comarcal de Daroca i atribuït per Post al Mestre de Morata (fig. 311). Un altre Crist de Pietat molt similar, atribuïble a Domingo Ram o el seu taller, centrava la predel·la que va pertànyer a la col·lecció de José Moragas Pomas¹¹⁷⁸. En aquest cas eren sis els àngels que flanquejaven Crist i la sang de la seva ferida del costat també es vessava en un calze. A primer terme, davant del sepulcre, se situaven de nou la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Al MNAC es conserva un compartiment de predel·la que havia pertangut a la col·lecció Muntadas, on el Crist de Pietat és flanquejat per dos àngels¹¹⁷⁹. En aquest cas, darrere de Crist es veu la creu i les dues escales del Davallament i tots dos àngels sostenen tiges vegetals,

¹¹⁷⁵ E. PANOFKY, «Imago pietatis...», fig. 17.

¹¹⁷⁶ Vegeu n. 58.

¹¹⁷⁷ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1938, vol. VII, p. 370, fig. 129.

¹¹⁷⁸ Clixé Junta de Museus-2457, IAAH-AM.

¹¹⁷⁹ És un compartiment petit, de 54 x 45 cm, inv. 64073. *La colección Muntadas: pinturas, esculturas...*, p. 43, núm. 9; *Colección Matías Muntadas, catalogo...*, p. 14, núm. 48.

rematades per grans flors blanques, sens dubte lliris, a la dreta, i sense flors a l'esquerra. Desconec si es tracta d'una manipulació –potser una repintada– o si el pintor ha volgut evocar un altre element, tal vegada una palma. De la ferida del costat de Crist raja un gran regalim de sang que es perd, atès que ha desaparegut el calze disposat a recollir-lo com en els altres casos. L'estil permet apropar aquesta tauleta, de nou, a l'entorn de Domingo Ram.

En definitiva, aquesta iconografia tan particular permet establir una connexió estreta entre les obres del Mestre de Morata i Domingo Ram i el seu cercle, d'una banda, i amb la pintura de Miguel Ximénez, de l'altra. No es pot descartar que ell, o potser Bartolomé Bermejo, fos l'introduïdor o divulgador d'aquesta fórmula concreta, que degué arribar a Aragó a partir de gravats com el de Meckenem.

La resta de compartiments del bancal del retaule de Morata de Jiloca resulten més convencionals. Estan ocupats per les figures dempeus de sis apòstols: sant Pere, amb les claus del Regne dels Cels, sant Pau sostenint la seva espasa, sant Joan amb el calze i la serp a la mà, sant Andreu amb la creu¹¹⁸⁰, sant Bartomeu amb el ganivet amb el qual va ser escorxat i sant Jaume el Menor amb el bastó. Els apòstols es disposen en una mena de terrassa contínua, amb rajoles decorades amb rosetes, emmarcats per un mur ritmat per feixos de columnetes pseudo-corínties. En aquest cas no hi ha rastre de les inscripcions amb el *Credo* que acompanyaven els personatges de la predel·la James o la

¹¹⁸⁰ Malgrat que en principi a sant Andreu li correspon la creu aspada, en la pintura aragonesa, i concretament en el context pictòric que estem examinant ara, és molt freqüent trobar-lo amb la creu llatina. Així succeeix a la predel·la de la col·lecció James de Nova York i també al bancal del *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai* de Boston. En aquests casos no hi ha cap dubte sobre la identificació dels apòstols, gràcies als filacteri amb el seu nom i les paraules del *Credo* que els acompanyen. Tampoc hi ha dubte en un exemple molt anterior, el sant Andreu de les pintures murals de l'absis de l'església de sant Miquel de Daroca, identificat mitjançant una inscripció, que també porta creu llatina. F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la sal...», p. 69-73, han qüestionat darrerament que la creu llatina en mans d'un apòstol en diverses dormicions catalanes i aragoneses pugui ser l'atribut de sant Andreu, justament perquè la que correspon a aquest apòstol és l'aspada. Com veiem, almenys a l'Aragó, sant Andreu podia portar la creu aspada o llatina. En tot cas, Ruiz i Velasco tenen raó quan assenyalen que cap altre apòstol porta el seu atribut en aquestes dormicions i apunten cap a una interessant interpretació del motiu. Creuen que la creu podria tenir relació amb l'arbre de la Vida, del qual es parla en alguns apòcrifs que tracten el final de la vida de Maria: la creu és l'arbre de la vida del nou Paradís. Caldria que els autors completessin aquest apunt suggeridor, i caldria valorar també els diversos formats que pren la creu: probablement es poden plantejar molts matisos que valorin el significat variable de la figuració de riques creus d'orfebreria de caire processional davant de la representació d'enormes creus de fusta que remetien de manera molt més directa i immediata a la idea de martiri. En aquest darrer sentit, val la pena recordar l'explícit títol del Capítol CCLXXXIII de la *Vita Christi* d'Isabel de Villena: «Com la senyora loha e reveri molt lo gran apostol sanct Pau per la sua excellencia e inflammada caritat, e pres de aquell comiat, e del gran amador de la creu sanct Andreu, e dels altres apostols». I. de VILLENA, *Llibre anomenat Vita Christi...*, p. 333.

del gran retaule bostonià, però aquest bancal és una mostra més de la importància que va assolir la representació dels apòstols en l'entorn aragonès.

Malgrat l'originalitat iconogràfica d'aquest retaule, el seu artífex va ser certament un mestre d'habilitat limitada. Els personatges són de cànon curt i rostres ossuts, adustos, amb pòmuls molt marcats, nassos llargs i una articulació de les figures molt pobre i rígida. Les robes es defineixen amb plecs simples i trencadissos. A les escenes que transcorren a l'exterior, el mestre crea paisatges constituïts per vastes planícies que es perllonguen fins a una línia d'horitzó llunyana que deixa sempre marge al cel blau. Suaus turonets, ciutats o torres i alguns arbres esquitxen i animen aquesta plana, tant a les escenes narratives com a la predel·la, on el paisatge ha substituït els tradicionals xiprers. A les tres escenes que transcorren al voltant de la tomba de Crist, la *Resurrecció*, el *Noli me tangere* i la trobada amb les tres santes dones, el recinte s'aïlla del paisatge. En el primer cas, gràcies a una tanca formada per les copes dels arbres. Les dues escenes restants incorporen un mur semicircular, però també tenen una presència destacada els xiprers i els arbrets que envoltaven l'espai de la *Resurrecció*. L'única escena que té lloc en un interior no deixa percebre cap interès del pintor vers l'arquitectura. Els apòstols seuen en bancs semicirculars, envoltant els protagonistes del drama, Crist i Tomàs, un esquema compositiu que recorda el de la Pentecosta, on tot sovint els apòstols es disposen en semicercle, amb la Mare de Déu al centre.

La figura de sant Andreu de la predel·la (fig. 313) és, probablement, una de les que revela més clarament el vincle d'aquest mestre amb l'autor de la taula de *Sant Jordi i la princesa* del MNAC. I és també una de les figures que delaten la connexió del retaule de Morata amb la predel·la James (fig. 312) com suggeria Mañas. La lleu inclinació del cap, l'expressió melancòlica, amb els llavis entreoberts, o la direcció de la mirada recorden de prop, per exemple, el profeta del Prado. També els trets fisonòmics del jove sant Joan Evangelista recorden els de sant Jordi, malgrat que a la definició del rostre li falta el caràcter i la seguretat que imprimeix el Mestre de sant Jordi i la princesa als seus personatges. Les mateixes mancances, però també els mateixos punts de contacte, es fan visibles en comparar el sant Pau de la predel·la de Morata amb el que ocupava el revers de les taules de Berlín.

El Retaule de sant Sebastià, sant Fabià i sant Julià de Daroca i dues taules amb l'Adoració del Nen i la Pentecosta

Tant Post com Gudiol van estar d'acord en atribuir al Mestre de Morata les taules d'un retaule dedicat suposadament a sant Fabià i sant Sebastià, conservades a Daroca. Post donà compte de les peces conservades a la sagristia de la col·legiata el 1941¹¹⁸¹: dues taules amb els titulars, que ell identificava com a sant Fabià i sant Sebastià, coronades respectivament per una santa i un sant asseguts en un paisatge. A això s'afegien cinc compartiments de la predel·la, amb el *Crist de Pietat* envoltat per quatre escenes narratives: la *Consagració de sant Fabià com a papa* i el seu *Martiri amb rasclats* i l'*Arrest de sant Sebastià* i el seu *Martiri assagetat*. Es conservava també un darrer compartiment amb la *Crucifixió*. L'autor expressava els seus dubtes respecte a la identitat del sant Sebastià de la taula titular, atès que en comptes de portar l'arc i les fletxes, símbol del seu martiri més conegut, s'ha representat com un elegant cavaller amb un falcó posat sobre la seva mà esquerra i dos gossos de cacera als seus peus, una caracterització que correspon, més aviat, a sant Julià el caçador.

Tant sant Sebastià com sant Julià, però especialment el primer, són sants amb una notable devoció a l'Aragó al segle XV, i les seves efigies apareixen en nombrosos retaules. No sembla, doncs, gaire admissible al·ludir a una confusió del pintor sobre els atributs més escaients a un sant o l'altre i, de fet, l'especial morfologia de les taules dedicades a sant Fabià i sant Julià ens obliguen a pensar en un tercer compartiment perdut que ocuparia el centre del retaule¹¹⁸². Els carrers laterals estan formats cadascun per una única taula amb dos compartiments, i la santa que ocupa el compartiment situat sobre sant Fabià mira cap a la dreta, mentre que el sant que corona el compartiment de sant Julià dirigeix el cos i la mirada cap a l'esquerra. Totes dues flanquejarien el Calvari, que es disposaria al centre¹¹⁸³, sobre una taula ara perduda que hauria d'estar dedicada a sant Sebastià, o almenys així semblen exigir-ho les dues escenes de la

¹¹⁸¹ CH. R. POST, *A History of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 396.

¹¹⁸² A la meua darrera visita al Museo de Daroca, al maig de 2013, així és com es presentava el retaule, que incloïa una reproducció de la taula de sant Julià, conservada a la col·legiata. Vull agrair al personal del museu la seva amable atenció i les facilitats per examinar i fotografiar el retaule, un matí de diumenge, molt d'hora.

¹¹⁸³ Un altre exemple en dos sants flanquegen el Calvari ocupant compartiments físicament separats d'aquesta escena és el *Retaule de sant Valero* de Velilla de Cinca, de Pere Garcia de Benavarrí i el seu taller. Sant Fabià i sant Sebastià es drecen sobre un enrajolat, amb un drap de brocat darrere. Uns pilars els separen de l'escena del *Calvari*, que aquest cop no s'ambienta en un paisatge, sinó en un espai tancat per un mur.

predel·la dedicades a aquest sant (fig. 314). És cert, però, que a l'escena de la predel·la on sant Sebastià es presenta davant del seu jutge, el soldat vesteix robes molt semblants a les del sant Julià de la taula titular: calces vermelles, sabates negres, hopa i mantell curt.

També és sorprenent l'absència d'escenes narratives dedicades a sant Julià, que aleshores seria l'únic sant del conjunt que no hauria estat honorat amb la representació d'escenes relatives a la seva vida i miracles. La peculiar composició de la taula de sant Fabià i la de sant Julià, amb la figura del titular coronada per la representació d'un altre sant, sembla descartar l'existència de compartiments narratius sobre els carrers laterals del retaule, al contrari del que succeeix en nombrosos exemples d'aquesta tipologia tripartida, on l'espai sobre les taules dels titulars sol estar dedicat a la narració¹¹⁸⁴.

El rostre de sant Julià (fig. 315), ossut i amb pòmuls marcats, coincideix bé amb el de moltes figures masculines del *Retaule del Davallament*, com ara la figura de Crist de la *Resurrecció*. A més, tant els escassos fragments de paisatge que s'albiren darrere del drap de brocat que monumentalitza el sant, com els del compartiment amb un sant sedent, coincideixen amb els del *Retaule del Davallament* i amb els dos conjunts de Boston. En tots els casos el territori, esquitxat de petits arbres amb troncs alts i prims, s'estén fins a un horitzó llunyà, on els turons adquireixen un color blavós. Els entorns arquitectònics són anàlegs als del *Retaule del Davallament* en la seva extremada simplicitat, tant quan es tracta d'interiors, a les escenes dedicades a sant Fabià i al *Judici de sant Sebastià*, com ara quan es representa un espai obert al bell mig d'una ciutat, cosa que succeeix al *Martiri de sant Sebastià*.

Les escenes de la predel·la d'aquest retaule han patit el que anomenem «vandalisme devot», i tant al martiri de sant Fabià com al de sant Sebastià els rostres dels botxins han quedat esborrats gairebé per complet. En altres compartiments també s'observen algunes refeccions que, no obstant, no són suficients per explicar una certa variació estilística respecte a les obres tractades fins ara. A la taula titular amb sant Fabià

¹¹⁸⁴ Naturalment, una cosa és la tipologia més freqüent i una altra les múltiples variants que es poden compondre a partir de la mateixa idea: a les reserves del MNAC, per exemple, es conserva un *Retaule de sant Nicolau, sant Joan Baptista i sant Sebastià*, d'estil francament proper, tot i que no assimilable, als que estem examinant en aquest capítol, que consta de tres taules amb els tres titulars i un compartiment narratiu sobre cada un d'ells, sense espai per al tradicional *Calvari* al carrer central.

especialment, però també als compartiments narratius, s'observen rostres lleugerament més amplis, amb trets més quadrangulars i marcats. Es tracta d'un canvi de registre tímid, però que es correspon amb exactitud amb l'estil de dues peces que fins ara no havien estat posades en joc ni classificades com cal: una *Nativitat o Adoració del Nen* i una *Pentecosta*, conegudes gràcies a fotografies de l'IAAH-AM¹¹⁸⁵ (fig. 277-278). El rostres de la Mare de Déu i els apòstols de la *Pentecosta*, per exemple, coincideixen còmodament amb els dels cardenals que assisteixen a la *Consagració de sant Fabià* (fig. 318). El sant Joan de la *Pentecosta*, d'altra banda, encaixa molt bé amb l'evangelista que plora la mort de Crist a la predel·la i al *Calvari* (fig. 319a-c). Es tracta de dues peces, per tant, que podem adscriure al Grup de Morata. Post atribuï al Mestre de Morata dues taules amb dos sants, potser sant Vital i sant Fèlix, que van passar per la col·lecció Amatller i que presenten un estil proper a les obres que estem comentant, però no del tot coincident¹¹⁸⁶.

Com ja he indicat, la composició del compartiment amb el *Crist de Pietat* (fig. 311) de la predel·la segueix ben de prop l'esquema vist a Morata de Jiloca i altres exemples. Els àngels no ostenten l'espasa i els liris, però sí que retiren un drap de brocat, descobrint el cos de Crist dret al sepulcre, cobert només amb un *perizonium* que aquest cop és sorprenentment transparent. El sepulcre té, com a Morata de Jiloca, inscripcions en lletres aràbigues que segons Fabián Mañas es poden traduir com: «*No hablé para nosotros sino cuando sufrió por ti*»¹¹⁸⁷. Davant de la tomba se situen, de nou, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista en actitud de plany. La predel·la degué ésser, en origen, una única taula, atesa la coincidència en les unions de les posts, ben visibles, però al compartiment central se li degué practicar en època posterior una porta, de manera que darrere es pogués conservar l'hòstia consagrada. Aquesta obertura ha comportat diversos desperfectes a la capa pictòrica.

El Mestre de sant Tomàs de Daroca

D'entre el grup d'obres que tant Post com Gudiol i Mañas atribuïren al Mestre de Morata crec que s'ha d'individualitzar el *Retaule de sant Tomàs de Daroca* (fig. 320), malgrat que Post, per exemple, considerava que és l'obra més característica de

¹¹⁸⁵ IAAH-AM, R. M. 3458-3459, imatges del 1990.

¹¹⁸⁶ IAAH-AM, Gudiol B-631-633. CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, fig. 187.

¹¹⁸⁷ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Una escuela de pintura gótica...*, p. 563.

l'artista¹¹⁸⁸. El retaule dedicat al sant apòstol, conservat actualment al Museo de la Colegiata de Daroca, presenta un estil molt proper però no del tot coincident amb el del *Retaule del Davallament*. Les fesomies dels personatges són molt similars però hi ha, en tots els casos, una accentuació dels trets més expressius, com de fet ja indicava Post en afirmar que «*The Master's peculiarities emerge in a more exaggerated aspect than at Morata de Jiloca*»¹¹⁸⁹. Les figures tenen nassos llargs i punxeguts i perfils deformats, fortament expressius. Els trets més peculiars d'aquest monumental retaule es retroben en altres obres: una predel·la amb evangelistes al Museo de Daroca, un bancal amb profetes d'una col·lecció privada parisenc que Post atribuïa a Martín de Soria, un *Calvari* en una col·lecció de Basilea i una taula amb *Sant Joan Baptista* que va passar per la galeria Barbié de Barcelona. Aquesta coincidència estilística ens permet parlar d'un mestre molt proper al Mestre de Morata però en certa mesura autònom.

- *El Retaule de sant Tomàs apòstol*

Es desconeix, per ara, l'origen exacte del monumental *Retaule de sant Tomàs apòstol* conservat al Museo de la Colegiata de Daroca. Les primeres notícies, ja del segle XX, el lliguen a una de les esglésies de la ciutat: segons indica Elías Tormo, a *l'Exposició Retrospectiva de Zaragoza* del 1908 va ser presentat per part de la parròquia de San Miguel¹¹⁹⁰. En tot cas, és un retaule de dimensions considerables, 530 x 375 cm, que s'hauria entès perfectament en el context de l'altar major d'una parròquia –tot i que el bancal no consta de sagrari–, però que, almenys en part, degué ser finançat per la comitència privada, atès que als peus del sant de la taula titular s'han disposat les figures, de talla molt reduïda, d'un home i una dona, els donants.

El carrer central està constituït per dues taules, una amb la figura del titular i una segona dividida en dos compartiments, amb l'*Entrega del cingol de la Verge a sant Tomàs* i el *Calvari*, respectivament. Els carrers laterals, per la seva banda, també estan construïts a

¹¹⁸⁸ CH. R. POST, *A History of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 392.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹¹⁹⁰ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 68. L'autor situa el conjunt al segon quart del segle XV i indica que: «*En este amplio conjunto de escenas se ve, desde luego, una gran pobreza de tipos repetidísimo, una contextura ósea de las cabezas muy caprichosa y algo caricaturesca (sin tener voluntad de que lo sea), escasa conciencia de los efectos de las tonalidades de color y de la armonía en las composiciones, por todo lo cual está lejos su autor del anónimo Maestro de Argüis y a una distancia enorme del maestro de Belchite (...). Pero dentro de su terruño, despreocupado de todo, el autor del retablo de Santo Tomé es un narrador de vena abundante, artista de interior concepción y de fuego comunicativo en la ejecución. Es decir, un verdadera aragonés á mi ver*».

partir de dues taules: la superior amb un sol compartiment i la inferior amb dos. Com és habitual, les taules laterals inclouen en la seva estructura el muntant de la zona exterior, mentre que les taules del carrer central inclouen en la seva fusteria dos muntants, un a cada costat.

L'apòstol es presenta dempeus en un paisatge desèrtic –que no s'allunya gens dels que hem vist als retaules de Boston, Morata de Jiloca o al de sant Sebastià, sant Fabià i sant Julià–, evocat per un terra aspre i uns turons que s'albiren rere el ric teixit de brocat que sostenen dos àngels. El sant està abstret en la lectura del llibre que sosté amb la seva mà dreta, mentre que a l'esquerra porta una llança, símbol del seu martiri. Els carrers laterals comprenen tres escenes cadascun. El relat s'inicia al compartiment superior del carrer lateral esquerre, on Crist s'apareix a sant Tomàs, li encomana la missió d'evangelitzar les Índies i el commina a embarcar. Al segon compartiment, Tomàs, després d'uns dies de navegació, arriba a una ciutat on un edicte reial obliga a tota la població a incorporar-se a les celebracions per les noces de la seva filla. El banquet nupcial es representa al tercer compartiment (fig. 321). Tal com expliquen les fonts, l'abocador que repartia el vi, en reparar en que el sant no menjava ni bevia, alçà la seva mà per agredir Tomàs. Després de l'agressió el sant profetitzà la mort del criat, que efectivament va tenir lloc tot seguit. Això va meravellar els assistents a les núpcies i el rei, que demanà al sant que beneís els desposats, tal com es pot veure al compartiment superior del carrer lateral dret. Un cop finalitzades les noces, l'apòstol va continuar el seu viatge fins a l'Índia, on es va posar al servei del monarca, que volia que li construïssin un palau fastuós, però aquesta part del relat s'eludeix al retaule. La següent escena fa un salt temporal i ens situa davant del martiri del sant, travessat per llances quan, obligat pel rei a adorar els ídols, els fa caure dels seus pedestals. La identificació de la darrera escena és difícil, però podria correspondre a la llegenda segons la qual va ser sant Tomàs qui batejà i consagrà com a bisbes els reis mags que havien adorat Jesús quan era un nadó (fig. 322). La llegenda va ser transmesa per textos de cap al segle VI, que es van atribuir a Joan Crisòstom, tal com queda reflectit a la *Llegenda Daurada*, per exemple¹¹⁹¹. La imatge és, però, una mica confusa, no hi ha tres figures

¹¹⁹¹S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada...*, p. 52: «El Crisóstomo refiere que, cuando Tomás llegó a la region en que vivían aquellos magos que fueron a adorar a Cristo, se encontró con ellos, los bautizó y los utilizó como col-laboradores suyos en la propagación de la fe cristiana». Vegeu també *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1969, vol. XII, col. 536-543.

clares que es puguin interpretar com als Mags, sinó dos bisbes ja ordenats, i un ancià i un jove coronats.

La narració es complementa amb un compartiment interpolat al carrer central entre la figura del titular i el calvari: l'entrega del cíngol per part de la Verge a sant Tomàs en el moment de la seva Assumpció. La Verge, envoltada per una màndorla que sostenen els àngels, dona el seu cinyell a sant Tomàs mentre Déu Pare, coronat per la triple corona papal, s'apareix enmig dels núvols. L'episodi de la «segona incredulitat» de sant Tomàs té tot el sentit en un cicle dedicat a l'apòstol, i la seva situació al carrer central permet extreure'l del relat cronològic de la seva vida i disposar-lo en un espai que amb freqüència es destina a algun tema marià com la Dormició o la Coronació.

La predel·la es va pintar en una única taula, tal com indica la continuïtat de les juntes de les posts, i consta de quatre compartiments dedicats a la Passió: l'*Oració a l'hort*, el *Bes de Judes*, *Crist davant Pilat* i el *Camí al Calvari*. Al mig, trencant la coherència narrativa, s'ha disposat el «primer dubte» de sant Tomàs, un esdeveniment que tingué lloc després de la Resurrecció i per tant després del cicle passional, però que honora el protagonista del retaule i que, en focalitzar l'atenció sobre el cos de Crist i les seves nafres, pot actuar com un bon substitut del Crist de Pietat.

Els muntants del retaule acullen una àmplia nòmina de sants i santes més o menys organitzats en categories. El muntant exterior del carrer esquerre inclou santes màrtirs, com santa Caterina. El següent muntant acull cinc apòstols, entre els quals sant Pere, sant Andreu, sant Jaume el Major i sant Bartomeu. Al tercer s'identifiquen sants diaques com sant Esteve, sant Llorenç i sant Vicenç, però també sant Sebastià. Al muntant exterior del carrer dret hi ha bisbes, com sant Blai, i un sant frare.

L'autor d'aquest retaule mostra un cert interès per la construcció espacial, malgrat que les seves dots són sempre molt modestes. El compartiment superior del carrer dret, on Crist envia Tomàs a evangelitzar l'Índia, conjuga una visió del port amb el que sembla l'entrada monumental a una ciutat i una llotja oberta per on passen uns personatges. A l'escena de la caiguda dels ídols i el martiri del sant, el pintor ha intentat evocar l'interior d'un temple mitjançant les voltes de creueria, malgrat que l'encaix dels personatges en aquest ambient és del tot incongruent. Pel que fa al tractament del paisatge, retrobem els

mateixos elements que ja hem descrit a Boston i Morata: els suaus turons, tenyits de blau a la llunyania, i els arbrets de troncs alts. A l'escena de l'*Oració a l'hort* l'espai està delimitat, com a les escenes que tenen lloc a la tomba de Crist del *Retaule del Davallament*, per una tanca que sembla teixida amb vímet, i dins es poden veure diversos arbres amb totes les seves fulles curosament pintades d'una en una. Les diferències més acusades es troben en el tractament dels personatges, especialment de les fesomies. Els personatges del *Retaule de sant Tomàs* presenten trets molt similars als de la resta de retaules del Grup de Morata, però, com ja ha estat apuntat, deformats en un sentit expressionista. Les celles s'arquegen exageradament i es prolonguen en la línia del nas, que es fa més gran i punxegut, dotant al rostre d'un aspecte «triangular». Així es constata en comparar la figura titular del *Retaule de sant Tomàs* i els apòstols de la predel·la de Morata, com sant Andreu o sant Jaume el Menor (figs. 323a-b). Les celles arquejades, el nas gran i afilat com el bec d'un ocell i aquesta expressivitat recorden, en ocasions, la pintura de Bernardo de Aras, malgrat que probablement no hi hagi cap connexió concreta entre el Pseudo Mestre de Morata i l'autor del *Retaule de la Mare de Déu* deOMPIÉN.

- *La predel·la dels Evangelistes* de Daroca

Al Museo de Daroca es conserva una predel·la amb les figures dels quatre evangelistes (inv. 17 i 18) asseguts davant dels seus escriptoris i acompanyats pels seus símbols (fig. 324). En origen degué estar formada per una sola taula, atesa la continuïtat de les juntes de les posts, però en algun moment el bancal es va tallar per la meitat i avui es conserva dividida en dues taules amb dos compartiments cadascuna. Sant Joan, Marc, Mateu i Lluc seuen en una terrassa, davant d'un mur que els separa d'un paisatge d'identica factura als que hem vist als retaules bostonians, a Morata de Jiloca o al *Retaule de sant Tomàs*: turons despullats de vegetació i arbrets esprimatxats amb copes triangulars –en alguns casos els troncs han desaparegut i una mena de núvols negres suren al cel–. Els quatre personatges fan el gest d'escriure, però els filacteris que ells i els seus símbols sostenen estan completament en blanc –amb l'excepció de l'escriptura simulada del llibre que consulta conscienciosament un sant Mateu equipat amb ulleres–, però en alguns casos sembla percebre's algunes restes de pintura negra. Les grans orelles, els nassos apuntats i les barbetes punxegudes dels evangelistes encaixen a la perfecció amb els personatges que integren el retaule de sant Tomàs. Per citar només un exemple: el rostre de sant Marc, amb la seva barba rematada en dues puntes, és idèntic al del Simó

el Cireneu que ajuda a Crist a portar la seva creu al *Camí al Calvari* de la predel·la del *Retaule de sant Tomàs* (figs. 325a-b).

El bancal degué pertànyer a un conjunt modest –les taules fan 86'60 x 108'40 i 86'60 x 108'60 cm– però no coneixem cap altra peça que s'hi pogués relacionar, i tampoc no es tenen dades sobre la seva procedència original.

- La *Predel·la dels profetes*

El 1941 Post informava de l'existència d'una predel·la amb cinc compartiments que llavors pertanyia o havia pertangut a la col·lecció de la comtessa de la Béraudière, a Paris, i més tard va passar a la col·lecció Georgi de Nova York¹¹⁹² (fig. 326). Es tracta d'un bancal de dimensions mitjanes, de fet molt properes a les de la predel·la dels evangelistes que acabem d'examinar, 83 x 213 cm. El Crist de Pietat acompanyat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista ocupava el compartiment central, mentre que a ambdós costats es disposaven quatre profetes, Daniel, David, Zacaries i Jeremies, perfectament identificats gràcies a uns filacteris amb el seu nom seguit del mot «profeta» inscrit. Els profetes seuen en una mena d'amplis setials, amb braços espaiosos sobre els quals es disposen llibres i altres objectes. David, a més, s'ha representat, com és usual, coronat i tocant el saltiri.

Post considerava aquesta predel·la pròpia de l'estil de joventut de Martín de Soria, i afirmava que «*all the marks of what we have been pleased to denominate as Martín de Soria early manner are forthcoming*»¹¹⁹³, i a continuació passava a parlar d'un altre profeta amb el qual percebia relacions, el *Cap de Daniel* conservat al Prado. Sembla que Gudiol, per contra, la va considerar obra del Mestre de Morata, si és aquesta la predel·la a la que al·ludeix a l'entrada 265 del seu catàleg de pintura aragonesa¹¹⁹⁴. Ruiz i Velasco s'hi han referit en dates més recents, sense qüestionar l'autoria de Martín de Soria¹¹⁹⁵. En la meua opinió, però, l'estil d'aquest bancal és equiparable al del *Retaule de sant Tomàs apòstol* conservat al Museo de la Colegiata de Daroca. El rostre del Crist de Pietat coincideix en tots els seus trets essencials amb el del titular del retaule de la

¹¹⁹² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 372, fig. 165 i ÍDEM, 1947, vol. IX, p. 888. A la fitxa de l'IAAH s'indica que la taula havia estat adquirida per la galeria Arte Europa de Barcelona, el 1974.

¹¹⁹³ *Ibidem*, 1941, vol. VIII, p. 372.

¹¹⁹⁴ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, 1971, p. 83, cat. 265.

¹¹⁹⁵ F. RUIZ QUESADA; A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retablo de Peralta de la Sal...», p. 46.

col·legiata. Retrobem, en un i altre, el mateix format triangular del cap, amb un gran nas i la barba dividida en dues puntes (fig. 327). El mateix succeeix amb la resta dels personatges: és fàcil comparar, per exemple, el profeta Zacaries amb el Pilat que es renta les mans a la predel·la del *Retaule de sant Tomàs* (figs. 328a-b)

Naturalment, la connexió que Post assenyalava amb el *Profeta* del Prado també existeix: de fet, el *Daniel* del Prado es pot comparar amb el Daniel de la predel·la. El rostre sensible, madur i realista del Mestre de sant Jordi i la princesa es converteix, però, en una caricatura una mica inexpressiva al bancal.

- La *Crucifixió Staehelin-Paravicini*, Basilea

El 1947 Post publicava, entre les obres que sumava al catàleg de Martín de Soria, un compartiment que pertanyia a la col·lecció del doctor A. Staehelin-Paravicini, a Basilea¹¹⁹⁶ (fig. 329). La taula presenta una composició més habitual en temps del gòtic internacional que a la segona meitat del segle XV: tots els personatges s'amunteguen en un estricte primer terme on no resta cap espai lliure. La creu on penja Crist divideix la composició en dues meitats, en una de les quals jeu Maria, desmaiada i confortada per una de les santes dones i sant Joan Evangelista. A l'altra banda seuen la Magdalena, amb els cabells descoberts i deslligats, i una altra santa dona. Darrere dels personatges el pintor ha inclòs un paisatge panoràmic. L'historiador nord-americà puntualitzava que aquesta taula «*incorporates the aspect of his style in which he gives to the faces an exaggerated sharpness*»¹¹⁹⁷. Post remetia a altres obres de Martín de Soria on, segons ell, els rostres mostraven aquest aspecte exageradament afilat, com ara una predel·la de la col·lecció Lanckoronski o una *Coronació de la Mare de Déu* (MNAC) i una *Presentació de la Mare de Déu al Temple*¹¹⁹⁸ que jo atribueixo al Mestre de Cervera de la Cañada.

Post va remarcar encertadament l'aspecte incisiu dels rostres, però, al meu parer, aquesta *Crucifixió* s'ha de vincular directament a l'estil representat per la predel·la dels profetes que acabem d'examinar i el *Retaule de sant Tomàs*. El model compositiu confirma la seva pertinença al Grup de Morata, perquè és molt proper al de la *Crucifixió*

¹¹⁹⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1947, vol. IX, p. 883, fig. 384.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, 1941, vol. VIII, p. 365, figs. 157-159.

del *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca: no només els personatges estan situats a primeríssim terme en un i altre, la Maria que seu a la dreta de la creu des del punt de vista de l'espectador al *Calvari* de Basilea és un calc gairebé exacte del personatge femení de l'extrem dret de la *Crucifixió* de Morata. També és similar l'anatomia del Crist –amb els braços extremadament prims– i el grup que atén la Verge en el seu defalliment.

Però les fesomies són lleugerament diferents: els rostres de tots els personatges de la *Crucifixió* de Basilea presenten grans nassos afilats i barbetes punxegudes que generen un aspecte triangular, com succeeix al *Retaule de sant Tomàs*. Crist, la Magdalena i sant Joan ostenten, a més, grans orelles que el mestre no es preocupa de cobrir amb els cabells. Els referents més propers per a Crist són el *Calvari* de Daroca i el compartiment central de la predel·la dels profetes. La Mare de Déu de Basilea és pràcticament idèntica a la que troba al seu Fill en el *Camí al Calvari* de la predel·la del *Retaule de sant Tomàs* i a la que acompanya al Crist de Pietat de la predel·la dels profetes.

Aparentment l'arc mixtilini decorat amb fulles que remata el compartiment podria ser original, però probablement cal descartar que ho siguin el petit sòcol amb traceria cega i les columnes. Segurament un i altres foren afegits en el moment de l'entrada de la peça al comerç, per tal de donar-li una aparença d'objecte de devoció autònom i sumptuós.

- Una taula amb *Sant Joan Baptista*

Per la galeria Manuel Barbié de Barcelona va passar en algun moment una taula amb la figura de *Sant Joan Baptista* dempeus (fig. 330) que pertany també a aquest grup d'obres que estem examinant¹¹⁹⁹. Segons la iconografia habitual, el sant assenyala amb la mà dreta el llibre i l'anyell amb banderola crucífera que sosté amb l'esquerra. En aquest cas l'artista no l'ha situat en un paisatge, sinó davant d'un edicle de marcat caràcter arquitectònic decorat amb les insòlites figures de dos *putti* de dimensions considerables que sostenen uns escuts amb dues barres. El nas ganxut, la barba rematada en dues puntes ben separades i la gran orella són els signes d'identitat que permeten vincular aquesta obra amb el *Retaule de sant Tomàs*, la predel·la dels evangelistes, la dels profetes i el *Calvari*. Un cop més, els vincles amb el *Retaule del*

¹¹⁹⁹ IAAH-AM, col·lecció Barbié 16, Dossier 32, pintura aragonesa sense classificar.

Davallament són també clars, però aquí els trets s'exageren i es deformen de forma molt més accentuada (fig. 331a-c).

Algunes obres dubtoses

Al monestir de El Pueyo de la devastada vila de Belchite, al cambril de la Verge, Post va veure abans de la Guerra Civil una *Crucifixió* que atribuïa també al Mestre de Morata¹²⁰⁰. La peça, d'aproximadament 1 x 1 m, havia estat exposada a Saragossa el 1908, segons informa Elías Tormo, que ja la vinculava estilísticament al *Retaule de sant Tomás de Daroca*¹²⁰¹. La pobresa de les fonts gràfiques impedeixen una opinió taxativa, però l'estil sembla, efectivament, proper.

També resulta molt similar el compartiment amb Pilat rentant-se les mans després de la condemna de Crist, conservat a la col·lecció Aras de Neguri, però malauradament no he tingut accés a bones fotografies ni a imatges de la resta de compartiments que segons Post van formar part d'aquesta col·lecció¹²⁰². Cal remarcar que el pintor ha repetit, punt per punt, tant pel que fa als personatges, la seva disposició i els seus gestos, com a la configuració arquitectònica de l'escena, el model que es va fer servir a la predel·la del *Retaule de les santes Justa i Rufina* de Maluenda i al bancal amb escenes de la Passió del Metropolitan. Això, si bé no soluciona l'autoria exacta del compartiment, sí que certifica la seva pertinença a un cercle pictòric molt concret, aquell dominat per Domingo Ram, amb el qual també es troba estretament vinculat el Mestre de Morata.

Hi ha una darrera taula que resulta difícil de classificar: es tracta d'un *Bes de Judes* que Post va incloure entre les obres del Mestre de Morata¹²⁰³ (fig. 332). Tant Post com la informació continguda a la fitxa de l'IAAH-AM¹²⁰⁴ indiquen que es conservava a la col·lecció Vilallonga de Barcelona. Ana Galilea Antón, en canvi, va indicar que pertanyia a la col·lecció Leegenhoek de París¹²⁰⁵ i la relacionava estretament amb el compartiment de *Sant Antoni Abat turmentat pels dimonis* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El cert és que la fotografia no és tan clara com voldríem: alguns perfils de nassos ganxuts podrien apropar-se als d'alguns personatges del *Retaule del*

¹²⁰⁰ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 395, fig. 178.

¹²⁰¹ E. TORMO MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista...», p. 69.

¹²⁰² CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 411-413, fig. 188.

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 407, fig. 186.

¹²⁰⁴ La fotografia està classificada al dossier 32, dedicat a la pintura aragonesa anònima, clixé Mas 3332.

¹²⁰⁵ A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo...*, fig. 98.

Davallament de Morata o del de sant Tomàs, però, en general, la qualitat sembla considerablement superior. Per ara, doncs, crec que és prudent mantenir la vinculació d'aquest compartiment amb la pintura sorgida de l'entorn de Calatayud i Daroca a la segona meitat del segle XV, però sense optar per cap adscripció concreta.

En definitiva, després d'examinar aquest nodrit conjunt d'obres, potser caldria concloure que és més correcte referir-nos a un Grup de Morata, en comptes de a un Mestre de Morata. Es tracta d'un grup, d'altra banda, on persisteix el record de l'activitat del Mestre de sant Jordi i la princesa, però que està fortament imbuït de les formes i fórmules de Domingo Ram i el seu cercle més proper. Com he avançat a l'inici d'aquest capítol, hi ha algunes obres d'una qualitat notable —el *Retaule de sant Martí, sant Bartomeu i sant Nicolau*, el de la Mare de Déu, sant Jaume i sant Cristòfol, la predel·la James o la taula amb *Sant Cosme*— de les que semblen derivar-ne d'altres que en part ja havien estat incloses al catàleg del Mestre de Morata per Post i Gudiol, com ara el *Retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat* de Boston o el *Retaule de la Mare de Déu* del Metropolitan. El *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca, a partir del qual es va batejar el mestre, es mou en un registre molt similar però fa visible una via lleugerament més expressiva, que guanya força al *Retaule de sant Tomàs* i altres obres estretament relacionades, com la *Predel·la dels evangelistes*, la dels profetes, el *Calvari* de Basilea i la taula amb *Sant Joan Baptista* en una col·lecció privada.

Finalment, entre les moltes obres que Post va incloure al catàleg del Mestre de Morata caldria descartar-ne algunes, com ara les pintures relatives al *Miracle dels corporals de Daroca*, conservades a la col·legiata¹²⁰⁶, que Gudiol ja no recollia a la seva catalogació del 1971. Aquest autor sí acceptà, però, l'atribució d'un compartiment conservat a la col·lecció barcelonina Homar, amb el *Judici d'una santa*. L'estil de la taula és proper al d'altres obres del grup de Morata, especialment al derivat del *Retaule de sant Tomàs*, però no totalment coincident i, en canvi, encaixa a la perfecció amb una predel·la conservada a la col·lecció Braum Vomstrumm de Brebach Soar (Alemanya). El *Judici d'una santa*, de fet, fa servir el mateix cartró o model compositiu que el compartiment de *Crist davant Pilat*¹²⁰⁷ (figs. 333a-b). Gudiol també va acceptar l'atribució de Post d'un petit compartiment (74 x 47 cm) amb la *Visita de sant Sebastià a sant Marc i sant*

¹²⁰⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 395-402, fig. 179-181.

¹²⁰⁷ IAAH-AM, dossier dedicat a la pintura aragonesa a l'estranger.

Marcel·lí, reclusos a la presó¹²⁰⁸, conservat al Museo de Bellas Artes de Bilbao, (inv. 69/179) i suposadament provinent de Casp¹²⁰⁹. Ana Galilea Antón, per la seva banda, ha vinculat estilísticament la taula de Bilbao amb les de l'*Anunciació* antigament conservades a la col·lecció Espinal –en venda a Balclis al 2009– que jo he aprofitat a Bernardo de Aras¹²¹⁰. En la meua opinió, l'autor del compartiment de Bilbao es mou en paràmetres similars als que defineixen l'activitat dels artistes del grup de Morata i és molt probable que es tracti d'un aragonès actiu cap al darrer terç del segle XV, però la seva habilitat pictòrica és molt escassa i la factura esbossada i desfeta. Finalment, cal descartar l'atribució efectuada per Post d'una taula amb el *Camí al Calvari* conservat a la col·lecció Dupont de Barcelona¹²¹¹. També cal vincular a la pintura aragonesa del darrer quart del segle XV la predel·la amb escenes de la Passió de la col·lecció madrilenya que Post atribuïa al Mestre de Morata¹²¹², però no em sembla que es pugui connectar amb aquest entorn tan concret.

¹²⁰⁸ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 407.

¹²⁰⁹ *Ibidem*, fig. 185; J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 83, cat. 266.

¹²¹⁰ A. GALILEA ANTÓN, *La pintura gòtica española en el Museo...*, p. XX, fig. 93.

¹²¹¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, fig. 189. Cal admetre, però, que la taula es trobava en un estat de conservació ruïnós i que això pot afectar la percepció de l'estil.

¹²¹² *Ibidem*, 1966, vol. XIII, p. 375-377, fig. 160. Archivo Moreno 16038B_P.

EL MESTRE DE CERVERA DE LA CAÑADA

El 1941 Post es va referir molt breument a una sèrie de compartiments que, per la seva redacció, sembla que havia vist a l'església parroquial de Cervera de la Cañada (Saragossa). Els va relacionar estretament amb el *Retaule de sant Miquel* de Barillas (Navarra) i els atribuï a Martín de Soria¹²¹³. La connexió dels esquemes pictòrics del retaule de Barillas amb l'entorn aragonès és indubtable, però no em sembla que es pugui atribuir directament a Martín de Soria, i tampoc són tan evidents els nexes d'aquest moble amb el de Cervera de la Cañada¹²¹⁴. En tot cas, aquest darrer conjunt es compta entre les obres que Gudiol i Ainaud van extreure del catàleg de Post per a Martín de Soria i inclogueren a l'etapa aragonesa de Jaume Huguet. Després de les darreres aportacions, que descarten o almenys fan poc probable la presència d'Huguet a l'Aragó, cal reubicar les obres de Cervera de la Cañada i analitzar-les des d'una nova perspectiva, la de la possible connexió amb l'estil pictòric representat pel Mestre de sant Jordi i la princesa i el seu cercle. En aquest sentit, Rosa Alcoy ha afirmat que, entre el grup d'obres reunit per Gudiol i Ainaud al voltant de la taula de *Sant Jordi i la princesa*, les de Cervera de la Cañada són les que més s'allunyen «del grupo de Alloza, para responder al trabajo de un taller cercano pero distinto»¹²¹⁵, una opinió amb la que estic plenament d'acord. A més, a aquestes taules es poden apropar altres peces esparses en diversos museus i col·leccions, que ens proporcionen una imatge una mica més completa del mestre, a qui potser podríem batejar a partir de la localització de l'única obra seva amb origen conegut. Entre aquestes peces es compta un *Retaule de sant Sebastià* i dues taules d'un segon conjunt dedicat a la Mare de Déu.

¹²¹³ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 332, fig. 146. En el seu recompte de les taules conservades a l'església no menciona un fragment de *Pentecosta* que després va pertànyer a la col·lecció Gudiol.

¹²¹⁴ M. C. GARCÍA GAINZA (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980, p. 23-25, lám. I i 20. R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 173-174, n. 256. Aquesta darrera autora assenyala les connexions del retaule de Barillas amb el *Retaule del Conestable*, especialment amb les escenes de l'*Anunciació* i, en menor mesura, del *Naixement* i l'*Epifania*, però remarca que altres escenes com ara la *Presentació al Temple* s'apropen més a exemples aragonesos, com el *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros.

¹²¹⁵ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la Princesa. Diálogos...*, p. 130.

El Retaule de la Mare de Déu de Cervera de la Cañada

Les sis taules conservades fins a l'actualitat han seguit camins molt dispars i es conserven en diversos museus i col·leccions privades. El conjunt reunia tant escenes dedicades a la concepció i infància de Maria com als Goigs. De la primera part del cicle devien formar part l'*Abraçada a la Porta Daurada* i la *Presentació de la Mare de Déu al Temple* (figs. 334-335), que van pertànyer a la col·lecció Espinal de Barcelona i actualment s'exposen a les sales d'art gòtic del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. 69/131 i 69/132). L'*Anunciació a la Mare de Déu* (fig. 336) es conserva a la col·lecció Amatller. La *Nativitat* (fig. 337) va pertànyer a la col·lecció barcelonina Valls Volart, tot i que, segons les dades de la fitxa corresponent a l'Institut Amatller d'Art Hispànic¹²¹⁶ el 1947 circulava al comerç d'antiguitats. Un fragment de la *Pentecosta*, (fig. 338) que va pertànyer a la col·lecció Gudiol, es trobava també en comerç al desembre de 2009¹²¹⁷. El *Calvari* va formar part d'una altra col·lecció privada barcelonina, segons la informació proporcionada per Gudiol i Ainaud, que només l'identifiquen amb les sigles «D. V»¹²¹⁸.

Molt possiblement, la conservació de totes les peces en els anys quaranta a Barcelona, que degué permetre a Gudiol i Ainaud el seu anàlisi directe, influí en la importància que van concedir a aquest conjunt de pintures per sobre d'altres localitzades a Aragó que també podrien haver estat pressos en compte a l'hora de construir la fase aragonesa d'Huguet. Tots dos autors consideraven que «*El autor del tríptico de San Jorge puede proclamar su paternidad respecto a las seis tablas conservadas*»¹²¹⁹ i, a més, puntualitzaven que el conjunt de Cervera de la Cañada devia ser l'obra més primerenca de les atribuïbles a Huguet a Aragó, pintada cap a 1440. Seria, per tant, l'obra més antiga conservada de la carrera del mestre de Valls. A les taules d'aquest retaule hi van veure la transició entre el cromatisme internacional de Martorell i una nova manera de fer, i subratllaven l'intens flamenquisme de l'escena de l'*Anunciació* en dates tan primerenques. Els autors afirmaren que existeixen clars paral·lelismes entre diversos personatges i composicions, com ara el *Calvari* i el fragment de *Pentecosta*, i obres de

¹²¹⁶ Mas, clixé C-95520.

¹²¹⁷ Segons les dades proporcionades per Artprice, la taula es va vendre el 17/12/2009, a la galeria Subarna de Barcelona, per 8000 euros i era el lot núm. 573.

¹²¹⁸ J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 37.

¹²¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

maduresa d'Huguet, com ara el *Retaule del Conestable*¹²²⁰. L'opinió expressada per Gudiol i Ainaud va ser compartida per Crisanto Lasterra¹²²¹ i també per Santiago Alcolea¹²²², que acceptà una datació cap al 1435-1440 i l'atribució a Jaume Huguet. Camón Aznar, en canvi, considerava que el *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada s'havia de situar cap al 1460¹²²³.

Fabián Mañas Ballestín, que el 1978 ja va qüestionar la presència d'Huguet a Aragó als anys quaranta del segle XV, s'allunyà de la tendència a considerar aquest retaule proper a la resta d'obres antigament atribuïdes a l'activitat juvenil del mestre de Valls i, com hem vist al capítol anterior, va proposar que les taules de Cervera de la Cañada podien haver sortit del taller de Pedro de Aranda¹²²⁴. Cal tenir en compte, efectivament, que Cervera de la Cañada és una població relativament propera a Calatayud, l'àrea d'activitat d'Aranda, i per tant podria estar dins de la zona d'influència d'aquest pintor i el seu grup. Recordem, però, que no hi ha cap seguretat respecte a la identificació de l'estil de Pedro de Aranda amb les obres que hem adscrit al Grup de Morata de Jiloca. A més, tot i que hi ha certes connexions entre les peces de Cervera de la Cañada i algunes de les del Grup de Morata, no hi ha identitat amb cap d'elles. Comparteixen molts ingredients, però en la meua opinió el Mestre de Morata té un estil propi i diferenciat.

Francesc Ruiz Quesada, el 1992, afirmava que, tot i els seus arcaïsmes i imperícies, aquest retaule demostra el coneixement de la producció madura d'Huguet¹²²⁵. Aquest autor rebutjava la unitat de mans entre el *Sant Jordi i la princesa* i el retaule de Cervera proposada per Gudiol i Ainaud, i considerava que els «compartiments del retaule aragonès correspondrien a una producció catalana o aragonesa distanciada de la qualitat artística d'Huguet i reflex de l'estètica imposada pel millor artista del moment»¹²²⁶.

En la meua opinió, el *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada és, en efecte, una obra menor, però cal situar-lo en la perifèria del cercle definit per l'activitat del

¹²²⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹²²¹ C. LASTERRA, *Museo de Bellas Artes de Bilbao...*, p. 47-53 estudià els compartiments de l'*Abraçada a la Porta Daurada* i la *Presentació de la Verge al Temple* i concorda amb les opinions de Gudiol i Ainaud.

¹²²² S. ALCOLEA, *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, 1980, p. 116.

¹²²³ J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española...*, p. 392.

¹²²⁴ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gòtica...*, p. 139.

¹²²⁵ F. RUIZ QUESADA, «Retaule de Cervera de la Cañada», a: *Jaume Huguet: 500 anys...*, p. 246-249.

¹²²⁶ *Ibidem*.

Mestre de Sant Jordi i la Princesa i el seu taller. Camón Aznar assenyalava amb perspicàcia el seu caràcter mixt, o híbrid, entre l'estil internacional i el nou realisme flamenc. A parer meu, més que la pervivència de les constants internacionals pel que fa a l'estil, és a dir, a la concepció dels personatges, els ambients o el color, estem davant de la persistència de determinades composicions que a aquestes alçades del segle XV han adquirit l'estatus de tradicionals. Aquest tradicionalisme es fa patent en escenes com l'*Abraçada a la Porta Daurada* (fig. 334) –on tanmateix, el paisatge s'allunya de les convencions internacionals, de les muntanyes de formes fantasioses i afuades, i es compon a base de turons recoberts de vegetació i estrets perfils rocosos– o la *Presentació al Temple* (fig. 335). En aquesta darrera escena, el mestre fa servir un esquema que ja havien emprat Blasco de Grañén o el Mestre de Riglos: els pares de la Verge i altres assistents s'arreglaren a costat i costat de l'escala –que aquí fa una zig-zaga i en els exemples dels mestres citats una corba– per on la Verge accedeix a la porta del temple, on l'espera el sacerdot. Però és que aquest tipus de composició es mantindrà vigent, amb poques variacions, fins a la darrera dècada del segle XV.

La *Crucifixió* és del tipus multitudinari. Crist està clavat a la creu entre els dos lladres, Dimas, el bo, mort serenament, i Gestas que gira el cap en un gest d'espant al dimoni que s'apropa, plausiblement a emportar-se la seva ànima a l'Infern. Els soldats a cavall es distribueixen en dos grups entre les creus i, a primer terme, es disposen les maries que atenen la Verge, desmaiada, la Magdalena, sant Joan Evangelista i els soldats que es juguen la túnica de Crist, en aquest cas no als daus, sinó amb palets, una iconografia popular al territori aragonès a la segona meitat del segle XV¹²²⁷. En aquesta i en altres escenes el mestre anima els fons amb diminutes figures: un pastor i un ramat a la *Nativitat* o un ase, un cavaller i un altre personatge que semblen dirigir-se cap a la ciutat representada al fons a la *Crucifixió*.

Entre aquestes escenes, més o menys tradicionals, l'*Anunciació* (fig. 336) sobta per la seva modernitat compositiva. La taula recorda vivament algunes de les anunciacions atribuïdes a Robert Campin, com la del *Triptic de Mérode*, la de Brusel·les¹²²⁸ o

¹²²⁷ S'adopta, per exemple, al *Calvari* del *Retaule de sant Vicenç* d'Osca, de Bernardo de Aras.

¹²²⁸ J. DIJKSTRA, «The Brussels and the Merode Annunciation Reconsidered», a: S. Foister; S. Nash, *Robert Campin. New directions in scholarship*, Turnhout (Bèlgica), 1996, p. 95-104.

l'*Anunciació en una església* del Museo del Prado¹²²⁹, i també altres composicions del mestre, com ara la *Santa Bàrbara del Tríptic Werl*, també al Prado¹²³⁰. Entre els elements que tenen el seu referent a les obres del cercle de Robert Campin es compta el banc allargat sobre el qual seu la Verge. Tot i que al *Tríptic de Mérode*, a l'*Anunciació* de Brussel·les i a l'*Anunciació en una església* la Verge seu a terra, adoptant l'antiga iconografia de la Verge de la humilitat, tant en aquestes obres com al compartiment dedicat a santa Bàrbara, el banc llarg, parcialment cobert amb una tela i coixins, és part essencial de la composició. El Mestre de Cervera de la Cañada, però, organitza de manera diferent els elements i situa el banc de manera que la Verge queda assegurada frontalment respecte a l'espectador. El moble queda gairebé amagat per una tela verda que genera un complex joc de plecs. Com les Verges de Campin, la Maria del Mestre de Cervera de la Cañada sosté entre les seves mans el llibre, descartant, així, el gest d'oració que és més habitual a les anunciacions de la Corona d'Aragó. Momentàniament distreta per la presència angèlica, la Verge aixeca el cap de la seva lectura per atendre al missatger que es presenta, com és habitual a Aragó, desplegant un gran filacteri on es pot llegir «*ave gratia plena, dominus tecum*». En algunes anunciacions del cercle de Campin l'estança de la Verge s'obre a l'exterior mitjançant una finestra amb porticons de fusta que també és adoptada pel Mestre de Cervera: en aquest cas les portelles resten obertes i s'eludeix el complex joc de batents oberts i tancats de l'*Anunciació* de Mérode i la de Brussel·les. El paisatge que es pot veure a l'altra banda de la finestra, però, no incorpora cap element innovador, i es compon de verds turons esquitxats d'arbrets. L'àngel ha entrat a la cambra de Maria per l'esquerra, on s'obre una porta que deixa veure un estret espai i una segona finestra per on s'albiren les copes d'alguns arbres. Els elements que pengen a la dreta de Maria tornen a evocar referents flamencs: dins d'un nínxol obert a la paret penja, sostinguda per una cadena de ferro, una olla que sembla de coure, atesa la seva brillantor metàl·lica i groguenca. Al costat del nínxol es pot veure un drap blanc decorat amb algunes línies blaves. Ambdós objectes es retroben al *Tríptic de Mérode* en una formulació molt propera. Com ja ha estat ben establert, el recipient al·ludeix a Maria com a receptacle pur dins del qual

¹²²⁹ Inv. P01915. La taula no s'atribueix unànimement a Robert Campin: els qui accepten la seva autoria la situen abans de 1427 (data en la qual Weyden ingressa al taller de Campin). Aquesta obra fou adquirida per Felip II a l'escultor italià Jacome Trezzo, i el 1584 es conservava l'Escorial.

¹²³⁰ Inv. P01514. La taula amb santa Bàrbara procedeix de les col·leccions reials i originalment constituïa un dels batents d'un tríptic, pintat cap al 1438, del qual s'ha conservat també un sant Joan Baptista acompanyant el donant, Enrique de Werl, provincial de l'ordre franciscana de Colònia. S'ha perdut la taula central. Vegeu C. GARRIDO, «The Campin group paintings in the Prado», a: S. Foister; S. Nash, *Robert Campin. New directions...*, p. 55-70.

s'encarnà Crist. A la taula dedicada a santa Bàrbara es repeteix el drap blanc que penja del sostre, però l'olla de coure ha estat substituïda per un aiguamans metàl·lic. A l'*Anunciació* de Cervera, d'altra banda, el tradicional gerro ceràmic amb lliris ha estat substituït per un recipient metàl·lic amb nansa que serveix al pintor per provar les seves capacitats –en absolut comparables a les dels pintors flamencs– en el tractament de les llums i els reflexos. Alguns dels elements d'aquesta *Anunciació* es retroben en dues taules atribuïdes al Mestre de la santa Parentela, actiu a Colònia cap al darrer quart del segle XV¹²³¹: en aquestes pintures, venudes a Sotheby's al 2001, el banc on seu Maria, que s'ha representat llegint, està disposat frontalment respecte a l'espectador i cobert per un teixit verd. Al fons, en un nínxol, penja l'olla de coure i a primer terme hi ha un gerro metàl·lic que conté el ram de lliris. Òbviament, aquesta obra és massa tardana per haver constituït un referent per al Mestre de Cervera de la Cañada, i integra altres elements dels quals prescindeix el pintor aragonès, però apunta probablement cap a l'existència de pintures anteriors que podien haver actuat com a model de la nostra.

En tot cas, la referència en aquesta pintura aragonesa al cercle pictòric de Tournai i en concret a l'obra de Campin se suma a altres de les quals ja hem parlat en capítols anteriors, algunes de les quals s'han de situar cap a mitjans del segle XV, com la còpia, al *Retaule de la Trinitat* de Siresa, de la *Compassio Patris* del díptic de Sant Petersburg de Campin.

Malgrat els vincles amb les fórmules del nou realisme flamenc, en general el Mestre de Cervera és un dibuixant modest: la composició i l'encaix de les escenes depèn, com acabem de veure, del model del qual disposi, però en tots els casos les figures són una mica tosques, de cànon curt, mans inexpressives –amb el dit petit gairebé sempre separat de la resta– i rostres d'aire absent. El nas sol ser prim i allargat, les celles fines i arquejades i la boca de llavis estrets i una mica desdibuixats. Els compartiments que he pogut analitzar directament, o aquells altres dels quals hi ha reproduccions en color, permeten constatar que el pintor orquestra de manera força encertada i realista la gamma de grisos, verds, grocs i vermells que caracteritzen la seva paleta. Cal suposar que aquesta voluntat realista que defuig l'ús més aviat decoratiu del color de l'etapa

¹²³¹ Rep el seu nom del *Retaule de la santa Parentela* de Colònia, conservat al Wallraf-Richartz Museum. Algunes de les seves obres mostren un intens influx de Rogier van der Weyden, vegeu D. MARTENS, «Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture...», p. 29-33.

precedent és la causa dels grans elogis que Gudiol i Ainaud van dedicar a aquest aspecte en examinar les taules¹²³².

El Retaule de sant Sebastià

El Mestre de Cervera de la Cañada degué ser també l'autor, en la meua opinió, d'un *Retaule de sant Sebastià* de suposat origen sard i actualment conservat en una col·lecció privada desconeguda¹²³³ (fig. 339). Es tracta d'una obra de dimensions molt reduïdes (160 x 115 cm), centrada per la figura dempeus del sant, situat, com és habitual, contra un mur baix darrere del quals podem veure dos xiprers. Aquest compartiment central està coronat per una *Trinitat* sota la fórmula del Tron de Gràcia: Déu Pare sosté la creu de Crist, i entre tots dos vola el colom de l'Esperit Sant. El carrer lateral esquerre inicia el relat amb la *Prèdica de sant Sebastià*. Al compartiment inferior el sant és portat a presència del seu jutge, en aquest cas l'emperador Dioclecià¹²³⁴. Al carrer lateral dret sant Sebastià visita Marc i Marcel·lí a la presó per tal de confortar-los i demanar-los fermesa en la fe. En altres casos els sants es representen a la finestra de la presó, mentre al carrer els seus ancians pares i les seves esposes ploren per ells i els mostren els seus fills, aquí, però, potser per l'estretor del compartiment, el pintor ha optat per representar Marc i Marcel·lí asseguts, emmanillats i amb els peus ficats a un cep. S'afegeix a l'escena el guariment miraculós de Zoe, esposa de Nicòstrat, el carceller, que era muda però va ser capaç de parlar en convertir-se al cristianisme després de sentir l'arenga de sant Sebastià a Marc, Marcel·lí i la seva família¹²³⁵. El compartiment inferior inclou un dels esdeveniments de la vida del sant més representats, el seu martiri assaquetat amb fletxes.

¹²³² J. GUDIOL RICART; J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet...*, p. 39.

¹²³³ R. SERRA, «La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese», a: Gabriella Olla Repetto (coord.) *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc.XIV-XV)*, Cagliari, 1989, p. 88-90. ÍDEM, *Pittura e Scultura dall'età romanica alla fine del'500*, Nuoro, 1990, fitxa 45, p. 108-109, (prefaci de Corrado Maltese i fitxes de Roberto Coroneo).

¹²³⁴ S. DE LA VORÁGINE, *La Leyenda dorada...*, p. 111-116.

¹²³⁵ L'esdeveniment es representava també al compartiment amb la *Visita de sant Sebastià a Marc i Marcel·lí* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (inv. 69/179). L'autor d'aquest compartiment comparteix amb el del retaule conservat a Sardenya unes habilitats limitades pel que fa al dibuix i la composició, a més d'una cultura pictòrica que traïx el seu arrelament a l'Aragó de la segona meitat del segle XV, però no crec que es puguin identificar.

Renata Serra va relacionar aquest retaule amb l'activitat del taller pòstum de Bernat Martorell¹²³⁶. Poc abans de morir, el 17 d'octubre de 1452, el pintor havia rebut un pagament de 40 lliures com a bestreta per fer un retaule destinat a Sardenya¹²³⁷. El 8 de març de 1455, Miquel Nadal, que en aquells moments encara s'ocupava de gestionar el taller del difunt Martorell, va rebre, al seu torn, 10 lliures com a primer termini d'un retaule per a Sardenya, possiblement el mateix que no havia arribat a pintar-se degut a la mort del mestre¹²³⁸. Serra afirmava que el *Retaule de sant Sebastià* podria correspondre a l'activitat de Miquel Nadal o Pere Garcia i es mostrava convençuda que aquests dos pintors no són aliens a la cultura artística de l'artífex del *Retaule de sant Sebastià* que, al seu dir, revela «*attraverso i Vergós, un determinante influsso di Huguet*»¹²³⁹. D'altra banda, l'autora addueix entre els arguments que podrien provar la presència del retaule a Cagliari ja al segle XV la possible influència de la solució del compartiment central, amb el sant flanquejat per les copes dels xiprers, sobre pintures del segle XVI com ara el *Retaule de santa Anna* de Sanluri (1576) i el *Políptic de la Visitació* a Sorredile, obres d'un «*pittore stampacino*». A més, Serra creu que potser podria referir-se al *Retaule de sant Sebastià* una entrada de l'inventari de 1659 de la col·legiata de San Giacomo, al barri de Villanova de Cagliari, on consta una capella de sant Sebastià amb un antic retaule dedicat a aquest sant. L'inventari indicava que les diverses escenes estaven pintades sobre paper aplicat a la fusta, la qual cosa fa pensar Serra en la remodelació total o parcial d'un retaule pintat sobre taula. Joan Sureda va coincidir en els punts essencials amb les conclusions de Renata Serra i afirma que en aquesta obra, entre d'altres, es fa palesa la «presència de concepcions huguetianes en la pintura sarda de la segona meitat del segle XV»¹²⁴⁰. En la meua opinió, però, l'estil del *Retaule de sant Sebastià* no revela la mà de Pere Garcia ni la de Miquel Nadal, sinó la d'un mestre aragonès del tercer quart del segle XV proper a l'entorn del Mestre de Sant Jordi i la princesa.

El sant Sebastià que ocupa el compartiment central del conjunt, presenta notables afinitats amb els personatges del retaule dispers de Cervera de la Cañada. La configuració del seu rostre, amb el nas llarg i estret, els llavis primis i els cabells

¹²³⁶ R. SERRA, «La posizione della pittura...», p. 88-90; ÍDEM, *Pittura e Scultura dall'età romànica...*, p. 108.

¹²³⁷ A. DURAN I SANPERE, *L'Art i la cultura...*, p. 126, doc. 70.

¹²³⁸ *Ibidem*, p. 128-129, docs. 87-88.

¹²³⁹ R. SERRA, «La posizione della pittura...», p. 89.

¹²⁴⁰ J. SUREDA, *Un cert Jaume Huguet...*, p. 85, n. 157.

arrissats, és molt similar a la de l'arcàngel Gabriel de l'*Anunciació* (figs. 340a-b). Ambdós comparteixen també un disseny proper de les mans, inexpressives, no gaire articulades, de dits allargats i una mica tous. Molt semblant és també un dels apòstols de la taula fragmentària de la *Pentecosta* de Cervera (fig. 338), identificable, tal vegada, amb sant Joan Evangelista per les seves faccions juvenils. Els personatges de les escenes narratives, de trets simples i aninotats, troben els seus paral·lels en moltes de les figures secundàries dels compartiments de Cervera. També les notes cromàtiques predominants al *Retaule de sant Sebastià* són les mateixes que a Cervera de la Cañada: els grocs, vermells i verds són els protagonistes indiscutibles.

D'altra banda, tant el blau del cel, definit amb pinzellades diagonals ben visibles, com els xiprers o la postura del sant i el gest de les seves mans sostenint els instruments del seu martiri recorden la postura, si bé no la melangiosa dignitat, del sant Jordi de la taula del MNAC.

Abans de passar a les següents obres que, en la meua opinió, es poden vincular amb el Mestre de Cervera de la Cañada, cal deixar constància que tant aquest sant Sebastià com l'arcàngel Gabriel de Cervera presenten certes similituds amb el sant Martí a cavall partint la capa amb el pobre que es conserva al Musée Bonnat de Bayona, i que va ser el punt de partida de Post per a la creació de l'anònim Mestre de Bonnat. Com ja havien comentat Post o Judit Berg, i com he indicat en capítols anteriors, el Mestre de Bonnat és una figura estretament lligada a Domingo Ram, però amb un estil menys contundent, menys volumètric i més desdibuixat.

Dos compartiments d'un retaule marià: la Presentació al Temple i la Coronació

Entre les obres que inclogué al catàleg de Martín de Soria, Post publicà al 1941 dos compartiments que al seu parer provenien d'un mateix retaule: una *Coronació* i una *Presentació de la Verge al Temple*¹²⁴¹. La *Coronació de la Mare de Déu* (fig. 341) es conservava –i es conserva– al MNAC (inv. 15852)¹²⁴², mentre que la *Presentació* (fig. 342) es trobava a la col·lecció de Tomas Harris, a Londres, un galerista especialitzat en

¹²⁴¹ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 362-365, figs. 157-158.

¹²⁴² Va ser adquirida el 1912, a Josep Soler Vila.

art hispànic¹²⁴³. Post establia la connexió entre els dos compartiments en base a l'estil i a la identitat dels emmarcaments de fusta que encara es conserven. Efectivament, els marcs coincideixen, però cal puntualitzar que la fórmula emprada, amb un arc de mig punt ornat per altres arquets de mig punt trilobulats, és molt habitual a la retaulística de l'època a Aragó. Cal admetre, no obstant, que l'estil d'ambdós compartiments és molt proper. Amb més dubtes, Post vinculava a aquestes dues taules una tercera, amb una *Nativitat* o *Adoració del Nen* conservada a la col·lecció Conde de Casal de Madrid¹²⁴⁴ que he tractat en parlar d'Arnau de Castelnou (figs. 232, 237-239). Com ja he indicat, en la meua opinió l'*Adoració* és obra d'un mestre més qualificat tècnicament que el Mestre de Cervera de la Cañada. Post indicava que els vincles entre aquest grup d'obres i l'escola catalana es feien especialment visibles a la *Coronació*, on l'autor percebia una composició anàloga a la del *Retaule de la Mare de Déu* de Benavarri, obra de Pere Garcia (figs. 93-94).

Josep Gudiol Ricart va incloure la *Coronació* del MNAC, el compartiment de la col·lecció Harris i la *Nativitat* de la col·lecció Conde de Casal, entre les obres que calia adscriure als mestres del cercle d'Huguet a l'Aragó¹²⁴⁵ i subratllava l'especial caràcter huguetià del Déu Pare de la *Coronació*, així com la semblança entre la Mare de Déu de la *Nativitat* –Gudiol parla de l'Epifania, però sens dubte es tracta d'una confusió, la imatge que publica aclareix que es tracta del mateix compartiment al·ludit per Post– i la Verge d'Alloza.

La *Coronació* (fig. 341) està sens dubte retallada en amplada pels dos costats, així ho indiquen les restes de fusteria i el fet que les dues figures, però especialment la de Déu Pare, apareguin incompletes. És possible que el compartiment hagi estat manipulat també pel seu cantó inferior, atès que les robes dels personatges estan tallades. Déu Pare, amb un nimbe decorat amb tres anells concèntrics i uns rajos que dibuixen la creu, seu en un banc semicircular, sostenint amb les dues mans la corona amb base perlada i alts florons rematats amb creus sobre el cap de la Verge, que sembla agenollada als seus peus. Una doble màndorla angèlica, formada per un anell de serafins blaus i un altre de querubins vermells, representats com petits sols amb rostres, sense rastre de les ales

¹²⁴³ Sobre la figura d'aquest col·leccionista vegeu: M. PENACHO; L. M. ORTEGO, *Arte Aragonés emigrado en el lujo del coleccionismo...*, p. 138-140.

¹²⁴⁴ *Ibidem*, p. 365, fig. 160.

¹²⁴⁵ J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval...*, p. 53 i p. 80, cat. 198, fig. 158-159.

habituals, envolta els dos personatges. Déu vesteix túnica blava i mantell rosat amb revers verd, i es toca amb la triple corona papal. Les robes de la Verge inverteixen la selecció cromàtica de Déu: porta túnica rosa i mantell blau.

El rostre solemne del Déu Pare, amb els ulls estrets, el nas gran i el llavi superior recobert per un bigoti dens, reproduïx un tipus d'home d'edat avançada molt característic que ja hem tingut ocasió de veure al *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada. És molt proper, per exemple, al sant Joaquim que parla amb la seva dona mentre assisteix a la presentació de Maria al Temple, al compartiment conservat al Museo de Bellas Artes de Bilbao (figs. 343a-b). L'expressió d'aquest Déu Pare i la seva barba llarga i grisa també són semblants a les del sacerdot que rep la Verge al mateix compartiment, o als apòstols del fragment de *Pentecosta* de Cervera de la Cañada. El tractament de la franja daurada que decora el mantell de Déu Pare, amb motius en relleu de guix que simulen perles o pedres precioses, és similar a la fressadura de la capa de l'arcàngel Gabriel de l'*Anunciació*. La Verge de la *Coronació* del MNAC, per la seva banda, representada de tres quarts, és molt propera a la santa Anna de la *Presentació al Temple* de Cervera de la Cañada, tant per les delicades celles arquejades i els ulls estrets com pel nas allargat o els llavis tancats en una línia prima. L'estructura del rostre és també semblant a la del Gabriel de l'*Anunciació* (figs. 344 a-d). El treball de les mans dels personatges, toves, poc articulades, de dits allargassats, és idèntic al compartiment de la *Coronació* i als provinents de Cervera de la Cañada.

Com ja he apuntat, Post indicava que hi havia relacions compositives entre la *Coronació de la Mare de Déu* del MNAC i la que Pere Garcia de Benavarrí pintà per a la seva vila natal¹²⁴⁶. És cert que hi ha punts de contacte, com ara la postura de la Mare de Déu, agenollada i amb les mans unides en gest d'oració, o el fet que sigui la figura divina qui agafa amb les dues mans la corona per posar-la sobre el cap de Maria. També resulta proper el tractament del mantell que cobreix Crist a la *Coronació* de Benavarrí i Déu Pare a la taula del MNAC. Aquestes connexions indiquen uns interessos comuns i un ambient proper, però alhora resulten massa genèriques com per a establir una vinculació directa entre el Mestre de Cervera de la Cañada i Pere Garcia.

¹²⁴⁶ CH. R. POST, *A history of Spanish painting...*, 1941, vol. VIII, p. 365.

Rosa Alcoy, d'altra banda, feia ressaltar la coincidència tipològica entre la *Coronació* que remata el carrer central del *Retaule de sant Miquel* de Barillas i la que jo atribueixo al Mestre de Cervera de la Cañada¹²⁴⁷. La disposició i la gestualitat dels dos protagonistes és, efectivament, molt similar. Varia únicament l'ambientació de l'escena, atès que a la taula del MNAC s'ha optat per un espai transcendent, suggerit per la doble màndorla angèlica, mentre que a Barillas es recorre als tradicionals àngels músics flanquejant el tron, seguint un esquema, doncs, encara amb més punts de contacte que el del MNAC amb el de la Coronació de Benavarri.

La *Presentació de la Verge al Temple* (fig. 342) que va pertànyer a la col·lecció Tomas Harris de Londres sembla, com la *Coronació*, lleugerament retallada pel cantó dret des del punt de vista de l'espectador. L'emmarcament de fusta s'ha conservat només parcialment i falta, com a mínim, un dels arquets trilobulats i part de la traceria superior. La composició de l'escena segueix les mateixes directrius que la de Cervera de la Cañada tot i que, com ja hem dit, aquesta darrera interpreta un model tradicional molt difós a tot Aragó. Hi ha, però, algunes coincidències de detall que les vinculen especialment, com ara la gestualitat de santa Anna i sant Joaquim, conversant, elements decoratius com l'òcul amb traceria –una mena de petita rosassa– que decora les parets del temple i, naturalment, el dibuix dels rostres dels personatges. Tant sant Joaquim com l'ancià sacerdot del temple coincideixen amb els seus homònims a la taula de Cervera i amb el Déu Pare de la *Coronació* del MNAC, i el mateix succeeix amb santa Anna, ben embolicada en les seves toques, i la Verge, amb la seva túnica de brocat i els cabells deslligats. L'estil d'aquest compartiment és prou similar com per admetre la seva atribució al Mestre de Cervera de la Cañada, malgrat que l'escassa qualitat de les fotografies obliga, un cop més, a la prudència.

¹²⁴⁷ R. ALCOY PEDRÓS, *San Jorge y la princesa. Diálogos...*, p. 174, n. 256.

Conclusions

La historiografia clàssica considerà que, cap a mitjan segle XV, influències foranes, vehiculades principalment per Jaume Huguet i Bartolomé Bermejo, van capgirar el curs de la pintura aragonesa, que llavors vivia els darrers moments del gòtic internacional i començava a assumir alguns elements del nou realisme flamenc. El resultat va ser, a grans trets, la divisió de l'escola pictòrica aragonesa de la segona meitat del segle XV en dos grans corrents, un dels quals estretament vinculat al context barceloní. Aquest plantejament de gran calat, que tingué la enorme virtut de definir uns grans eixos a partir dels quals començar a agrupar i ordenar la pintura aragonesa i d'assenyalar alguns dels seus estímuls creatius, ha estat avaluat i matisat per diversos historiadors des de finals del segle XX i, especialment, al llarg de la primera dècada del XXI. En aquesta línia s'inscriu també la meua investigació. La meua intenció ha estat revisar, d'una banda, la importància del darrer gòtic internacional, principalment a través de la figura del Mestre de Riglos, i la seva incidència, junt amb la d'altres estímuls, en la formació d'un dels mestres etiquetats tradicionalment com a deixebles d'Huguet, Pere Garcia. D'altra banda, propostes recents recuperen per al catàleg d'un artista aragonès i el seu cercle el grup de pintures que s'havia adscrit a una hipotètica etapa juvenil de Jaume Huguet a l'Aragó. A la segona part de la tesi he partit d'aquest nou punt de vista per revisar els catàlegs d'alguns mestres actius a la segona meitat del segle XV, considerats tradicionalment huguetians.

A la llum de les obres i artistes analitzats a la primera part de la tesi, sembla innegable que el darrer gòtic internacional aragonès fou molt fèrtil i divers i tingué un pes fonamental en la formació d'alguns pintors de la segona meitat del segle XV que prèviament s'havien considerat sotmesos al magisteri de Jaume Huguet. Per ara tenim poques dades sobre la pintura d'artistes que, segons es desprèn dels encàrrecs que van rebre, degueren ser importants, com ara Jaume Romeu. I ho desconeixem pràcticament tot d'altres que probablement hem de considerar fonamentals, com ara Pascual Ortoneda. La conservació del monumental retaule de Tarazona o l'innovador conjunt de la capella de la casa de la ciutat de Saragossa –si és que finalment l'artista col·laborà en

la seva pintura amb Pere Joan— probablement ens hauria ajudat a dibuixar un panorama molt més variat i a entendre millor la introducció d'influències catalanes a la pintura aragonesa. L'absència d'un mínim corpus d'obres que li pugui ésser atribuït amb un cert consens, i per tant la invisibilitat de la seva figura, segurament ens porta a sobredimensionar un altre artista que, no obstant, fou sense cap dubte essencial al segon quart del segle XV: Blasco de Grañén. En aquest cas, tenim una imatge molt més clara no només del seu estil personal, sinó també de la importància que tingué el seu taller.

Els estudis de María del Carmen Lacarra permeteren identificar l'antic Mestre de Lanaja amb Blasco de Grañén i van definir un pintor ple d'interès i un obrador potentíssim, al qual apareixen vinculats, en un moment o altre i de manera més tangencial o directa, bona part dels pintors destacats del moment: el mateix Pascual Ortoneda, els Arnaldín, Jaume Romeu, Martín de Soria, Juan Rius, Pere Garcia i altres. En la meva aproximació he intentat fer visible com aquest potent taller integra pintors que, sense deslligar-se dels paràmetres imposats pel mestre, són susceptibles d'afirmar-se com a personalitats més o menys autònomes i reconeixedores. Al taller de Blasco de Grañén s'han de vincular, sens dubte i malgrat el seu estat de conservació, en absolut òptim, obres com el *Retaule de la Trinitat* de Siresa, on l'estil del saragossà és encara ben perceptible a la predel·la. Aquest conjunt inclou una còpia de la *Compassio Patris*, part d'un díptic conservat a l'Ermitage de Sant Petersburg, pintada per Robert Campin als anys vint del segle XV. La introducció relativament primerenca d'aquest model de Campin, cap al 1455, preludia el que succeirà al llarg de les dècades següents: els esquemes flamencs derivats de Campin-Van der Weyden tindran una acceptació a la pintura aragonesa més gran del que semblen obtenir per part dels artistes catalans o valencians.

També formen part de la producció del taller de Grañén una sèrie d'obres que, tot i presentar un estil proper al de les obres documentades del mestre, tenen unes característiques comunes que permeten agrupar-les en un conjunt tancat i una mica allunyat de les produccions més autògrafes de Blasco. Aquestes obres de modelat més potent, carnacions de tons olivacis, caràcter volumètric i plasticitat més rotunda semblen fruit de l'activitat d'un mestre integrat en l'obrador del saragossà a la dècada dels quaranta i cinquanta del segle XV. D'altra banda, del taller de Grañén deriven, sens

dubte, pintors amb personalitat pròpia que arriben a treballar de forma autònoma, com ara el Mestre de Riglos.

La quantitat d'obres que podem atribuir a aquest pintor, el seu estil ben recognoscible i la lleugera evolució que palesen aquestes obres, que parteixen d'unes fórmules intensament lligades a les de Grañén però adopten, en altres casos, esquemes més lliures i moderns, m'impulsen a considerar-lo, per ara, un mestre anònim, en comptes de reduir-lo a l'etapa de joventut de Pere Garcia, com ha estat proposat. La recerca sobre aquest mestre m'ha permès descobrir fotografies d'algunes taules d'una *Predel·la de la Passió* que fins ara només era coneguda a través del relat de Post. La descoberta d'aquestes imatges em permet prendre en consideració, per primera vegada des de la referència de Post, el seu estil. Aquestes taules narratives reforcen, per la seva identitat amb altres obres com els dos grans conjunts marians que li podem atribuir, l'autonomia i la personalitat del pintor. A més, he pogut afegir a la producció del Mestre de Riglos una taula amb la figura dempeus de *Santa Quitèria*. Es tracta d'una obra absolutament desconeguda, que no s'havia situat mai en el context de l'art aragonès i que, gràcies als seus llaços compositius i fins a cert punt estilístics amb altres obres aragoneses, com ara la *Santa Bàrbara* i la *Santa Caterina* de l'antiga col·lecció Fontana (MNAC), permet confirmar la incidència del Mestre de Riglos sobre la pintura de mitjan segle XV. De fet, l'activitat del Mestre de Riglos degué tenir un notable ressò, més enllà de la probable formació de Pere Garcia. La *Mare de Déu de la Llet* i els compartiments amb la *Dormició de Maria* i el seu *Seguici fúnebre*, comprats per Plandiura a Estopanyà, o l'*Arcàngel Gabriel* del MNAC, per exemple, mostren vincles evidents i intensos amb la pintura del Mestre de Riglos, fins al punt que les connexions amb aquest pintor semblen més significatives que les que es podrien establir amb Blasco de Grañén.

És evident que el substrat internacional és essencial per a la comprensió de la pintura de Pere Garcia, a qui la historiografia tradicional havia considerat un pintor de filiació huguetiana. L'adopció de diverses fórmules eyckianes en obres que sembla que hem de situar en etapes primerenques de la seva carrera, com ara la *Mare de Déu* de Belcaire o el *Calvari* de Tamarit de Llitera, d'altra banda, ens impulsen a considerar València, i els artistes com Joan Reixac, part essencial dels estímuls que van conduir a la formació del seu estil. Si Pere Garcia va pintar obres com la *Mare de Déu* de Belcaire o el *Calvari* i els fragments de retaule amb la *Profecia de Daniel* de Tamarit cap al 1450, llavors hem

de reconèixer que sis anys abans del seu establiment a Barcelona, i dos abans del seu primer contacte documentalment conegut amb la ciutat comtal, ja posseïa un estil perfectament definit, que variarà molt poc al llarg de tota la dècada. A partir dels anys seixanta i setanta la intensa participació del taller en les seves obres minvarà dràsticament la seva qualitat però se seguiran aplicant les mateixes fórmules.

En definitiva, el focus pictòric barceloní continua essent important per a l'art aragonès dels anys centrals del segle XV, però cal tenir en compte també altres relacions i vincles que matisen la seva preponderància. Això permet treure a Jaume Huguet el seu poder hegemònic sobre el territori aragonès i valorar altres camins formatius per a artistes que, com Pere Garcia, són pràcticament coetanis.

Les aportacions recents de diversos historiadors, però molt especialment de María del Carmen Lacarra i Rosa Alcoy, han contribuït, en els darrers anys, a redefinir les relacions entre l'escola pictòrica barcelonina i l'aragonesa a la segona meitat del segle XV, i a dibuixar les figures d'alguns mestres sobre els quals podria revertir la producció antigament atribuïda a una suposada etapa aragonesa de Jaume Huguet. En la meua opinió, la taula amb *Sant Jordi i la princesa* del MNAC, les dues taules amb els donants acompanyats per sant Joan Baptista i sant Lluís de Tolosa, perdudes a Berlín en el curs dels bombardejos de la Segona Guerra Mundial, i el *Cap del Profeta Daniel* del Museo del Prado es poden atribuir, com ha proposat Rosa Alcoy, a un artista aragonès anònim, el Mestre de sant Jordi i la princesa, tal vegada identificable amb Bernardo Ortoneda. La meua investigació m'ha permès afegir al catàleg d'aquest pintor dues noves taules, conservades a l'església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa. Les peces mostren les figures dempeus de *Sant Joan Baptista* i *Sant Jaume*. Es tracta de dos personatges de cànon elegant i expressió melangiosa i, tot i les refeccions patides, posseeixen una qualitat innegable que confirma la considerable capacitat tècnica del seu autor. D'altra banda, la conservació de les taules a Siresa, reutilitzades en una estructura moderna però probablement emplaçades en un context proper o idèntic a la seva destinació original, reforça la vinculació del mestre anònim al territori aragonès.

Entre els artistes «huguetians» que ara es poden vincular, amb diversos graus d'intensitat, al Mestre de sant Jordi i la princesa, he tractat en detall les figures de Tomàs Giner, Arnau de Castelnou i el Mestre de Morata. Dedico també un capítol al

Mestre de sant Bartomeu, que he definit a partir d'algunes obres vinculades de forma fluctuant a Huguet i a Arnau de Castelnou, i al Mestre de Cervera de la Cañada, que es construeix a partir de les taules d'un retaule marià que havia estat considerat l'obra més primerenca d'Huguet a l'Aragó. Això no obstant, he intentat també revisar, quan el discurs ho requeria, alguns aspectes de l'obra d'altres artistes inclosos a la nòmina de seguidors d'Huguet. Així, he revisat l'atribució del cos superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, obra sens dubte d'un mestre aragonès que assumeix molts dels pressupòsits del Mestre de Sant Jordi i la princesa però que, en la meua opinió, no es pot assimilar completament a Martín de Soria. M'he apropat també a la figura de Bernardo de Aras, l'antic Mestre de Pompién. Proposo l'atribució, a ell i el seu taller, de tres noves obres: unes taules provinents d'un *Retaule de sant Miquel*, una predel·la amb santes i els arcàngels Gabriel i Rafael i dues taules d'una *Anunciació*.

En el capítol dedicat a Tomás Giner he examinat la fortuna crítica d'un dels pintors més importants –com es desprèn de les destacades comandes rebudes i del seu reconeixement social– del context aragonès de la segona meitat del segle XV. Aquesta revisió m'ha permès posar en valor la figura d'un artista interessat per la modernitat pictòrica en la seva vesant tècnica, com es demostra pel seu coneixement de la pintura a l'oli, que, segons indiquen els contractes, emprà habitualment. La pràctica de la pintura a l'oli podia deure's, no només a la voluntat de l'artista d'explotar les possibilitats d'una nova forma de pintura, sinó a l'interès dels comitents per una tècnica que semblava aportar més solidesa i durabilitat a les obres. En tot cas, l'interès de Giner per la pintura flamenca no s'atura en les qüestions tècniques i es posa també de manifest a través del coneixement i l'ús de models flamencs. Giner demostra conèixer, almenys superficialment i probablement de segona mà, algunes pintures eyckianes, com ja havia estat assenyalat en anteriors anàlisis de la taula amb la *Mare de Déu* del carrer central d'Erla. Però també crea composicions derivades de Rogier van der Weyden, com es pot constatar al compartiment amb l'*Adoració del Nen* del *Retaule de l'Epifania* de Calatayud, on adapta, pel que fa a la disposició del grup de la Mare de Déu amb el Nen i sant Josep, la composició de l'*Adoració del Nen* del *Triptic de Miraflores*. Tomás Giner, d'altra banda, coneix i fa seus els models flamencs a través de la pintura de Bermejo. Tot i que res al seu estil fa suposar que tingués un contacte estret o continuat amb el pintor cordovès, la reinterpretació que fa, en una taula amb la *Resurrecció de Crist* conservada al Museu Marès, de la *Resurrecció* de Bermejo del MNAC, demostra

que conegué la seva pintura i, de retruc, reforça la proposta que considera les quatre taules amb la *Resurrecció*, l'*Ascensió*, el *Descens als llimbs* i l'*Entrada al Paradís*, obres creades al llarg de l'estada de Bermejo a l'Aragó i abans del 1480, data de la mort de Giner.

D'altra banda, la pintura de Tomás Giner també presenta vincles evidents, pel que fa als aspectes compositius, amb escoles i mestres locals, entre els quals cal destacar Domingo Ram i el seu cercle, Pere Garcia de Benavarrí i Juan de la Abadía o Nicolás Zaortiga. Amb aquest darrer els documents certifiquen, a més, que col·laborà almenys en una ocasió.

A la llum d'aquestes connexions amb l'entorn aragonès, saragossà, la vinculació tradicionalment proposada per la historiografia amb el pintor Jaume Huguet es fa més tènue. El compartiment de l'*Epifania* de Calatayud comparteix alguns aspectes generals amb el del retaule del Conestable de Barcelona, amb el qual s'ha comparat sovint, però, de fet, té més elements en comú amb el cos superior del *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, amb Martín de Soria, Domingo Ram i els Zaortiga.

Finalment, la revisió del catàleg de Giner m'ha permès tornar a valorar la pertinença al mateix de taules com el *Sant Blai* del MNAC o els compartiments amb *Sant Fabià i sant Sebastià* de la Fundació Lázaro Galdiano. És possible que les darreres es relacionin amb un retaule d'aquesta advocació contractat el 1460 per Giner i destinat a Encinacorba. La investigació en arxius i fons fotogràfics m'ha permès també afegir altres obres totalment inèdites, com ara un compartiment amb *Sant Vicenç martiritzat a la creu en aspa*, de factura autògrafa i molt probablement pertanyent al *Retaule de sant Vicenç* de la Seo; dues petites taules amb *Sant Vicenç* i un *Sant cavaller* i un compartiment amb *Sant Martí a cavall*, que presenten una factura més pobre i una intervenció més acusada del taller. També li he pogut adjudicar una taula fins ara erròniament atribuïda, en la meua opinió, al Mestre d'Armisen, la *Santa Engràcia* conservada a Princeton.

En examinar l'estil i les característiques materials de totes aquestes obres, es constata una certa variabilitat. En algunes els personatges posseeixen una presència més intensa, un dibuix més precís, una caracterització més acusada. Mentre que en d'altres els

contorns es fan més inconsistents i els rostres s'arrodoneixen i es buiden de tota expressió. Malgrat que aquestes diferències es perceben clarament i ens parlen de les dinàmiques pròpies d'un taller de pintura al segle XV, la distància entre una obra i una altra no arriba a constituir un «estil». És a dir, no permet deduir la personalitat d'un «Mestre deixeble de Tomás Giner» amb les seves pròpies característiques. He suposat, d'altra banda, que les obres més «personals» són aquelles situades al voltant de les mateixes dates que les taules del palau arquebisbal de Saragossa, del 1458-59, on es percep aquest dibuix més enèrgic. Però no oblidem, naturalment, que en ocasions la participació del taller depèn més de la importància o del nombre d'encàrrecs que ha d'assumir l'obrador en un moment determinat. D'altra banda, malgrat aquestes diferències entre unes obres i altres, ni el nombre de peces ni les seves variables permeten establir «etapes» o dibuixar una evolució clara del mestre al llarg d'una carrera que abasta vint-i-dos anys documentats.

Pel que fa al taller de Giner, al contracte d'aprenentatge ja conegut de Jaime Lana se suma la descoberta de tres nous acords que ens proporcionen alguns noms més dels artistes que es van formar a l'obrador del mestre saragossà. Si Pero Sánchez, Joan Rochafort i Bernat Salvador van continuar i completar amb èxit la seva formació, s'afegirien, així, a la llista de col·laboradors amb els quals va treballar Giner: el seu propi fill, Francisco Giner, Arnau de Castelnou, amb qui sembla que la relació fou duradora en el temps, Nicolás Zaortiga, amb qui no s'ha de descartar que treballés en algun altre conjunt, a part del *Retaule de sant Bartomeu*, Felipe Romeu i un desconegudíssim Juan Benito.

Les migrades notícies documentals que es refereixen a Arnau de Castelnou, així com les escasses obres que li podem atribuir amb una certa comoditat, dificulten enormement l'anàlisi d'una personalitat que sembla, no obstant, posseir una notable qualitat. A les seves pintures els personatges arriben a adquirir una dignitat considerable. Són homes i dones severes, monumentals, vestits amb robes emmidonades, de plecs durs però alhora força naturals i elegants, generats per teles rígides, que denoten l'assumpció plena de les fórmules del nou realisme flamenc. Aquestes fórmules s'apliquen també en la composició de determinades escenes, com ara l'*Adoració del Nen* de la col·lecció Conde de Casal de Madrid, una obra que, al meu parer, es pot afegir al seu catàleg.

Amb tot, algunes febleses en la composició de les escenes quan aquests models flamencs no són tan evidents –com succeeix en diversos compartiments del *Retaule de la Mare de Déu* d'Erla, per exemple– i en la definició d'alguns personatges –penso, especialment, en la Mare de Déu de l'*Ascensió* i la *Pentecosta* d'Erla o el sant Blai de la predel·la del mateix retaule– ens conviden a continuar considerant-lo un artista diferent al Mestre de sant Jordi i la princesa, que, tant a la imatge del sant cavaller i la seva princesa com a l'anvers i el revers de les taules de Berlín, a les laterals del conjunt de Siresa i al profeta del Prado ens ofereix un estàndard de qualitat més alt i força constant.

A partir de les taules disperses d'un *Retaule de sant Bartomeu* i d'un segon conjunt dedicat a la Mare de Déu, que havien estat distribuïdes entre els catàlegs de Jaume Huguet, Bernat Martorell i Arnau de Castelnou per la historiografia precedent, he construït la figura d'un artista que per ara anomeno Mestre de sant Bartomeu. Es tracta, com en tants altres casos, d'un pintor per ara anònim però d'intensa personalitat, ben recognizable gràcies a les seves fesomies austeres, el protagonisme atorgat als personatges, robustos, i els entorns arquitectònics i paisatgístics simples. Degué formar-se cap als anys quaranta del segle XV i la seva obra més antiga, el *Retaule de sant Bartomeu*, mostra encara connexions amb el darrer gòtic internacional en el tractament de les arquitectures i les robes. Les taules del retaule marià, per contra, presenten un treball dels plecs que evidencia que el pintor ha assumit la moda de les teles rígides i emmidonades d'arrel flamenca.

Les obres del Mestre de sant Bartomeu connecten amb la pintura dels carrers laterals i la predel·la d'Erla, però no presenten una factura idèntica. També estan estretament lligades a produccions que s'havien vinculat a la joventut aragonesa d'Huguet, especialment a les taules de l'*Anunciació* i l'*Epifania* d'Alloza i la tela amb la *Mare de Déu i l'àngel custodi*, al Museo de Bellas Artes de Zaragoza. El vincle del Mestre de sant Bartomeu amb el grup d'Alloza és molt estret, però hi ha, de nou, diferències que afecten al tractament pictòric i la concreció d'alguns elements. D'altra banda, crec que una de les obres que, en ser donada a conèixer, havia estat vinculada a les taules d'Alloza, pot passar a engruixir el catàleg del Mestre de sant Bartomeu. Es tracta del *Sant Enterrament* conservat al Musée Marmottan de París, que evidencia una factura pictòrica i un disseny dels personatges absolutament coincident amb els d'aquest darrer.

Sota el nom del Mestre de Morata, una figura definida per Post, qui el considerava un dels seguidors aragonesos d'Huguet, la crítica havia agrupat una sèrie d'obres molt properes estilísticament però que no admeten la seva atribució a un únic mestre o taller. Per aquest motiu resulta més convenient, al meu parer, parlar de «Grup de Morata». Entre aquestes obres hi ha nombrosos trets comuns, estilístics i iconogràfics, i alhora evidents fluctuacions de qualitat i variants en el tractament d'alguns motius, la qual cosa m'ha obligat a definir diversos subconjunts. Els vincles estrets i les divergències, més o menys acusades, es poden entendre fàcilment si atenem al caràcter de les relacions professionals entre els mestres de l'entorn de Daroca i Calatayud. La documentació publicada demostra que les fórmules de col·laboració van ser extremadament variables pel que fa a la distribució de les tasques, i molt canviants. No va resultar insòlit que un mateix mestre s'associés a la vegada amb diversos artistes, en ocasions implicats en empreses diferents, i aquestes societats podien ser molt temporals, de vegades limitades a una obra concreta.

En totes les obres del Grup de Morata són evidents els vincles amb la línia creativa encapçalada pel Mestre de sant Jordi i la princesa, però també les estretíssimes connexions amb el pintor més ben conegut de l'escola de Calatayud, Domingo Ram. Les peces que podem etiquetar com a producció del Grup de Morata i les de Ram comparteixen la seva inclinació per un modelat dur de les figures i les robes, que es tradueix en rostres seriosos, esquerps, d'ulls ben oberts i definits, i cossos una mica rígids. El Grup de Morata i Ram comparteixen, a més, alguns esquemes iconogràfics, com ara el que s'aplica, entre altres, al Crist de Pietat del *Retaule del Davallament* de Morata de Jiloca. D'altra banda, aquesta obra, a partir de la qual va ser batejat l'anònim, presenta, com he intentat posar de relleu, un programa iconogràfic molt singular, que, en la meua opinió, defuig el relat cronològic dels esdeveniments passionals i post-passionals per construir-se a partir d'escenes contraposades o complementàries.

A les obres atribuïdes per la historiografia precedent al Mestre de Morata he pogut sumar algunes que s'havien vinculat a altres artistes, com Martín de Soria o Arnau de Castelnou, però que, al meu entendre, s'expliquen millor en el context d'aquest grup.

Finalment, a partir de les taules del *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada, que havia estat considerat l'obra més primerenca d'Huguet a l'Aragó, es dibuixa la personalitat d'un mestre de capacitats tècniques limitades però que es mostra permeable a les aportacions del Mestre de sant Jordi i la princesa. Al catàleg del Mestre de Cervera es poden afegir, al meu parer, dues obres més. En primer lloc un *Retaule de sant Sebastià*, conservat en una col·lecció privada a Sardenya, que s'havia vinculat estilísticament amb l'escena pictòrica barcelonina dominada per Huguet. La composició general i altres aspectes del compartiment central d'aquest conjunt encaixen, però, còmodament, amb la pintura representada i difosa pel Mestre de sant Jordi i la princesa, mentre que les fesomies i el tractament pictòric el vinculen, més concretament, amb les taules de Cervera de la Cañada. També es poden atribuir a l'autor d'aquest conjunt marià dos compartiments d'un altre retaule probablement dedicat a la Mare de Déu, una *Coronació* conservada al MNAC i una *Presentació al Temple*.

Qualsevol recerca és una obra necessàriament incompleta: el temps, l'espai, i les forces de l'investigador són limitats, però, a més, les noves propostes generen, habitualment, nous interrogants. Això no obstant, al llarg dels capítols precedents he intentat avançar en la definició i valoració dels catàlegs d'alguns importants mestres aragonesos, mitjançant la crítica estilística preferentment, però també a partir de la recerca documental, malauradament mai tan exhaustiva com voldríem, i l'anàlisi iconogràfica. D'altra banda, la revisió concreta de la producció d'aquests mestres permet extreure algunes consideracions generals sobre la incidència de l'escola catalana en la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV. Sens dubte el fèrtil context barceloní de mitjans del segle XV, amb Bernat Martorell actiu fins al 1452, Lluís Dalmau ocupat en la pintura de la *Mare de Déu dels Consellers* cap al 1443-1445, i Huguet probablement instal·lat a la ciutat a partir del 1448, fou essencial en la formació d'alguns mestres vinculats personalment i professional a Aragó. Entre aquests artistes es compta el Mestre de sant Jordi i la princesa, la pintura del qual va tenir, com hem constatat, un ampli ressò fins a finals del segle XV. Tot i això, cal no oblidar la importància i la riquesa de la tradició pictòrica del gòtic internacional aragonès, que a la dècada dels quaranta s'impregna de novetats flamenques, i hem de tenir també en compte els estímuls rebuts d'altres territoris de la Corona d'Aragó, com ara València.

