ESTADOS DE LA CORONA DE ARAGON

CATALUÑA: LOS INTRODUCTORES DEL NUEVO ESTILO

Al iniciarse la escultura gótica en Cataluña, resulta ya superada la etapa rigurosamente arcaica en la que la imagen parece abrumada por su servidumbre respecto al plano y a la rigidez. Una progresiva necesidad de dominar el espacio circundante, se enlaza con la evolución de las posibilidades expresivas y del movimiento. La fuerza latente de la escultura románica va desarrollándose en lo vario y en lo organizado; si hasta el advenimiento del estilo gótico, la estatua era un mero complemento de la arquitectura, cada uno de sus avances se produce en el sentido de liberarse de tal dependencia. Paralelamente se verifica un perfeccionamiento técnico que se traduce en el abandono de la ley de la frontalidad, en el uso de las calidades táctiles, en la refinada elaboración de los detalles, pero muy especialmente en la consecución de una soltura y delicadeza insuperables, sensibilizándose el ritmo en la medida que el canon sirve a la expresión y el movimiento puede ser plasmado en la gracia del ademán. Sin embargo, aunque este proceso tiene lugar a fines del siglo XIII, con cierto retraso frente a las escuelas góticas francesas, alemanas e italianas, la transformación —en la medida que podemos conocerla y explicarla por las obras conservadas— tiene algo de milagroso, pues se debe al ejemplo de una personalidad que hemos de calificar de genial, en atención no sólo a las consecuencias estilísticas de su obra, sino también a la altísima calidad de ésta en los mejores momentos.

MAESTRO BARTOMEU, DE GERONA. — Conocemos su estilo cuando ya está plenamente formado y se manifiesta en las creaciones de la catedral de Tarragona, cuya terminación —tal como la de Lérida—, a fines del siglo XIII, determinó el florecimiento de una escuela de escultores que trabajaron en su decoración. La escultura más importante del maestro Bartomeu en esa catedral, que contrató sus servicios en 1277, es la maravillosa imagen de Nuestra Señora con el Niño, labrada en el mainel de la portada principal, en un monolito de mármol que incluye el alto pedestal y también la jamba que soporta el dintel, bloque que probablemente debió de ser una columna procedente de una obra romana en ruinas (fig. 174). La primera impresión de esta Virgen es extraordinaria y deriva de la armonía de las proporciones de su alto canon y de la flexibilidad de la estatua, suavemente ondulada mediante un movimiento que se señala hacia adelante y el costado izquierdo de la figura. La cabeza es delicadísima, el delgado busto avanza para resaltar la línea de la cadera y ayudar a sostener el Niño, apoyado por el brazo izquierdo contra el pecho (fig. 175). Contrasta esta parte superior, vestida por delante solamente con la túnica que modela las líneas del cuerpo, con la inferior envuelta en los amplios pliegues del manto, pliegues que se mantienen dentro de una contención casi helénica, sin dar lugar a los movidos esquemas que aparecerán en esculturas góticas ulteriores.

Con toda evidencia, el arte del maestro Bartomeu refleja influencias italianas; el influjo francés se agrega como componente secundario, aunque en realidad toda la creación de este gran escultor transpira una intensa originalidad y vemos en ella una genuina manifestación de lo autóctono. Otras obras suyas, en la catedral de Tarragona, son ocho estatuas de apóstoles, cuatro por lado, que aparecen en los arranques de las arquivoltas; en estas estatuas vemos un mayor predominio del volumen puro, sin que ello denote rigidez, y la expresión se concentra en los rostros; cabellos y barbas están resueltos aún con cierto esquematismo de valor ornamental; los planos de los volúmenes se resaltan a veces, si bien la transición es suave y el valor melódico de las líneas se acusa suficientemente. Los ángeles turiferarios de la decoración de la fachada, las cabezas humanas y de ángeles de los arranques de la arquería también se deben a su cincel y en todas estas obras se advierte el signo distintivo del estilo del maestro: su integración de cierta sensualidad de timbre clásico con la espiritualidad gótica. En la decoración de las portadas secundarias de la catedral de Tarragona, en muchos de los sepulcros labrados que conserva y en otros detalles ornamentales vemos la influencia del maestro Bartomeu, debiéndose considerar como obra de su escuela, la cual se mantiene vigente hasta la segunda década del siglo XIV. El recibo de liquidación de cuentas por la labor del maestro y sus ayudantes en la fachada, es de fines de agosto de 1282.

El propio maestro Bartomeu dió cima, en 1294, al monumento sepulcral de Pedro el Grande, rey de Aragón, en Santas Creus (Tarragona). La tapa del sepulcro fué decorada con la efigie de la Virgen y varios santos, que aparecen bajo arcos ojivales trilobados. Para compensar el canon bajo y el reducido tamaño, el escultor tendió a incrementar el movimiento y a acentuar los rasgos de las figuras. Toda la obra es de una gran perfección, siendo de destacar la adecuada conjunción de lo figurativo y la imitación de estructuras arquitectónicas. Tenemos constancia de que, en 1320, un maestro Bartomeu trabajaba en el altar de plata de la catedral de Gerona y que un escultor del mismo nombre, ayudado por su hijo, trabajaba hacia 1294 en el coro de la catedral de Elna, en el Rosellón. No sería improbable que alguna de estas referencias corresponda al artista que sabemos actuó en Tarragona.

En la citada catedral de Gerona aparecen diversas esculturas de piedra, que muestran un indudable parentesco con las obras del maestro Bartomeu, pero que no creemos necesariamente de su mano, siendo más bien atribuibles algunas a su círculo de seguidores; hay en estas efigies más arcaismo y asimismo mayor deformación. En el portal del claustro, una Virgen sedente entre dos ángeles ofrece un volumen bastante geometrizado; las actitudes de sus acompañantes muestran cierta tensión exagerada, si bien la estilización de sus rostros no deja de asemejarse a la que observamos en las cabezas decorativas de la catedral de Tarragona. En el Museo Provincial de Gerona hay un Calvario en piedra, bastante maltratado por el tiempo, y aún más arcaico, con una extraña mezcla de hieratismo y blandura; sin embargo, el tratamiento del cabello y barba del Cristo (fig. 173) es casi igual al de las figuras de los apóstoles de la Seo tarraconense, lo que autoriza la inclusión de esta pieza en el círculo del maestro Bartomeu, al cual corresponden también, aunque sin duda se trata de obras ulteriores, algunos relieves del claustro de la catedral de Elna, en el Rosellón, entre los cuales vemos composiciones admirablemente resueltas y figuras de gran interés que recuerdan las del monumento sepulcral del rey Pedro en Santas Creus. Obvio es decir que, a través de las obras citadas, prosigue la evolución del estilo, que abandona la influencia italiana que advertimos como rasgo característico del maestro Bartomeu, para profundizar en la dirección señalada por



Fig. 173.—MAESTRO BARTOMEU: DETALLE DE UN CRUCIFIJO (MUSEO PROVINCIAL DE GERONA).



Figs. 174 y 175.—MAESTRO BARTOMEU: CONJUNTO Y DETALLE DE LA VIRGEN CON EL NIÑO, EN EL PARTELUZ DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.





Figs. 176 y 177.—SAN ESTEBAN, PROCEDENTE DE TREDÓS (MUSEO DE BARCELONA). SAN MARTÍN, DE LA IGLESIA DE ANGLESOLA.



Fig. 178.—DETALLE DEL RETABLO DE ANGLESOLA (MUSEO DE BOSTON).

el gótico francés. Si la segunda mitad del siglo XIII había presenciado la culminación de éste, al inicio del XIV correspondía el florecimiento de Cataluña, con la terminación y decoración de los grandes cenobios de Poblet y Santas Creus, además de las mencionadas catedrales de Tarragona y Lérida.

LA ESCUELA DE LÉRIDA. — En Lérida y comarcas vecinas se hallan una serie de obras de gran valía y originalidad, las cuales señalan un proceso paralelo al que hemos considerado en Tarragona y Gerona. Por desgracia, carecemos de datos relativos a los artistas que labraron esas magníficas obras. En primer lugar, encontramos la imagen de un santo diácono (fig. 176), tallada en madera, que procede de Tredós (valle de Arán) y el San Pablo de Narbona, en piedra, de Anglesola (fig. 177). Ambas esculturas son altamente hieráticas, el eje vertical se acentúa con potencia, subrayado por el antebrazo derecho que se alza para bendecir. En los rostros de los dos efigiados encontramos claramente expuesta la transición de un sistema basado en el esquema y el trazo ornamental a otro fundado en la observación del natural, característica que puede aplicarse asimismo a las vestiduras de los personajes. Sin embargo, una emanación de idealidad típicamente gótica ilumina estas dos figuras de santos, lo cual compensa la relativa falta de expresión y la rigidez de la actitud, que, por otro lado, tampoco propende a un dominio del volumen, en el sentido abstracto del concepto, sino más bien a un sistema en el cual lo superficial y lo lineal se equilibran buscando un juego de formas que sugiere sino imita el movimiento.

El influjo francés triunfa plenamente en el sepulcro de Ramón Folch de Cardona († 1322), en Poblet, en el retablo de Anglesola (Museum of Fine Arts, Boston) y en los monumentos funerarios del monasterio de Santa María de Bellpuig de las Avellanas (The Cloisters, Nueva York), de los cuales el más importante es la tumba de Armengol VII, conde de Urgel, mandada construir por Armengol X († 1314) poco antes de su fallecimiento. En el retablo de Anglesola vemos una bella imagen de la Virgen con el Niño, acompañados por dos ángeles cuyas medias figuras brotan del fondo; a ambos lados hay cuatro escenas sagradas y cada grupo se aloja bajo un arco trilobado; la labra es muy delicada y el artista consiguió extraer todas las posibilidades de la materia y de las formas mediante relieves que modulan los efectos de la luz y de la sombra (fig. 178). El carácter narrativo de estas composiciones laterales nos permite señalar lo avanzado de su estilo, comparativamente al arte pictórico coetáneo. Una suave e indefinible sonrisa aflora en los rostros de la Virgen y el Niño; los pliegues han perdido abstracción y valor ornamental en la medida que se van aproximando a la calidad táctil de la tela que los constituye y dan la exacta sensación de su caída natural; hay un lirismo dulce, pero escasamente penetrante, en estas figuras hechas para la devoción y el culto religioso. La tendencia temática se sobrepone a la puramente artística.

Más intensas son las esculturas del sepulcro de Armengol VII, conde de Urgel; sostenido por tres figuras de león, se halla ornamentado con figuras en alto relieve que representan la Majestad de Cristo y a los doce apóstoles, cobijadas bajo arcos trilobados (fig. 179). Sobre la tapa está esculpida la estatua yacente del conde, cuyos pies descansan sobre un león echado. En torno a la figura y sirviéndole de fondo hay pequeñas figuras que representan plañideros: damas con sus tocados, caballeros con sus espadas. Esta parte del sepulcro es la que está más deteriorada. Encima de ella, en la pared del fondo, aparece un panel con figuras en relieve que representan el funeral por el difunto, cuya alma es simbolizada en una pequeña figura

desnuda, cincelada en otra laja cuadrada que centra el panel. En este conjunto escultórico hay partes que tienden a un naturalismo creciente, mientras otras, como los leones ornamentales y simbólicos, muestran bastante esquematismo convencional. La efigie del difunto posee toda la dignidad y la fuerza inherente a este tipo de representaciones cuando alcanzan su finalidad. Ante el conjunto, no sabemos qué es más de admirar, si la acertada composición de las distintas partes y escenas, o la ejecución intensa y lograda. Al cincelar, el artista recalcó ciertas líneas dominantes y organizó en torno a ellas las demás, en una fórmula en la que domina el trazo imitativo, pero perdura aún el rasgo ornamental. La impresión de majestad y riqueza sublima por entero el sentimiento dramático que acompaña a toda representación de la muerte y así el arte gótico nos comunica la vigorosa tensión espiritual que determinó su esencia. Otros tres monumentos sepulcrales, de menor importancia, completan este grupo; son los de doña Dulcia, esposa de Armengol VII; Armengol X y don Álvaro de Cabrera, vizconde de Ager, fallecido en 1299 durante una batalla librada por la posesión de Sicilia. Estos tres sepulcros se reducen escultóricamente a las estatuas yacentes de los difuntos y a la ornamentación heráldica de los escudos que ostentan las armas de Urgel y de Foix. Se hallan también en la capilla gótica de The Cloisters (Nueva York).

El Museo de Barcelona posee dos esculturas en piedra próximas a este grupo estilístico. Una de ellas representa al arcángel Gabriel y la otra es una Virgen; ambas corresponden al primer cuarto del siglo XIV y se distinguen por la depurada forma que dulcifica sin blandura las superficies (fig. 180). Piezas densas y contenidas, prevalece en ellas la tendencia al ovoide, al diseño curvilíneo y envolvente con una mínima sugestión de movimiento. La expresión, asimismo, se insinúa tan sólo en los rasgos que aún se hallan distantes del tratamiento estrictamente imitativo. En efecto, los ojos, la nariz y la boca son plasmados con un criterio más formal que naturalista, acaso para infundir esa suprema sensación de superioridad y de reserva que el arte medieval gustó de procurar a su iconografía. El canon de estas piezas es armonioso y en nada exagerado; el San Gabriel aparece algo más geometrizado en lo que concierne a las relaciones de los volúmenes mientras la imagen de la Virgen es más corpórea y animada.

TARRAGONA. PEDRO BONULL. — Dentro de la misma tendencia encontramos la creación de Pedro Bonull o Bonhuyl, autor documentado, en 1314, del monumento funerario de Jaime II y Blanca de Anjou, en el monasterio de Santas Creus (fig. 181), al que también puede atribuirse la Virgen con el Niño, del santuario de la Serra, de Montblanch, pieza esta última de la cual ignoramos la fecha. Son obras de un arte maduro, más libre de convencionalismos que las del grupo antes reseñado.

Menos suntuoso y menos afortunado fué el monumento funerario de la segunda esposa de Jaime II, María de Chipre, fallecida en 1327 y sepultada en la desaparecida iglesia del convento de los franciscanos de Barcelona. Sólo ha subsistido la imagen yacente de la reina, de alabastro, coronada, pero vistiendo hábito franciscano (Museo de Barcelona). Una confusión sufrida por Carderera, que vió la escultura después de la demolición del convento, la hizo pasar durante años como retrato de la reina Sibila de Fortiá, personaje de azarosa vida que murió entrado el siglo XV y fué sepultada en la misma iglesia en la tumba vacía de Alfonso el Benigno. A pesar de las mutilaciones sufridas por el rostro, conserva todavía parte de su gran belleza, expresada a base de planos y líneas muy simples (fig. 194). No parece posible atribuir esta obra a un autor determinado.



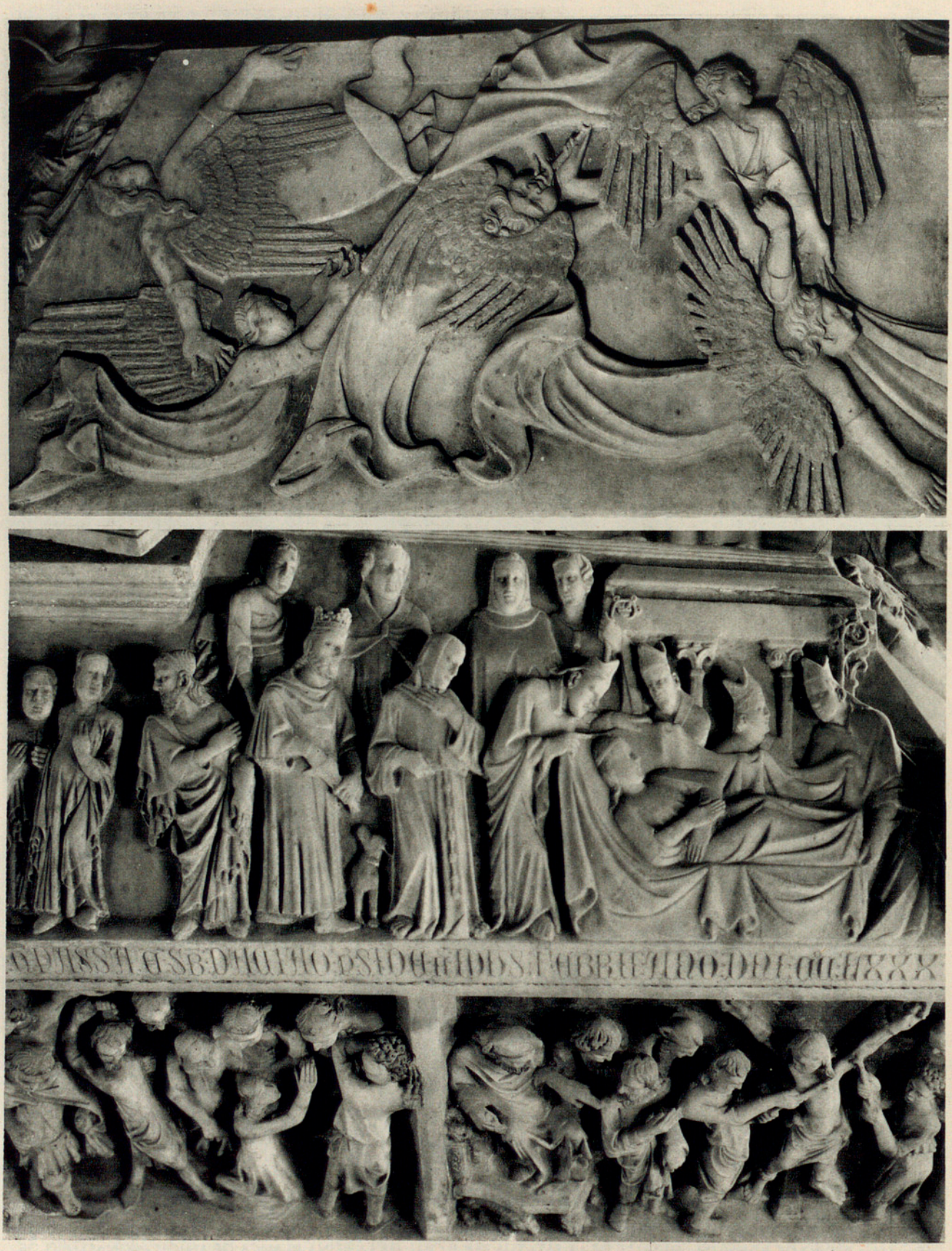
Fig. 179.—SEPULCRO DE ERMENGOL VII, CONDE DE URGEL, PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE BELLPUIG DE LAS AVELLANAS (MUSEO METROPOLITANO, NUEVA YORK).



Fig. 180.—ARCÁNGEL DE UNA ANUNCIACIÓN (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 181.—PEDRO DE BONHUYL: DETALLE DE LA ESTATUA SEPULCRAL DE LA REINA BLANCA DE ANJOU (MONASTERIO DE SANTAS CREUS).



Figs. 182 y 183.—CATEDRAL DE BARCELONA: DETALLES DEL SEPULCRO DE SANTA EULALIA.

En la catedral de Tarragona corresponden a esta época las esculturas ornamentales de la cerca del coro y trascoro, fechables hacia 1317-1327, en las que enlaza el arte francés con el espíritu local y la tradición popular.

La capilla del Corpus Christi, construída en 1330 por el paborde Gerardo de Rocabertí, abre su ábside en la antigua sala capitular del claustro que fué decorada al mismo tiempo —según atestiguan los escudos de aquel personaje— con una serie de imágenes sobre ménsulas con ornamentación figurada (fig. 188). Su estilo es plenamente gótico, en equilibrada síntesis de elementos franceses e italianizantes, y su disposición constituye un inmediato precedente del suntuoso ornato de las capillas de las Vírgenes o del Baptisterio (pág. 207) y de la Virgen o de los Sastres (pág. 194), en el interior del templo, labradas en el período inmediato.

No es posible tratar aquí con detalle de los múltiples sepulcros y relieves funerarios de Poblet, Santas Creus, Tarragona y Tortosa, que completan, por su número y variado carácter, el panorama de la escultura trecentista.

INFLUENCIA ITALIANA. — Las influencias italianas y francesas cuya síntesis es una de las características del gótico catalán, se originaron en ciertas ocasiones por la llegada de artesanos procedentes de esos países. En la catedral de Barcelona intervienen escultores italianos, debiéndose posiblemente a uno de ellos los relieves de la portada de San Ivo, decorada hacia 1300. Los artistas góticos modificaban con gran libertad el canon de las figuras, sometiéndolo a las necesidades de la estructura; en estos alto relieves de San Ivo, las figuras se achatan y esto les da un aspecto más arcaico que el que les corresponde por la época. La monumentalización de la forma denota el sentido del arte italiano y también corresponden a éste los elementos ornamentales que aparecen en las figuras.

La obra más importante llevada a cabo en escultura por los artistas italianos que trabajaron en Barcelona en la primera mitad del siglo XIV, es el sarcófago de Santa Eulalia, en la cripta de la catedral, pieza labrada en mármol, hacia 1330, en gran parte por un escultor pisano llamado por la crítica moderna Maestro del púlpito de San Michele in Borgo. No obstante, tras detenido análisis de los relieves que decoran la obra con escenas de la vida de la Santa, nos inclinamos a considerar que fueron dos los escultores que dieron cima al monumento. Uno de los artistas pisanos cinceló los relieves de la tapa (fig. 182) y las tres figuras exentas que sobre la misma se alzan, Nuestra Señora con el niño en el centro y dos ángeles ceroferarios a los extremos. El otro, cuya personalidad parece corresponder a la del maestro antes aludido, ejecutaría los altorrelieves del sarcófago, que representan escenas de la vida y martirio de Santa Eulalia. El estilo de estas figuras es más retorcido y estilizado; el cuerpo se alarga y se distorsiona en ocasiones, lo cual está en evidente conformidad con el asunto de las composiciones, en las que hay mucho movimiento y gesticulación (fig. 183). En cambio, en los relieves de la tapa, que desarrollan en su cara anterior la escena de un milagro acaecido durante la traslación del cuerpo de la santa, vemos una clara tendencia a la expresión contenida, a la monumentalización y a la sugestión rítmica unificada. La composición cumple aquí a maravilla su cometido de ser una ordenación de analogías, y una serie de sutiles correspondencias plásticas establecen una armoniosa continuidad, en la que los arrobados ademanes glosan el sentimiento del artista. En la cara opuesta de la tapa se representó un grupo de ángeles con el alma de la Santa, en una amplia composición muy lograda. Dentro de este grupo estilístico situamos el relieve con la efigie de un obispo que aparece en el dorso de la cátedra episcopal

Es el mestre Lupo di Francesco, pisà, que el 1327 era a Barcelona

de mármol de la catedral de Barcelona, aunque es obra menos fina que las figuraciones del sepulcro, y la clave de bóveda de la cripta, con Santa Eulalia, la Virgen y el Niño.

El influjo italiano preside también, aunque con un matiz distinto, la creación del extraordinario monumento funerario del arzobispo Juan de Aragón, en el presbiterio de la catedral de Tarragona, que consta se estaba labrando en 1337. Bajo un arco polilobado y sobre dos leones echados, aparece el sarcófago sobre cuya tapa está cincelada la estatua yacente del arzobispo, detrás de la cual, y adosadas a la pared del fondo, hay cinco efigies escultóricas de santos (fig. 184). Encima, un altorrelieve representa la ascensión del alma del difunto llevada por ángeles ante Jesucristo sentado en su trono y bendiciente. La nota dominante de esta obra es la serenidad. Con más perfección técnica que imaginación, el escultor buscó la expresión de la calma y de la paz ultraterrenas por medio, no sólo de la conjunción de elementos figurativos, sino de la misma realización, pulcra y detenida, flexible y fría. Las bellezas de esta obra se revelan a la contemplación más que al efecto inmediato. El mármol blanco sirve aquí para transparentar un contenido espiritual que la beatífica sonrisa del yacente ilumina de modo singular. Su adelgazado rostro, las manos en cruz sobre el regazo, los finos y bien alisados pliegues del manto, cuya ejecución se halla en el punto medio entre el naturalismo y la simetría esquemática, la suave línea descendente del cuerpo, todo ello contribuye a producir una impresión profunda de inmersión en la eternidad. Las figuras del fondo son más sumarias; entre ellas destaca el grupo superior. La imagen sedente de Cristo es muy armoniosa y corona de manera adecuada el monumento. Puede atribuirse al escultor que realizara esta obra, del que por desgracia carecemos de noticias, considerando que bien pudo ser italiano, una escultura de mármol que representa a un santo, la cual se conserva en el Museo de Barcelona.

El arte de este maestro contribuyó a la formación de la escuela de Tarragona y bajo su influencia se ejecutó la decoración escultórica de la capilla de los Sastres, terminada antes de 1359, en la que vemos unas imágenes de santos labrados en piedra con sentido monumental y armonía de la forma (fig. 187), aunque sin el refinamiento y la perfección que consideramos en el sepulcro de don Juan de Aragón. Al mismo círculo estilístico pertenece la puerta de la capilla del palacio episcopal de Tortosa, acabada antes de 1343. Las dos figuras de obispo que la flanquean y la labra ornamental son obras interesantes y particularmente adaptadas a la bellísima puerta cuyas admirables proporciones son realzadas por esta decoración (fig. 185).

También dentro del amplio círculo de contactos con el arte italiano, encontramos el retablo mayor de la catedral de Tortosa, en madera dorada y policromada, cuya contratación se autorizó en agosto de 1351 y cuyos exteriores son las pinturas atribuídas a Francesco d'Oberto (v. *ARS HISPANIAE*, IX, fig. 56). El equilibrio de esta pieza es logrado por la sabia distribución de las escenas bajo arcos trilobados en tres zonas horizontales que se conjugan con las tres líneas verticales marcadas por la admirable imagen de la Virgen con el Niño, del centro, y las cuatro efigies exentas que, en dos parejas, cierran los extremos del cuerpo central. Las escenas de la zona superior están coronadas por remates triangulares. La misma intuición espacial puede apreciarse en cada una de las escenas narrativas, prolijamente ordenadas y compuestas con la nota algo teatral de que la mayor parte de figuras se hallan de cara hacia el espectador en vez de orientarse hacia el objeto de su atención (figura 186). En la técnica de la talla vemos una simplificación formal efectista y segura, la cual acusa los rasgos salientes y lo fundamental de las masas buscando precisar los volúmenes



Fig. 184.—CATEDRAL DE TARRAGONA: SEPULCRO DEL PATRIARCA-ARZOBISPO JUAN DE ARAGÓN.



Fig. 185.—PORTADA DE LA CAPILLA DEL PALACIO EPISCOPAL DE TORTOSA.

más que lo lineal. Como otras muchas creaciones escultóricas de la misma época, ésta muestra más inclinación a lo arquitectónico que a lo imaginativo; el retablo es la expresión de un orden manifestado en el que las distintas escenas surgen como actos necesarios mostrados a la fe. La Virgen con el Niño, del centro, es una imagen muy bella con un indefinible arcaismo que incrementa la gracia del leve movimiento y del elegante plegado del manto.

DESARROLLO Y PLENITUD DEL ARTE TRECENTISTA

LÉRIDA Y TARRAGONA. — La buena calidad de la piedra de Lérida determinó que en esa capital existiera siempre tradición de cantería y que escultores de valía confluyeran allí para utilizar el material en obras locales. Como se dijo, la catedral había sido terminada a fines del siglo XIII, pero, no bien iniciado el XIV, se comenzó a enriquecer el edificio con la adición de capillas laterales en cuya decoración podemos estudiar la evolución del estilo escultórico durante la primera mitad del siglo XIV. Relieves, claves de bóveda, sepulcros aparecen en estas capillas, de gran interés. Una de las piezas de mayor belleza es la imagen sepulcral del obispo Pons de Vilamur († 1324). La labra es minuciosa, fría e intensa; la estatua del difunto, en medio relieve, es de una gran monumentalidad, conserva bastante simetría en el plegado y en el tratamiento de los rasgos del rostro hay rastros de concepción ornamentalista, la cual halla campo para satisfacerse en el bordado cojín sobre el cual apoya la cabeza el yacente (fig. 190).

En la capilla de Jesús, de la catedral, construída en 1334, vemos una bella clave esculpida con la imagen de Cristo bendiciendo; la técnica de esta figura, y la de la franja ornamental con motivos vegetales que constituye el anillo del medallón, es más avanzada, denotando influjo francés y naturalismo, con cierta blandura que expresa el recuerdo del boceto en yeso. Fué su fundador el obispo Arnau Ses Comes, quien la consagró a los pocos meses de haberse iniciado las obras, siendo ya arzobispo de Tarragona, donde es posible que también trabajaran para él escultores procedentes de Lérida. Dentro de parecido estilo, pero con más rigor formal y firmeza, encontramos los relieves del sepulcro del obispo Ferrer Colom († 1340), con bellas teorías figurativas de líneas muy simples y claras, en las que los ademanes aparecen compuestos según una buena ordenación rítmica que sugiere la idea de la devoción y el acendramiento. La clave de bóveda de la capilla de San Pedro fué realizada dentro del mismo concepto que la de la capilla de Jesús; es más movida, sin embargo, las figuras se entremezclan con las hojas de parra de la ornamentación que las circunda, las cuales parecen temblar y derramarse fuera del medallón con sugerente calidad táctil. Fué construída por iniciativa de la poderosa familia Montcada y debió terminarse hacia 1341. En las claves secundarias aparecen efigies ecuestres de caballeros, muy francesas de concepto, refinadas y pulcramente ejecutadas.

En esta capilla, dedicada a San Pedro, se encontraban los magníficos sepulcros de Teresa de Montcada y de su esposo Ot de Montcada. Las yacentes de ambos cónyuges pueden considerarse como síntesis de influjos italianos y franceses, pero en resumen representan el afortunado logro de una fórmula local. Muy posible es que el ejecutor de estos relieves fuera un artesano distinguido, un artista por el sentimiento más que por la preparación; su concepto es arcaico para el momento, particularmente en lo que se refiere a la ejecución. Las facciones se plasman agrandadas, más como rasgos ornamentales que como trazos imitativos; esto

sucede especialmente en la efigie del señor de Montcada. La imagen de su esposa es más refinada (fig. 191); hay en la forma más movimiento y naturalismo, menos rigidez y preocupación del detalle incisivo que no perdona fragmento de la superficie, poblándola toda ella de ornamentación a modo de bordado.

La yacente de Teresa de Montcada concentra ese tipo de expresión, nacido del "horror vacui", en la almohada de la cabecera y en las franjas de adorno del vestido de gran escote y amplias mangas. El tratamiento del cabello y del tocado es muy prolijo e interesante, pero acaso la parte mejor resuelta sea la inferior; el gesto de las manos cruzadas impresiona por su tensión, bajo la aparente calma, y el juego de los pliegues no puede ser más imaginativo dentro de la contención impuesta por el deseo de amoldarse a la imitación del natural. La forma general del cuerpo está llena de dulzura y de serenidad. La efigie de su esposo, menos delicada en cuanto al diseño formal, concentra el factor artístico en lo ornamental, como se dijo, cuya minuciosidad viene permitida por su guerrera vestimenta de cota de malla.

En el campo de la imaginería resulta más difícil la filiación por grupos, aunque también en este género hallamos, así en Lérida como en Tarragona, obras trecentistas de calidad excelente. Una de las mejores es la gran efigie de San Pedro, de talla policromada, que procedente de Bellpuig (Lérida) se conserva actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 192).

La relación entre Tarragona y Lérida se aprecia claramente en un escultor de gran valía, autor de una serie de estatuas de piedra que debieron decorar en otro tiempo la fachada de un templo no identificado. Dos de ellas, las de San Lucas y San Pablo, se exhiben en el Museo de Barcelona y muestran un sentido excepcional de la monumentalidad, subrayado por una estilizada simplificación de los planos y rasgos (fig. 193). Es indudable la identidad de este artista con el del sepulcro de Ramón Serra, el Viejo († 1355), en la capilla de San Felipe y San Jaime, de la iglesia de Santa María de Cervera, cuya calidad y sentido, a la vez humano y monumental, hace pensar más en el arte de Pedro Moragues que en el del círculo de Jaime Cascalls.

Dentro del segundo cuarto del siglo XIV, en las comarcas expresadas, sólo podemos citar los nombres de dos artistas bien documentados. El primero es Guillermo Seguer, quien fué maestro mayor de la catedral de Lérida antes de 1360, año en que ocupaba ya el mismo cargo Jaime Cascalls. Hacia 1340 labró las imágenes de la Virgen con el Niño y de San Juan Bautista, conservadas hasta 1936 en Vinaixa, y tres años más tarde, residiendo en Montblanch, contrató la labra de una Virgen y dos ángeles para la parroquial de Nalech. Batlle le atribuye asimismo la imagen de Santa Magdalena, titular de la iglesia del hospital de Montblanch. Seguer debió fallecer poco antes de 1360, y una lápida de la catedral de Lérida conmemora la traslación de los restos del maestro, de su esposa y de otras personas, efectuada once años más tarde.

Otro escultor de Montblanch fué Guillermo Timor, quien en 1345 contrató la labra de una bella imagen de San Andrés, mutilada en 1936. En la documentación consta como pintor y escultor, lo mismo que más adelante veremos en el caso de Cascalls y otros artistas, que cuidaban de la policromía de las imágenes que ellos mismos habían esculpido. El estilo de esta imagen de La Selva denotaba cierta relación con el bello retablo dedicado a los santos Bernabé y Bernardo, de la iglesia de Santa María de Montblanch.



Fig. 186.—CATEDRAL DE TORTOSA: DETALLE DEL RETABLO MAYOR.





Figs. 187 y 188.—CATEDRAL DE TARRAGONA: ESCULTURAS DE LA CAPILLA DE LOS SASTRES Y DE LA SALA CAPITULAR.



Fig. 189.—CATEDRAL DE TARRAGONA: ANUNCIACIÓN, EN EL BAPTISTERIO.



Figs. 190 y 191.—CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA: ESTATUAS SEPULCRALES DEL OBISPO PONS DE VILAMUR Y DE TERESA DE MONTCADA.

TALLER DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS. — De Gerona y su provincia proceden gran número de obras realizadas en alabastro. Las canteras de Beuda ofrecían a los escultores la preciada piedra que tiene la cualidad de poderse tallar con la facilidad de la madera. Entre 1320 y 1340, algunos artistas italianos o italianizantes trabajaron en la comarca ejecutando obras realmente importantes entre las cuales debemos considerar en primer lugar el sepulcro del beato Miró, del monasterio de San Juan de las Abadesas, con la imagen yacente de excepcional calidad (fig. 198). El escultor exageró las proporciones en sentido longitudinal, simplificando los planos y acusando el volumen de una manera más espiritual que naturalista; sobre las líneas que marcan el cuerpo, sutiles ondulaciones del plegado se desenvuelven con delicadeza. Levemente geometrizados, los planos del rostro acentúan los salientes y dan la impresión de lo demacrado con poderosa elocuencia; es de notar el hábil tratamiento del cabello, la clara definición de las manos y también la rígida posición de los pies que apenas se apoyan sobre un perro echado. La misma estilización monumental encontramos en algunas otras piezas de igual período y procedencia, por lo cual no resulta aventurado atribuirlas al desconocido autor de la efigie del beato Miró. Son éstas una efigie sedente de obispo y otra de un canónigo arrodillado, y un relieve sepucral (Museo de Vich) (fig. 196).

En San Juan de las Abadesas hallamos también el retablo llamado de la Virgen Blanca, con una imagen de Nuestra Señora y el Niño, simple y de armoniosas proporciones, y una serie de escenas en bajo relieve, concebidas con buen criterio arquitectónico y narrativo (figura 197). En la ejecución de las figuras vemos una técnica que equilibra el naturalismo y el esquematismo; es de valorar particularmente la gracia de los ademanes y la contención del movimiento. El plegado de los mantos es, en la mayor parte de las figuras, muy importante; hay escenas en las que el escultor logró verdadera intensidad. Otro retablo de este grupo estilístico es el que, en 1341, contrató el escultor Bernat Saulet para la iglesia de San Pablo de San Juan de las Abadesas, con escenas de la Pasión. Se conserva en el Museo Episcopal de Vich (fig. 199). Menos ponderado que el anterior, se aprecia en él una honda vena realista, más amor al detalle y al movimiento desordenado y natural. Dentro del grupo que consideramos hay que situar también el retablo de Baget, dedicado a la Virgen, y algunas imágenes sueltas de la misma comarca.

ESCUELA DE GERONA. — En la ciudad de Gerona encontramos varias obras talladas asimismo en el alabastro de las ricas canteras del país. Una de estas piezas es el relieve procedente de Crespiá (Museo Diocesano de Gerona), que representa a Cristo en la cruz entre dos ángeles y seis figuras arrodilladas, en cuyo estilo vemos indudables reminiscencias del maestro Bartomeu; la misma preocupación por la claridad conceptual en el diseño de la figura, con un sabor que aquí oscila entre lo griego y lo ibérico, particularmente en lo que concierne a la estilización de las cabezas; el plegado de las vestimentas es sobrio y finamente geométrico.

La escuela de Gerona florece en este período con maestros propios y otros forasteros. El arquitecto Jaime de Faverán esculpe en 1322 la tumba de Guillermo de Vilamarí, conservada en una de las capillas de la Seo gerundense. En 1326, el maestro Juan, quizá Juan de Tournai, daba cima al sepulcro de San Narciso, en la colegiata de San Félix. Vemos en esta obra un estilo que difiere mucho del que arriba consideramos; se profundiza más en el espíritu gótico, tanto por la precisión comunicada al tema como por el carácter más estilizado de

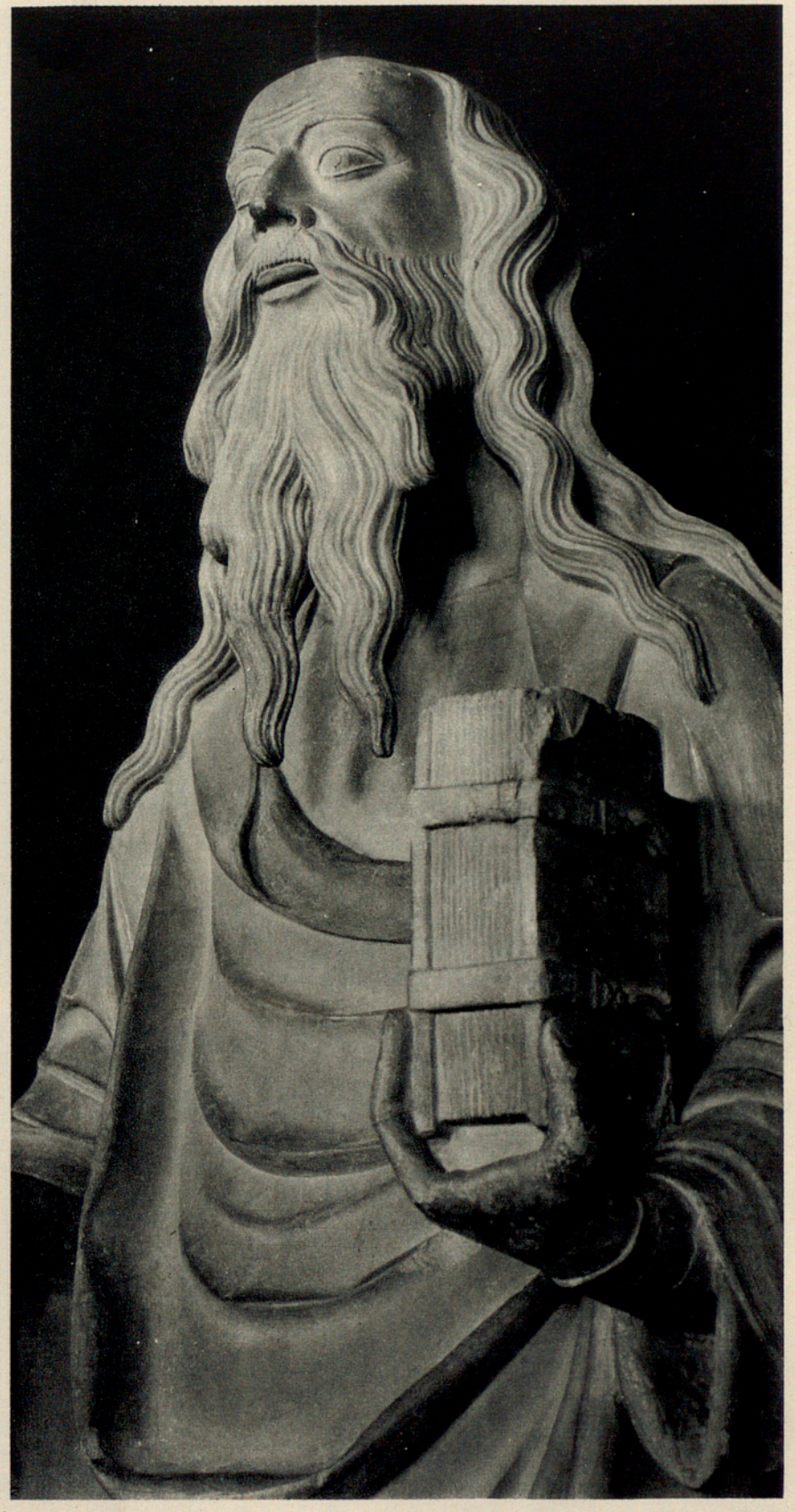
las figuras. En la tapa del sarcófago está labrada la estatua yacente representada sin rigidez, en canon normal; el rostro está cincelado con firmeza, mediante una técnica que no trata de profundizar con exceso en lo imitativo. En los frentes aparecen una serie de escenas bajo gabletes, intensas y detalladas, narración de la vida del efigiado en sus momentos culminantes (fig. 202). La propensión al narrativismo de este escultor se muestra en que en estos relieves es donde logra una mayor identificación con el sentido de su obra, consiguiendo plasmar historias llenas de interés y de gracia, sólidamente compuestas y con abundantes valores plásticos, que no obstante lucha con cierta rigidez.

Obra indudable de artistas autóctonos son otros sepulcros de la catedral de Gerona con espléndidas yacentes en piedra, que corresponden a la misma etapa y parecen explicar la posible formación gerundense de Jaime Cascalls, artista que prevalece en la segunda mitad del siglo XIV. El primero de estos sepulcros es el de Arnaldo de Soler († 1327), el cual pagó el baldaquino de plata del altar mayor. Su efigie constituye un admirable retrato ejecutado con sensibilidad y nobleza; el modelado se resuelve sin violentas transiciones, aunque se acusan los rasgos con valentía; el cabello está realizado con criterio naturalista levemente ornamental (fig. 200). De concepto similar aunque más simplificada, es la yacente de la vizcondesa de Cabrera, a la que se concedió capilla y permiso para construirse tumba en 1331. El interés de la pieza se reparte entre la cabeza, envuelta en tocas, y los pies, que se apoyan en el perro echado, tras el cual emergen dos sorprendentes figuras infantiles de gran naturalismo e intención. El rostro de la representada está resuelto con gran simplicidad y gravedad, a la vez que con marcada estilización, y es en cierto modo un precedente de la obra de Morey, que estudiaremos más adelante. Un tercer sepulcro, construído como una urna de los cuatro santos coronados, ostenta una decoración escultórica a base de alto relieves con figuras, cada una de las cuales se aloja bajo arquería, excepto el grupo central, constituído por la Virgen con el Niño y una figura arrodillada a su derecha. El estilo de esta pieza se relaciona con el de otros sepulcros y también con el debido a Juan de Tournai. Sin embargo, estas esculturas son más dulces y blandas que las anteriores.

Dentro del mismo período, es decir, en el segundo cuarto del siglo XIV, encontramos una obra, que, aparte de su mediano interés artístico, posee el valor de estar fechada y firmada. En efecto, el retablo del coro de la capilla de San Antonio, en el castillo de Santa Pau (Gerona), fué ejecutado en 1340 por el maestro Ramón, siguiendo en la iconografía la simbología medieval de las siete horas canónicas, relacionadas con las etapas de la Pasión (fig. 203). Fué realizado en alto relieve sobre alabastro, separándose las escenas por finas columnas rematadas por pináculos. La fórmula estilística es muy curiosa, ya que representa lo que podríamos llamar una premonición del barroco, si bien hay mucho de estereotipado y convencional en los exagerados ademanes y actitudes de los personajes sacros. Más ilusionista que naturalista, el escultor tiende a dar la impresión del hecho real, abultando lo que causará más impresión al espectador, tanto en el diseño general de cada figura como en los rasgos de los rostros. Su estilo tiene indudable relación con las obras que estudiaremos a renglón seguido.

EL SEPULCRO DE ELISENDA DE MONTCADA. — Una obra egregia dentro de la escultura funeraria gótica del siglo XIV es el tantas veces reproducido sepulcro de la reina Elisenda de Montcada († 1358), en el monasterio barcelonés de Pedralbes. Creemos que este monumento fué realizado en vida de la reina y prueba una vez más el franciscanismo de la





Figs. 192 y 193.—SAN PEDRO, PROCEDENTE DE BELLPUIG (MUSEO METROPOLITANO, NUEVA YORK). SAN PABLO (MUSEO DE BARCELONA).







Figs. 194, 195 y 196.—FIGURA YACENTE DE LA REINA MARÍA DE CHIPRE Y VIRGEN, PROCEDENTE DE SALLENT DE SANAHUJA (MUSEO DE BARCELONA). RELIEVE SEPULCRAL (MUSEO DE VICH).

casa real de Aragón, con su doble estructura, pues si del lado de la iglesia aparece sobre la tapa del sepulcro la estatua yacente de la difunta con sus atributos de reina, por el lado del claustro otra efigie paralela la representa con humilde traje de monja. Aparte de este detalle, el resto del monumento se repite por igual en ambas caras.

Estilísticamente es de un arte gótico de fórmula local, aunque influído por lo italiano; a la sutileza de raigambre francesa, se contrapone una modalidad que tiende ante todo a los amplios planos expresivos, a la monumentalidad y a la expresión unitaria. Particularmente bellas son las dos estatuas yacentes, de una gran pureza de líneas, afiladas y sutiles. La ejecución es excelente y todos los detalles fisonómicos se resuelven con delicadeza y soltura. El efecto total producido por la obra es satisfactorio e impresionante por la sensación de majestad y armonía que de ella se desprende.

Creemos existe una evidente conexión entre el arte escultórico de este monumento y el de las claves, imágenes (fig. 189) y ménsulas de la capilla de las Once mil Vírgenes de la catedral de Tarragona, hoy baptisterio, obras que fueron ejecutadas en tiempo del arzobispo Arnau Ses Comes, entre 1340 y 1344. Una de estas claves representa en su medallón cercado por anillo con motivo vegetal la escena de la Coronación de la Virgen (fig. 204); la otra clave nos muestra las efigies de San Pablo y Santa Tecla. Especialmente digna de cita es la primera por la bella composición, perfectamente resuelta, con un coro de ángeles en torno a las figuras sedentes de Nuestra Señora y el Padre Eterno. La pieza está cincelada amorosamente sin descender a lo prolijo, plasmando inflexiones en los ademanes que animan extraordinariamente la limitada escena. En relación estilística con estas claves, aunque el parentesco no es absoluto, vemos los interesantes relieves de las claves de la iglesia de Santa María del Pino, de Barcelona, con representaciones del Pantocrator y el Tetramorfos, la Pentecostés, la Presentación de Jesús en el Templo, la Anunciación, el Nacimiento, la Epifanía y otras escenas del Nuevo Testamento. La clave de la Anunciación es acaso la más poéticamente concebida y mejor ejecutada.

MAESTRO ALOY. — Entre los escultores de cámara de Pedro el Ceremonioso, hemos de citar en primer lugar a Pedro de Guines, quien, residiendo en Tarragona, ejecutó el sepulcro del rey Alfonso el Liberal, padre de aquel monarca, con destino a Zaragoza (1337), y consta en 1340 como residente en Barcelona. En esta última fecha a él y al maestro Aloy los nombró el rey arriba citado escultores de los sepulcros que pensaba hacer en Poblet. En la documentación ulterior, solamente aparece el nombre del maestro Aloy y Pedro de Guines desaparece sin que podamos precisar cual fué su carrera artística. Respecto al maestro Aloy, sin que haya demasiadas referencias u obras conservadas, ya nos hallamos en mejor situación. En 1342, el rey le encomendó la ejecución de ocho efigies de reyes de Aragón y las de once condes de Barcelona; se sabe que en 1350 ya estaban realizadas, pero, por desgracia, esas estatuas no han llegado hasta nosotros. En 1349, junto con Jaime Cascalls, escultor que consideraremos a continuación, recibió el encargo verbal de labrar las estatuas funerarias de Poblet, lo cual se ratificó a ambos artistas por medio de contrato extendido en 1352. La asociación de los dos escultores duró hasta 1361; sin embargo, ya antes de esa fecha ambos realizaron obras con mutua independencia.

En efecto, en 1351 el maestro Aloy se hallaba en Gerona y allí contrató la magnífica silla episcopal, conservada en el coro de la catedral de dicha ciudad (fig. 205). Es una muestra perfecta del progreso logrado en la técnica de la talla en madera a mediados del siglo XIV;

el material cede ductilmente ante la presión del artista y se transforma en obra primorosa e imaginativa, con amplia ornamentación que incluye pequeñas figuras exentas o en relieve y motivos geométricos que sirven de fondo a temas heráldicos. Lo que más destaca en esta silla episcopal son los ornamentos formando volutas de motivo vegetal estilizado, tallado con delicadeza y grandes valores táctiles. Es un estilo suntuoso y a la vez severo, en el que la decoración queda absorbida por el gran esquema vertical. Entre los relieves abundan figuras fantásticas dotadas del mismo sentido pululante que las gárgolas o los romanos grutescos. Las figuritas exentas son obras maestras en su género, ponderadamente expresivas y con sentido del movimiento. Desde 1356, Aloy permaneció en Tarragona; en 1368 labró el retablo de la capilla de los Sastres, de la catedral de dicha ciudad, dedicada a la Virgen (fig. 206). El año anterior había realizado otro para el convento de Escornalbou, del que sólo restan fragmentos. Estas piezas son muestra ya de decadencia y podrían ser mejor calificadas como productos de cantería ejecutados en el taller del maestro, con probable esbozo o modelo del mismo, pero acaso no ejecutados por su mano.

JAIME CASCALLS. — El escultor más importante del grupo de maestros que fueron designados por Pedro el Ceremonioso para las obras de Poblet es sin duda alguna Jaime Cascalls. Dicho artista había nacido en Berga, contrajo matrimonio con una hija del pintor Ferrer Bassa y su arte ejerció considerable influjo en las dos zonas principales de su actividad, Poblet y Lérida. Sabemos por referencia documental que en 1345 se hallaba en Perpiñán, acabando en dicho año el interesante retablo de Cornellá de Conflent (Pirineos Orientales). En 1349, recibió el encargo de labrar las esculturas funerarias de Poblet, junto con el maestro Aloy, lo que les fué confirmado por contrato en 1352, según ya dijimos. A partir de 1360, aparece como maestro mayor de la catedral de Lérida, cuyas obras continuaban abiertas, en donde siguió hasta 1370, trabajando con alternativas en ambos lugares; tenemos noticias de su labor para Poblet hasta 1377. En términos generales, su estilo es de gran intensidad, imaginativo hasta cierto punto, poderosamente inventivo y renovador en el detalle; en conjunto se funda en la fórmula ecléctica o, mejor, sintética, catalana, pues vemos en él monumentalidad italiana, delicadeza y sentido del movimiento a la manera francesa y también cierto agitado dramatismo propio del gótico de los países germánicos. Retiene siempre algo de arcaismo románico, tomando este concepto no como imperfección ni rigidez técnicas, sino como signo de una predilección por las formas cerradamente expresivas, pero en alguna obra alcanza una flexibilidad y una intensidad ilusionística que parecen propias del gótico ulterior. Su manera se constituye precisamente a partir de la posibilidad de integrar sólidamente estos valores heterogéneos. La ejecución es refinada y diversa, levemente pictórica en las escenas narrativas, en las que gusta de detallar la indumentaria y comunicar al espacio abierto un gran poder dramático. La antítesis del "horror vacui" se abre en sus composiciones en las que a veces ocupa el mayor espacio la abstracta representación del ámbito o del cielo. Su dominio del oficio y la diversidad de elementos que hubieron de entrar en su formación le permitieron esta variedad de facetas, aumentadas por su muy sensible reacción frente a la materia, para convencerse de lo cual basta cotejar sus obras ejecutadas en alabastro a las realizadas con piedra de mayor dureza.

El retablo de Cornellá de Conflent, dedicado a la Virgen, tiene forma apaisada; la efigie de Nuestra Señora ocupa la parte central de la zona inferior, con tres escenas narrativas a cada





Figs. 197 y 198.—SAN JUAN DE LAS ABADESAS: RETABLO DE LA VIRGEN BLANCA Y ESTATUA SEPULCRAL DEL BEATO MIRÓ.



Fig. 199.—BERNARDO SAULET: PRENDIMIENTO, DEL RETABLO PROCEDENTE DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS (MUSEO DE VICH).



Fig. 200.—CATEDRAL DE GERONA: DETALLE DEL SEPULCRO DE ARNAU DE SOLER.





Figs. 201 y 202.—RELIEVE PROCEDENTE DE CRESPIÁ (MUSEO DIOCESANO DE GERONA). DETALLE DEL SEPULCRO DE SAN NARCISO, EN LA IGLESIA DE SAN FÉLIX, DE GERONA, ATRIBUÍBLE A JUAN DE TOURNAI.

lado; otra zona de siete escenas seguidas corre sobre ésta, que a su vez se apoya sobre un friso con medallones polilobados. Es de destacar, en primer lugar, la integración de figuras fantásticas, lamias, quimeras, dragones, hombres salvajes, grifos, sátiros y águilas en las enjutas de los gabletes que cobijan las escenas narrativas (fig. 207). La imagen de la Virgen tiene cierto sabor entre arcaico e italiano, con el manto caído verticalmente en vez de arrollarse a la cintura; se acentúa sobre todo la cabeza, con el cabello tratado en forma de gruesas guedejas y la figura del Niño que equilibra el leve movimiento de retroceso de la Virgen.

Entre 1345 y 1375 existen obras sueltas que podemos atribuirle. Próxima a la primera de estas fechas debe estar la tan conocida estatua de Carlomagno, en alabastro policromado (catedral de Gerona). El Cristo yacente de la iglesia de San Félix, de Gerona, y los fragmentos de las figuras de un Santo Sepulcro que con él formaron conjunto (Museo Provincial, Gerona). Visto de perfil, la cabeza de este Cristo señala una innegable relación con el mundo clásico, si bien espiritualizado y dramatizado conforme a las perspectivas de la cultura medieval. Es un precedente del arte realista e intenso de los imagineros que durante tres siglos se esforzarán por traducir al mundo de las formas la idea de la Pasión del Señor y debe considerarse como uno de los mayores esfuerzos de la escultura gótica por trascender a un arte más verídico y menos ligado por cualquier convencionalismo.

Aparte de los sepulcros de Poblet, de los que nos ocuparemos luego, existían varios monumentos funerarios, por desgracia muy mutilados en 1936, en el monasterio del Puig (Valencia), entre ellos los de Bernardo Guillermo de Entenza y de Margarita y Roberto de Lauria († 1333), obras que se aproximan al estilo del retablo de Cornellá de Conflent; el sepulcro de Roberto de Lauria, hijo del célebre marino Roger de Lauria, tenía una admirable efigie yacente, y de parecida calidad eran las restantes. Hay que destacar asimismo las pequeñas figuras del cortejo fúnebre que decoraban el frente de los sarcófagos y las imágenes de santos, bajo doseletes, colocadas en los pilares que los flanqueaban.

Como indicamos anteriormente, desde 1360 el influjo de Jaime Cascalls se deja sentir en Lérida; consideramos como obra suya, en estrecho parentesco con la estatua de Carlomagno y el Cristo yacente, la estatua de un santo barbudo y coronado, procedente de La Figuera (Museo de Barcelona), cuyos trazos muestran cierta sutil esquematización ornamental, en comparación con las otras esculturas aludidas, y el retablo de Santa Úrsula, en la iglesia de San Lorenzo de Lérida, cuya atribución argumentó con detalle el que esto escribe. Es obra que se aparta de la fórmula anterior y da la pauta de lo que serán los retablos escultóricos ilerdenses. En esa época, Cascalls tenía ya colaboradores fijos, entre ellos su esclavo griego Jordi de Deu, al cual llevó consigo a Poblet, y los canteros Pedro Lena y Juan Matheu, mencionados en 1363 y naturales de Lérida. Ya dijimos que la influencia de Cascalls en ese centro escultórico fué grande, y los artistas de su círculo fueron los que condujeron los destinos de la escultura en Lérida, como más adelante veremos.

Nos encontramos luego con un grupo de obras que proceden del taller de Cascalls, pero que, a pesar de labrarse bajo la dirección del maestro y según sus modelos, fueron transformadas en versiones cada vez más amaneradas o artesanas por los canteros a su servicio. Las deformaciones procedentes de la inhabilidad se unen a cierta extraña grandeza, a pesar de todo, en las efigies de profetas de la portada de la catedral de Tarragona, contratadas en 1375, con las que se completó la serie empezada un siglo antes por el maestro Bartomeu y sus ayudantes. El análisis estilístico revela que las fórmulas predilectas de Cascalls son las

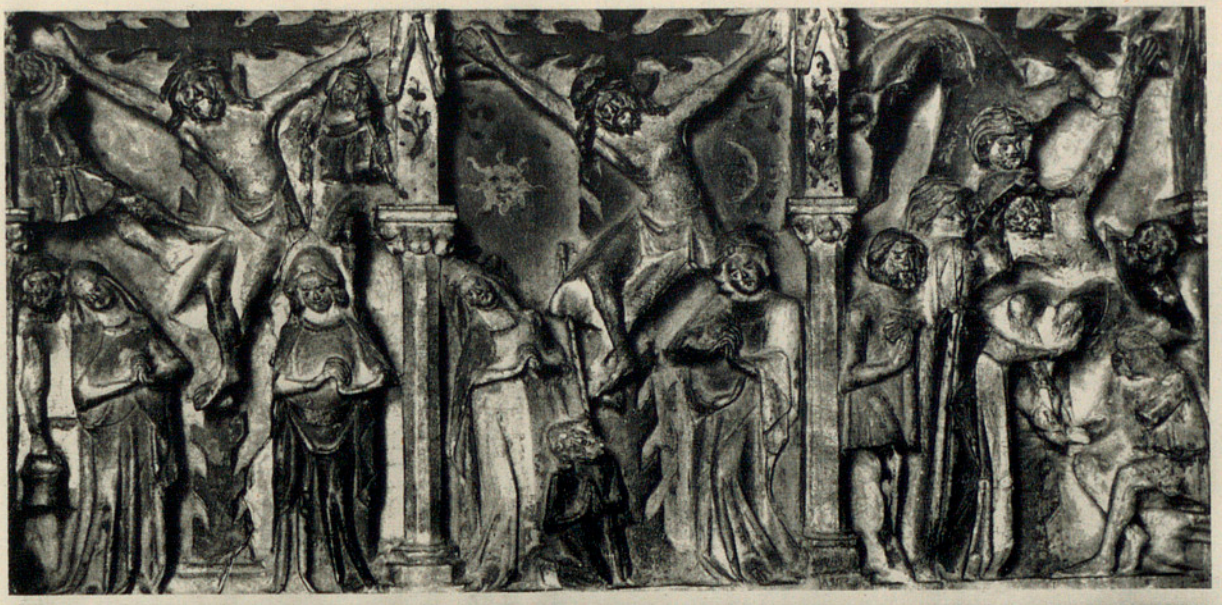
que vemos puestas en ejecución en tales esculturas, pero los errores de proporción, la rigidez, el convencionalismo pueril, la bastedad traicionan la idea del maestro. Es posible que fuesen también del taller de Cascalls las figuras que decoran el tímpano del portal mayor; Cristo Juez, la Resurrección de los muertos y el Infierno, aparecen bajo un rosetón de esquema triangular; son acaso algo más refinadas que las estatuas de profetas, pero acusan igual regresión a formas más arcaicas y simplificadas.

TUMBAS REALES DE POBLET. — Aunque por razones de cronología hubiera correspondido tratarlo al principio, hemos dejado para el final la descripción de las tumbas reales de Poblet, ya que el estado fragmentario en que han llegado hasta nosotros y la pluralidad de colaboradores que intervinieron en ellas, las convierten en un caso aparte.

En 1340, cuando el rey designa a los maestros Aloy y Pedro de Guines, se trataba solamente de labrar una tumba para el monarca. Siete años más tarde fallecía María de Navarra, primera esposa de Pedro el Ceremonioso, quien ordenó ser enterrada en Poblet; idéntico deseo expresó Leonor de Portugal, fallecida el año siguiente. A consecuencia de ello, y de acuerdo con los albaceas de sus anteriores esposas, el rey proyectó, en 1349, la obra de un sepulcro cuádruple para ellas, para él mismo y para su tercera esposa Leonor de Sicilia, cuya labor estipuló por veinte mil sueldos barceloneses con el maestro Aloy y Jaime Cascalls. Las condiciones fueron formalizadas luego, en 1352. Todavía dos años más tarde, el rey ordenó que los fondos de los relieves se decoraran con vidrio, según vemos en otros ejemplares de la época. Las tumbas se colocarían en el suelo de la iglesia, cerca del primitivo sepulcro de Jaime I, desplazado con tal motivo, y debían comprender las cuatro estatuas yacentes de los personajes a los que iban destinadas.

Consta que los sepulcros estaban ya terminados en junio de 1359, aunque el completo traslado de las piezas a Poblet se demoró algún tiempo. Al año siguiente, el maestro Aloy remitió al rey desde Tarragona un dibujo con una nueva idea para el emplazamiento definitivo, según la cual las tumbas debían colocarse sobre un arco. Sin embargo, a pesar de que los sepulcros se emplazaron efectivamente sobre un arco, según decisión tomada por el rey durante su estancia en Poblet, en julio de 1360, consta que una vez terminada la labor de alabastro, el maestro Aloy cedió a Cascalls sus derechos restantes en la obra.

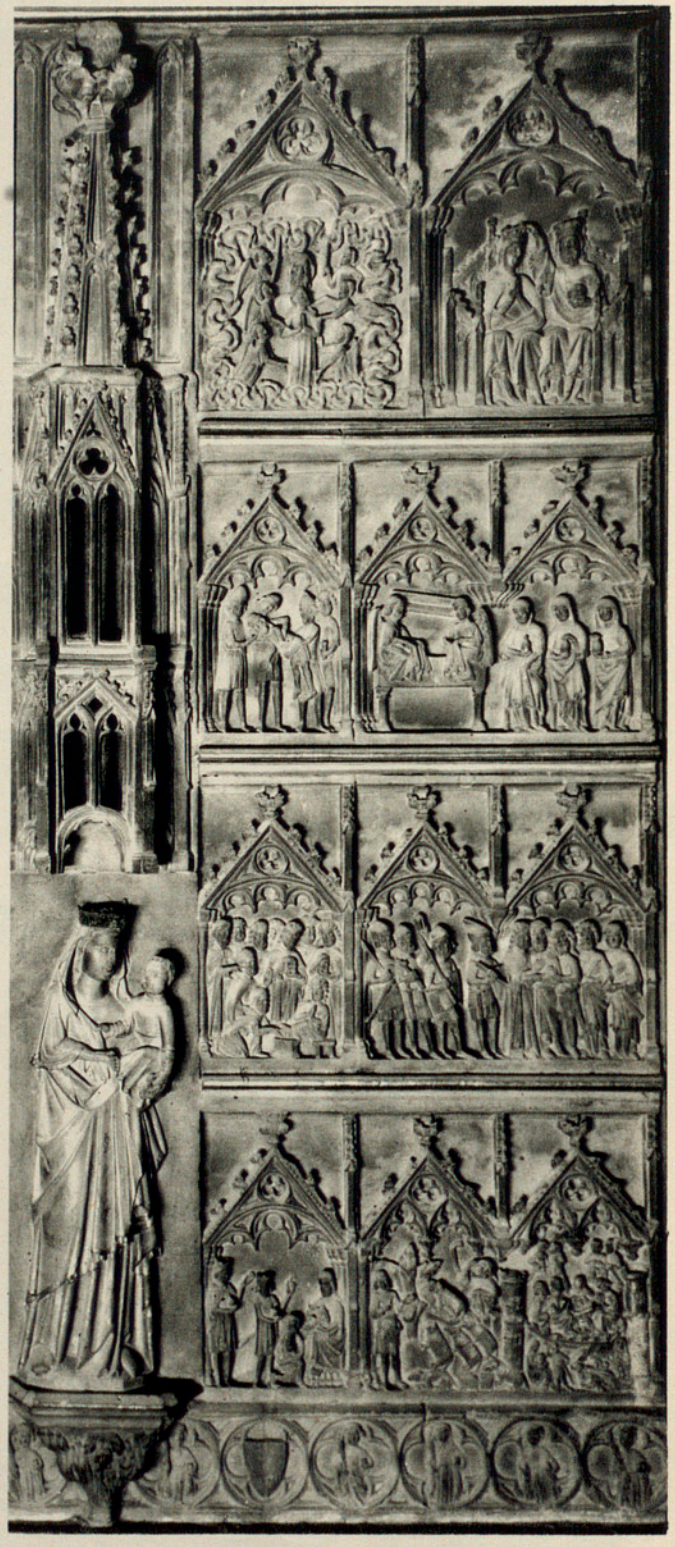
Las piedras del primer arco se labraban ya en marzo de 1361, gracias a un nutrido equipo de canteros dirigidos más o menos directamente por Cascalls. Pero éste debió descuidar a menudo la tarea a causa de su cargo de maestro mayor de la Seo de Lérida. En abril de 1362 consta una segunda estancia de Cascalls en Poblet para activar la construcción del arco y en esta etapa le ayudaron, entre otros, su esclavo Jordi de Deu —padre de Pedro Johan— y los canteros leridanos Pedro Lena y Juan Matheu. Luego, también por decisión del monarca, se pensó organizar un conjunto mucho más completo. Durante una nueva estancia en Poblet, en 1364, ordenó la construcción de un segundo arco, donde se colocarían las tumbas ya labradas más una nueva para Jaime I, mientras en el arco del lado opuesto se situaba otra sepultura semejante destinada a Alfonso el Casto, primer conde-rey de la dinastía barcelonesa. Este plan, con ligeras modificaciones, fué ultimado por Cascalls y sus ayudantes hacia 1375, junto con cuatro tumbas para los infantes Pedro y María (hijos de María de Navarra) y Martín y Alfonso (hijos de Leonor de Sicilia) contratadas en 1366, que se destinaron a una capilla lateral de la propia iglesia del monasterio.





Figs. 203 y 204.—MAESTRO RAMÓN: DETALLE DEL RETABLO DE SANTA PAU (COLECCION PARTICULAR, BARCELONA). CATEDRAL DE TARRAGONA: CLAVE DE BÓVEDA DE LA CAPILLA DEL BAPTISTERIO.





Figs. 205 y 206.—MAESTRO ALOY: SILLA EPISCOPAL DE LA CATEDRAL DE GERONA Y DETALLE DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS SASTRES, EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA.

Fig. 207.—JAIME CASCALLS: PENTECOSTÉS, DEL RETABLO DE CORNELLÁ DE CONFLENT.

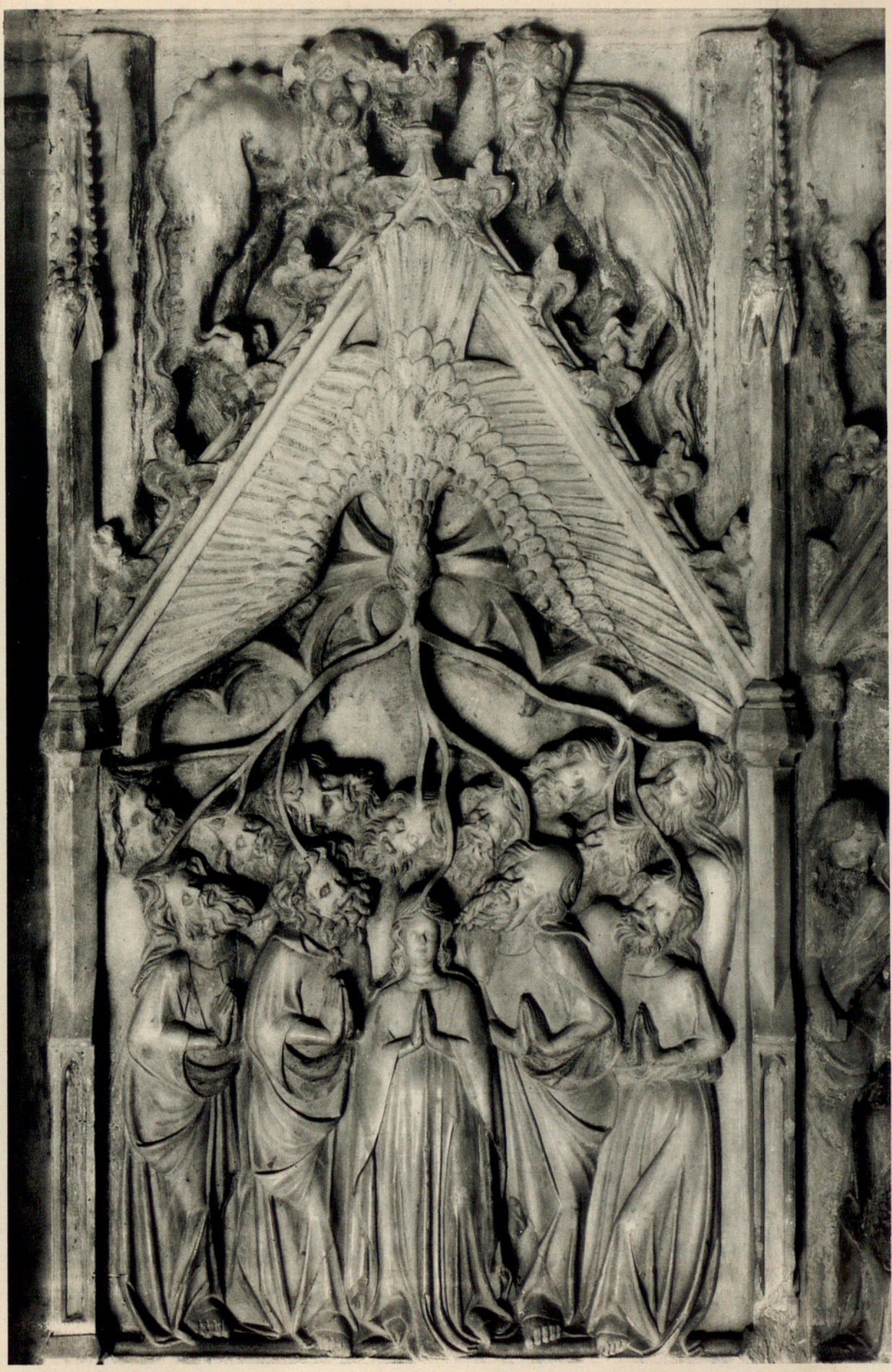




Fig. 208.—JAIME CASCALLS: DETALLE DEL RETABLO DE SANTA ÚRSULA, EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO, DE LÉRIDA.

Pedro el Ceremonioso encargó, además, a Cascalls para Poblet, dos "oratoris" —seguramente retablos— que el escultor había casi terminado en 1377, año en que el monarca ordenó que el maestro —quien se hallaba trabajando en la catedral de Tarragona— volviera a Poblet para terminar su labor junto con Jordi de Deu, el esclavo, el cual por su parte estaba en Cervera ocupado en otras obras. Con estos datos termina la actividad conocida de Cascalls en Poblet, puesto que las tumbas inmediatamente posteriores fueron contratadas ya con Jordi de Deu.

En 1381, el carpintero Bernardo Teixidor, de Vimbodí, contrató la construcción de los grandes doseles de madera tallada, pintada y dorada, que debían cubrir las tumbas y que, un decenio más tarde, se estaban terminando. Su traza debió ser ya prevista en el proyecto de 1360, puesto que en los arcos de soporte se labraron los puntos de apoyo necesarios para la carpintería. Por desgracia, las destrucciones sufridas a partir de 1835 redujeron a restos informes o machacados tan admirable —y admirado— conjunto. En la restauración actual del escultor Federico Marés, se han reempleado muchos fragmentos antiguos, de los que la paciente labor de don Eduardo Toda y sus colaboradores permitió a menudo identificar la procedencia. Sin embargo, resultan prácticamente insuficientes para permitir un completo análisis estilístico, dificultado, además, por el hecho de que gran parte de las esculturas fueron producto de una labor de colaboración. El grupo peor conservado es el de Pedro el Ceremonioso y de sus tres esposas, en el que se sabe documentalmente que trabajaron Cascalls y el maestro Aloy, grupo que debía tener especial interés por tratarse de una figuración de personajes contemporáneos. El resto, más convencional y menos destruído, parece reflejar el tono general de las restantes obras conocidas de Cascalls. Cabe destacar, por su calidad y humanidad expresiva, algunas figurillas procedentes de cortejos fúnebres (Poblet, Museo del Louvre, Museo de Toledo, Ohio) y una imagen, por desgracia decapitada (Poblet) que sigue idéntico modelo que el personaje coronado procedente de La Figuera (Museo de Barcelona) al que antes se aludió. Un fragmento de predela, idéntico a la del retablo de Cornellá de Conflent y dos relieves mutilados procedentes de Poblet, muestran claramente el estilo de Cascalls y acaso proceden de los retablos aludidos en 1377, aunque por su estilo pudieran ser de fecha más antigua.

JORDI DE DEU. — Al tratar de Cascalls se aludió ya a su esclavo Jordi de Deu, de quien algunos documentos especifican era de origen griego y procedente de Mesina. De todos modos sus antecedentes artísticos parece deben hallarse exclusivamente en la obra de su dueño y maestro. Después del fallecimiento de éste, Jordi debió ser emancipado y tomó el apelativo de Jordi Johan, que transmitió a sus dos hijos, ambos escultores, el menor de los cuales —Pere Johan— alcanzaría a ser uno de los mejores artistas de la Edad Media en Cataluña.

Desde 1363, en que aparece por primera vez en Poblet, Jordi de Deu debió trabajar asiduamente con Cascalls. Sin embargo, unos años más tarde actuaban en localidades distintas. Así, sabemos que en 1377 se hallaba en Cervera, donde se le atribuye fundadamente, entre otras cosas, el sepulcro de Ramón Serra el Mayor († 1382), en la capilla de San Martín, de la iglesia de Santa María, y el retablo de la propia capilla del que sólo se conocen elementos sueltos. Al año siguiente, hallándose en Cervera, se asoció con el escultor Bernardo Pintor, natural de Berga y vecino de Manresa, para emprender conjuntamente toda clase de labores de su arte. Cuando en 1385, Jordi de Deu, nombrado como escultor de Tarragona, con-

trató por su cuenta un retablo para Vallfogona de Riucorp, del que se suponen subsistentes algunas piezas sueltas, en la escritura se consigna como modelo a seguir el de San Martín antes aludido.

El último retablo documentado —conservado enteramente— es el de San Lorenzo, que Jordi de Deu labró el 1386-1387 para Santa Coloma de Queralt. Paralelamente ejecutó obras de distinta índole. Además del sepulcro de Ramón Serra en Cervera y de su colaboración en los de Cascalls, prosiguió más tarde la serie de las tumbas reales de Poblet. En 1380 contrató las de dos infantes y el año siguiente las de otros tres y las del rey Juan I y de sus esposas Mata de Armagnac y Violante de Bar. Todas ellas eran de alabastro y se habían ya labrado en 1385; un año más tarde Jordi de Deu contrató la tumba separada, en piedra, de Juana de Ampurias, hija de Pedro el Ceremonioso, y en 1391 recibió el encargo de otros dos sepulcros para infantes.

Hay también noticia de otras actividades. En 1390 contrató la labor de cincuenta columnas con capiteles esculpidos para el ala oriental del claustro bajo de Ripoll. Otras dos escrituras, de los años 1393 y 1402, se refieren a sendas cruces de término para Montblanch y Santa Coloma de Queralt. Cobró en 1400 la decoración de la fachada de la Casa de la Ciudad, de Barcelona, y en 1406 aún se le alude como viviente en el testamento de su hijo, el escultor Antonio Johan, que residía en Tarragona con su padre del que actuó como procurador dos años antes.

El número de obras documentadas y conservadas es suficiente para reconstruir de modo satisfactorio la personalidad artística de Jordi de Deu. Su estilo deriva naturalmente del de Cascalls, pero sus características propias son una mayor estilización, siempre decorativa aunque de menor intensidad humana que su maestro o algunos de sus seguidores leridanos.

Al retablo de Santa Coloma de Queralt, algunos de cuyos relieves son de especial belleza (figura 216), se suman otros documentos de menor importancia y algunos atribuíbles, como el de Forés. Son muestra típica de sus monumentos funerarios el de Ramón Serra, en Cervera, y el de Juana de Ampurias, en Poblet. Las imágenes de los yacentes son correctas y los relieves funerarios son de innegable sentido ornamental. Desgraciadamente, su obra más importante en este género, las tumbas reales, se halla muy mutilada, aunque algunas de las figuras de infantes son todavía buena muestra de su estilo, en particular la de Jaime o Juan, hijo de Juan I, bastante bien conservada (fig. 215), que se contrató en 1391.

Los capiteles de Ripoll son más bien obra de taller y lo mismo puede decirse de algunas cruces de término, atribuíbles a su círculo por motivos estilísticos.

Jordi de Deu debió contar con ayudantes que asimilaron muy estrechamente su carácter, y a uno de ellos puede atribuirse el retablo de San Juan Bautista de Torrebesses, fechable hacia 1400. Sin embargo, en los últimos años de su actividad, y acaso por la directa intervención de su hijo Antonio Johan, las obras contratadas por el padre se ejecutaron dentro del nuevo estilo francoborgoñón, por mano de artistas de gran calidad, de los que se tratará más adelante (página 236 y siguientes).

LA ESCULTURA EN LÉRIDA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. — Durante todo el siglo XIV, Lérida fué un gran centro de actividades escultóricas, hasta el extremo de que la intensa producción de retablos de piedra llegó casi a anular la existencia de tablas pintadas en los altares de las iglesias de aquella zona.



Fig. 209.—CABEZA DE LA IMAGEN TITULAR DEL RETABLO DE SANTA LUCÍA, EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO, DE LÉRIDA.







Figs. 210, 211 y 212.—IGLESIA DE SAN LORENZO, EN LÉRIDA: RETABLO MAYOR. CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA: RELIEVES CON LA PENTECOSTÉS Y EL DESCENDIMIENTO, DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR.



Figs. 213 y 214.—PEDRO AGUILAR: SEPULCRO DE PEDRO VI DE QUERALT Y DETALLE DEL SEPULCRO DE SU ESPOSA ALAMANDA DE ROCABERTI, EN EL SANTUARIO DE BELLOCH DE SANTA COLOMA DE QUERALT.





Figs. 215 y 216.—JORDI DE DEU: SEPULCRO DEL INFANTE JAIME EN EL MONASTERIO DE POBLET. DETALLE DEL RETABLO DE SAN LORENZO, EN LA IGLESIA DE SANTA COLOMA DE QUERALT.

Aunque existían precedentes de tanta calidad como el altar de Anglesola, Cascalls debió orientar el cambio de estructura de los retablos escultóricos leridanos, que de un modo similar al de los de pintura, pasaron de la forma rectangular apaisada, a modo de un frontal, a desarrollarse en cuerpos elevados con remates y espigas de arquitectura netamente gótica. El ejemplar de mayor importancia debió ser el retablo mayor de la catedral de Lérida, del que por desgracia sólo poseemos elementos sueltos y algunas referencias documentales. Por éstas sabemos que se estaba labrando entre los años 1361 y 1376; que en 1362 era maestro mayor del mismo el escultor Bartolomé Rubió y que antes de 1390 se había contratado ya la construcción de una reja para proteger la capilla mayor en la que estaba emplazado. Entre los restos conservados se aprecian dos grupos de estilo claramente diferenciado; los más antiguos —entre ellos un hermoso relieve con la Pentecostés (fig. 211)— pueden atribuirse a Bartolomé Rubió, mientras que otros, añadidos al parecer en una segunda etapa a fines de siglo, serán de la época en que era maestro mayor de la catedral Guillermo Solivella. De Rubió sólo conocemos otra noticia: el cobro de una cantidad, en 1376, por su labor en el sepulcro —perdido— de Guillermo Ramón de Montcada, deán de la Seo leridana. En esta última fecha Rubió era maestro mayor del templo, lo que presupone el cese de Cascalls, por lo menos desde el año anterior, en que aparece ya trabajando en la catedral de Tarragona.

El presunto estilo de Rubió —dentro, desde luego, del círculo inmediato de Cascalls— se caracteriza por una profunda humanidad en las figuras, de proporciones más bien cortas y agudamente esquematizadas. Procedente de la misma catedral se le atribuye la bella imagen sedente de la Virgen que se cobijó en el pórtico añadido en la segunda mitad del siglo XIV a la puerta llamada "dels Fillols", y que se ha pensado si en su origen presidió el retablo mayor.

Pero el conjunto más notable y mejor conservado atribuible a Bartolomé Rubió es el del retablo de Santa Lucía (figs. 208 y 209) y del pequeño y exquisito retablo de San Pedro, ambos en la iglesia de San Lorenzo, en la misma ciudad de Lérida. A ellos deben agregarse una serie de obras dispersas, algunas de tan alta calidad como los relieves de Corbins (Museo de Lérida) o el retablo de la Virgen y San Pedro Mártir, de Alós de Balaguer.

Dentro del mismo espíritu, aunque en una etapa más evolucionada —y al parecer acusando cierto grado de industrialización— cabe citar el retablo mayor de la referida iglesia de San Lorenzo (fig. 210). Podría atribuirse al propio Rubió, aunque contando con la colaboración de ayudantes o discípulos. Éstos debieron ser bastante numerosos, dentro de una gama muy simple de calidades y de muy varia fidelidad al estilo del maestro. Cabe citar como típico de estas distintas personalidades, pendientes de un análisis individual definitivo, a los autores de los retablos de la Virgen de Albesa, de Ager (Museo de Barcelona) y de Castelló de Farfanya; a los escultores de otras obras en Cubells, Balaguer, Albalate de Cinca y Gerp (Museo de Barcelona), aparte de un sinfín de piezas sueltas o incompletas que atestiguan la vitalidad y la difusión de este grupo leridano trecentista. Entre los sepulcros de esta misma escuela puede citarse el del mercader Berenguer de Castelltort († 1389) en Santa María de Cervera, terminado en 1392. En él se imita el arte de Jordi de Deu y el del excelente artista que labró el sepulcro de Ramón Serra el Viejo, en el mismo templo.

PEDRO AGUILAR. — Conocemos documentalmente el nombre de otro escultor domiciliado en Lérida, contemporáneo de Rubió y de Cascalls, cuyo estilo constituye una adapta-

ción muy personal del arte del segundo de aquellos maestros. Es Pedro Aguilar, quien, en 1370, entregó, ya terminado, un sepulcro que el noble Dalmau de Queralt le había encargado por medio del arquitecto Pedro Ciroll, quien no consta haber intervenido en la labor escultórica.

Parece que este sepulcro es la tumba de un caballero y una dama de la familia Queralt, que se halla en la iglesia de Santa María de Belloch, cerca de Santa Coloma de Queralt (figuras 213 y 214). El sepulcro contiene las dos imágenes yacentes y varios relieves funerarios de buena calidad y sentido expresionista. Los blasones deben pertenecer a las familias Queralt y Castellnou, por lo que es posible pertenezcan a Pedro VI de Queralt y a su madre Francisca de Castellnou (viviente todavía en 1337). Serían labrados a consecuencia de una manda testamentaria, y no parece caber otra identificación a juzgar por los linajes de las restantes esposas de los caballeros de la misma familia a lo largo del siglo XIV.

Un caso aparte, dentro de la producción de las comarcas leridanas atribuíble a la segunda mitad del siglo XIV, lo constituyen dos magníficas imágenes de la Virgen, esculpidas por un mismo autor de excepcional calidad y halladas en Sallent de Sanahuja (Museo de Barcelona) (fig. 195) y Boixadors de Segarra (Museo de Vich). Su materia y estilo las enlaza mucho más con obras gerundenses o barcelonesas que con las producidas por los escultores de Lérida, de la misma época, lo que en cierto modo resulta lógico, teniendo en cuenta que sus respectivos lugares de procedencia pertenecen a la diócesis de Vich o a su zona limítrofe.

ESTILOS DE TRANSICIÓN

BARCELONA. — Volviendo al desarrollo paralelo de los talleres barceloneses hay que notar en la segunda mitad del siglo XIV la continuidad de la labor de los artistas que cuidaron de esculpir imágenes, capiteles y claves de bóveda para el gran número de iglesias de parroquias o conventos, cuya obra se inició o prosiguió en aquella época. Entre los mejores conjuntos, cabe citar el del templo de Santa María del Mar, consagrado en 1383, en el que, a pesar de las mutilaciones sufridas por sus magníficas claves de bóveda, quedan todavía otros elementos notables y en particular las esculturas de la fachada principal; los apóstoles Pedro y Pablo (fig. 217), ángeles y las imágenes de Cristo Juez entre la Virgen y San Juan Evangelista, en el tímpano.

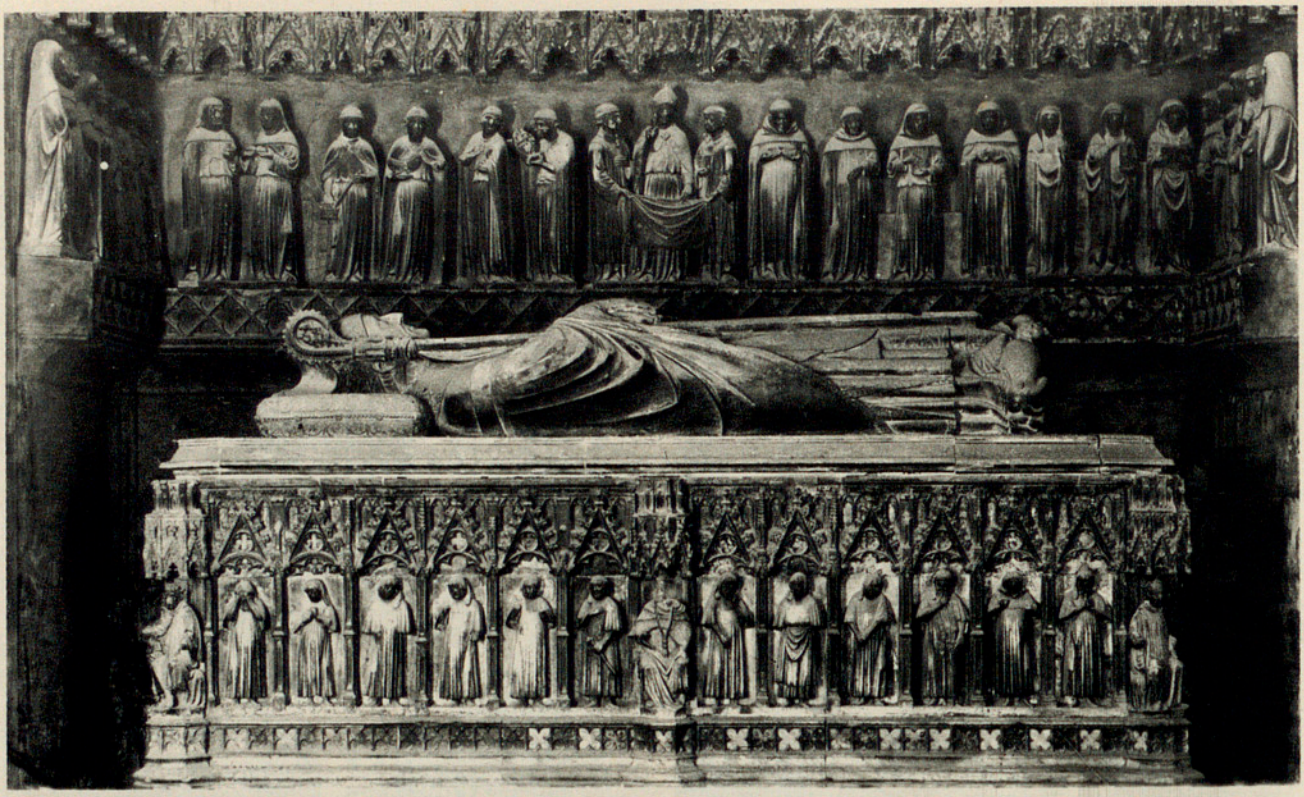
La escultura monumental funeraria presenta numerosas muestras en la misma ciudad y en otras muchas localidades: Vilafranca del Panadés, Manresa, monasterio de Montserrat, etc.

ESCUELA DE BARCELONA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. PEDRO MORAGUES. — La escuela de Barcelona recibe un impulso vitalizador en el último tercio del siglo XIV, gracias a la obra de Pedro Moragues, el cual debió de nacer hacia 1330, acaso en la misma ciudad condal, en la que cuando menos se estableció tempranamente. Residió largo tiempo en Zaragoza; en 1376 ya se hallaba en esta ciudad; diversos viajes a Gerona y Montserrat completan el círculo de los lugares en que actuó este importante artista, orfebre, escultor y posiblemente también arquitecto, ya que se le atribuye la construcción de la capilla de las Vírgenes en la iglesia de Montserrat. En 1368, Pedro el Ceremonioso le admitía como familiar y doméstico suyo; en 1381 suscribían el escultor y el monarca un contrato para la ejecución de diversas obras, y se conoce el fallecimiento de Pedro Moragues entre los años





Figs. 217 y 218.—IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL MAR, EN BARCELONA: SAN PABLO. PEDRO MORAGUES: VIRGEN DE LA MERCED, DE BARCELONA.





Figs. 219 y 220.—PEDRO MORAGUES: CONJUNTO Y DETALLE DEL SEPULCRO DEL ARZOBISPO LOPE FERNÁNDEZ DE LUNA. EN LA SEO DE ZARAGOZA.

1387 y 1388. En términos generales, su estilo es bastante avanzado, reflejando influjos franceses y borgoñones. Su escultura tiende a lo suntuoso y mayestático, a la realización perfecta de lo que juzgamos como un perfecto arte oficial en el momento culminante del goticismo. Busca la diversidad y la gracia cortesana, sometidas a un sentido solemne en el cual el volumen y la expresión contenida se entrelazan íntimamente para conseguir el efecto deseado. Sin embargo, a pesar de lo avanzado de este estilo, se rehuye la representación de lo agitado y dinámico; las figuras tienden a una severa actitud, al margen de toda contorsión. Leves ademanes de brazos y cabezas cuya sutileza no obsta para que se consigan las máximas variaciones posibles, traducen el sentimiento del artista, enamorado de un tipo de grandeza que se aproxima a lo que denominaríamos formalismo espiritual. La expresión es aguda a veces y este contraste afirma mayormente el estatismo general. Las formas son macizas y redondeadas; lo imaginativo se reduce o desaparece en beneficio de la profundidad realista y un innegable factor arquitectónico completa las características de este estilo que mantiene su tono de ceremonia sin el menor énfasis teatral.

Entre las obras realizadas por Pedro Moragues figuran las siete cruces de piedra que, en 1366, Pedro el Ceremonioso le encargó para su colocación en distintos lugares de la montaña de Montserrat; por desgracia no se conservan enteras, y sí sólo dos brazos historiados de una de ellas, en el Museo del monasterio, dan una precaria idea de tales obras. Anteriormente, en 1361, Moragues parece haber intervenido en el retablo de la Virgen de la Merced, construído por el arquitecto Roca, en la iglesia dedicada a esta advocación de Nuestra Señora, en Barcelona. En consecuencia se le atribuye la imagen de la Virgen que se venera en la misma, hermosa pieza de talla policromada que se distingue por la suave armonía de formas y proporciones y por la refinada delicadeza de la ejecución (fig. 218).

Se supone que el sepulcro labrado por Moragues para el prior de Montserrat Jaime de Vivers, en 1373, destruído durante la invasión napoleónica, del que apenas queda algún fragmento, motivó que el arzobispo Lope Fernández de Luna, le encargase el suyo, emplazado en la "Parroquieta" o capilla de San Miguel de la Seo, de Zaragoza, obra en excelente estado de conservación, sin duda la más importante del artista que ha llegado hasta nosotros (figuras 219 y 220). La terminación de este monumento funerario hubo de producirse entre 1381 y 1382.

Por análisis estilístico podemos atribuir a Pedro Moragues o a su círculo el monumento funerario del gran maestre de Rodas, Juan Fernández de Heredia, en la iglesia parroquial de Caspe (Zaragoza), pues encontramos en este sepulcro el mismo concepto formal, la misma perfección técnica e incluso una disposición muy similar de la decoración figurativa. Completa la creación de Pedro Moragues, en la parte que nos es conocida, la obra del tabernáculo de plata para la reliquia de los corporales de la colegiata de Daroca, que el orfebre-escultor ejecutó en Zaragoza en 1386. Preside la pieza un neto concepto arquitectónico al que lo escultórico decorativo se subordina. Escudos esmaltados, estatuillas de los evangelistas, un Calvario con ocho figuras, una imagen de la Virgen con el Niño y las de los reyes Pedro y Sibila, constituyen dicha decoración, dentro de plafones arcosoliados.

GUILLERMO MOREY. — Un escultor interesante es el mallorquín Guillermo Morey, al que las noticias documentales sitúan trabajando en Gerona durante más de veinte años, en el último cuarto del siglo XIV. Efectivamente, en 1375, aparece como maestro de la obra de la

portada lateral de la Seo gerundense; en 1383 ejecuta un ángel de bronce para el mismo edificio; en 1385 había realizado ya los dos monumentos funerarios por los cuales conocemos su estilo, correspondientes al conde Ramón Berenguer II y a la condesa Ermesindis, por encargo del rey Pedro el Ceremonioso. En 1394, fecha del fallecimiento de un hermano suyo que trabajaba en la decoración del portal del Mirador de la catedral de Palma de Mallorca, es nombrado maestro mayor de la de Gerona y en ella sigue todavía en 1396, última fecha en la que tenemos noticia de su actividad.

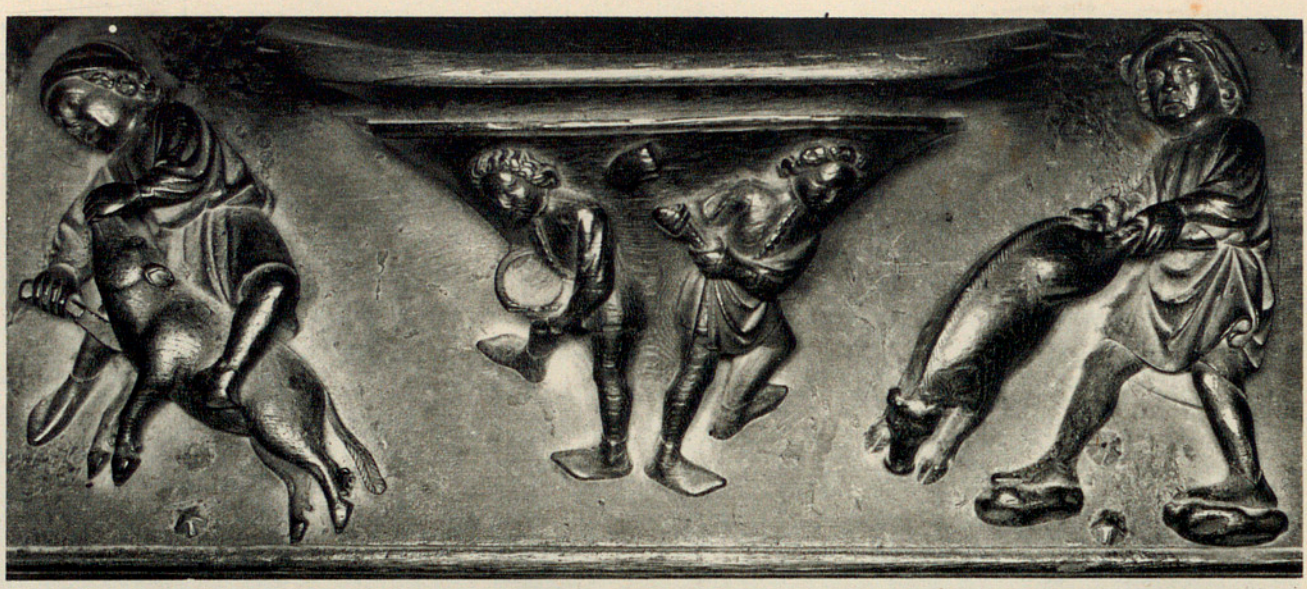
Los dos sepulcros arriba mencionados aparecen emplazados a cierta altura del suelo y contienen las respectivas efigies yacentes de aquellos personajes. La técnica es cuidadosa aunque no acentúa los detalles en extremo; en el concepto vemos una estilización pulidamente geométrica que talla en planos muy claros la continuidad natural de la forma representada. El rostro de la condesa es de una indefinible suavidad ennoblecida por el sencillo atavío (figura 221). De la cara del conde no vemos sino los cerrados ojos, la nariz y el abundante bigote, pues todo lo demás lo oculta el casco y la babera.

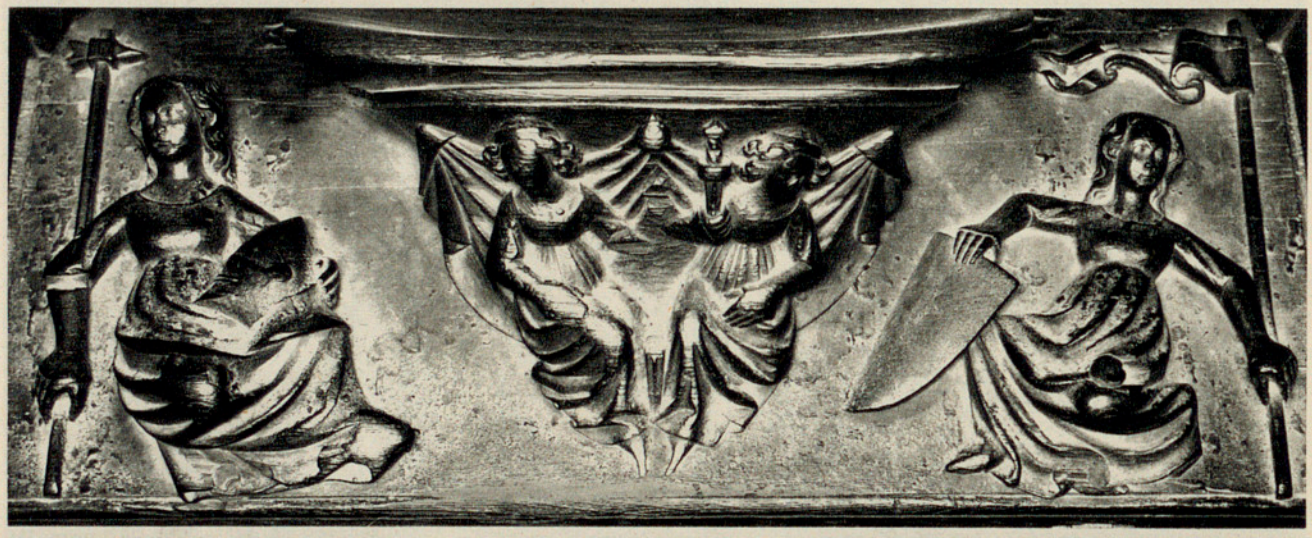
PEDRO ÇA ANGLADA. — La obra de Ça Anglada surge como una transición entre el arte del siglo XIV y el de los inicios del XV; posiblemente formado en Gerona, su evolución ofrece gran interés, pues nos muestra el caso de un artista que sintió sin duda alguna el peso de los convencionalismos y se esforzó en superarlos a lo largo de una serie de creaciones en las que se advierte, a la vez que este hecho estilístico, un seguro progreso técnico. En la catedral de Gerona encontramos una obra atribuible, coetánea de los sepulcros esculpidos de Guillermo Morey; se trata del monumento funerario del obispo Arnaldo de Montrodón († 1384). En esta pieza vemos cierta tendencia a la monumentalidad; relativa geometrización que inserta rigidez a las formas; en el tratamiento del rostro se vislumbra ya la aspiración naturalista que acabará por constituir la ambición suprema del artista, a la que dará perfecta realización veinte años más tarde.

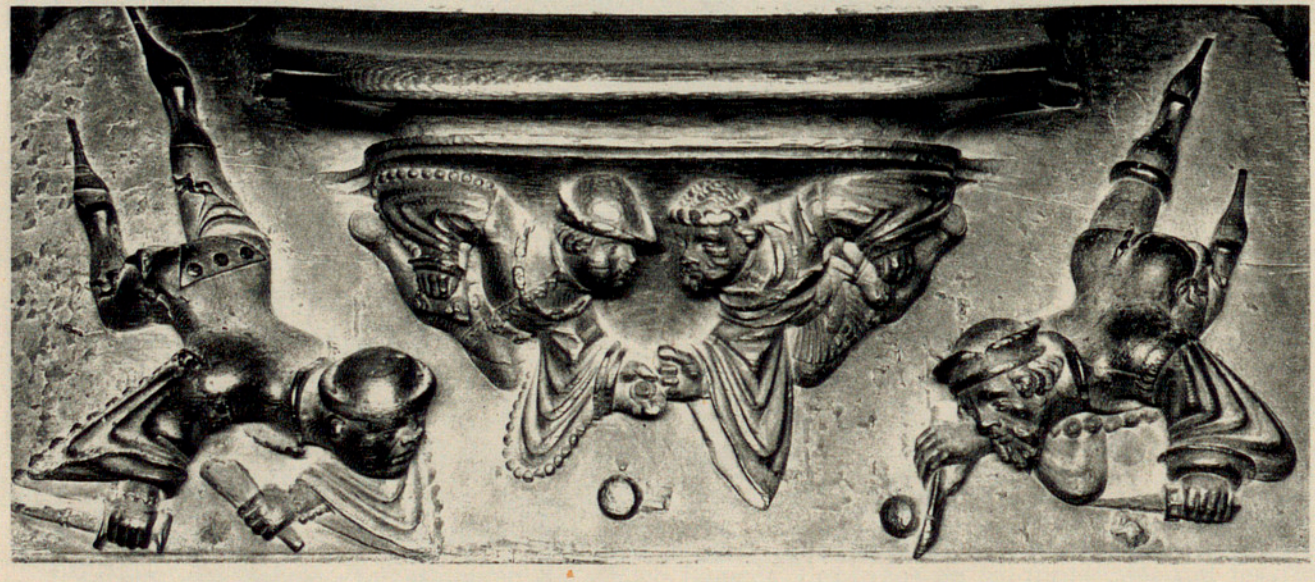
En otra obra que se le atribuye, la imagen de la Virgen Madre que procede del monasterio de Santas Creus, actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona, advertimos una evolución hacia un estilo más idealista, que busca la expresión por la línea y el ritmo. En el coro de la catedral de Barcelona se le atribuye la cátedra episcopal con escudos del obispo Pedro de Planella (1371-1385), y son obras documentadas del maestro y sus ayudantes las tallas de la sillería alta (figs. 222, 223 y 224), (iniciada hacia 1394, después de un viaje de estudio de Ça Anglada a Flandes) y del púlpito (proyectado en 1396, cobrado en 1403). En su decoración vemos una variedad temática y figurativa considerable; las distintas imágenes en relieve o exentas, en estrecha armonía con las estructuras arquitectónicas de las sillerías, vienen a dar realidad a todo un cosmos espiritual, desde las efigies sagradas al submundo demoníaco u ornamental. El universo entero pide ser expresado en alegorías o figuración realista y la amplitud espiritual del escultor le permite en esta ocasión dar cumplimiento a esta necesidad. En la decoración del púlpito no hay escenas narrativas y sí bellas estatuas del Señor, la Virgen y santos. La cátedra episcopal se distingue por su altísimo dosel que remata en distintos pináculos sobre los que aparecen estatuillas exentas, de gran belleza y perfección. En las ménsulas que soportan el dosel, constituídas por volutas, se alojan relieves del mismo estilo depurado, idealista, que revelan la influencia del gótico francés. Las tallas de los montantes son figuras en las que el movimiento, la vida y la gracia se producen con naturalidad asombrosa.



Fig. 221.—GUILLERMO MOREY: DETALLE DE LA FIGURA YACENTE DE LA CONDESA ERMESINDIS, EN LA CATEDRAL DE GERONA.







Figs. 222, 223 y 224.—PEDRO SANGLADA: MISERICORDIAS DEL CORO ALTO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.



Figs. 225 y 226.—ANTONIO CANET: SEPULCRO DEL OBISPO ESCALES, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA. PEDRO SANGLADA: SEPULCRO DE SAN OLAGUER, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA.



Fig. 227.—ANTONIO CANET: DETALLE DEL SEPULCRO DEL OBISPO ESCALES, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA.

Finalmente, aparte la bella figura de arcángel que preside la fachada del ayuntamiento de Barcelona, que también se atribuye a Ça Anglada, encontramos la culminación de este escultor en la egregia yacente de San Olegario en la catedral barcelonesa (fig. 226), obra ejecutada en alabastro en 1406.

En esta obra asistimos acaso, más que a una supresión de lo convencional, a su sublimación, de tal manera realizada que no percibimos sino la transformación espiritualizada de formas naturales.

ANTONIO CANET. — Discípulo de Ça Anglada y formado en el taller de éste durante la obra del coro de la catedral de Barcelona, Antonio Canet es un escultor valioso del cual, por desgracia, se conservan escasas producciones. Sigue fielmente la fórmula trecentista de últimos de la centuria, cuyo estilo proyecta en las primeras décadas del siglo XV, menos preocupado por encontrar acentos originales y profundos que de realizar con la mayor perfección y sensibilidad posible los encargos que se le encomiendan. Su tradicionalismo no le impide buscar con interés el máximo naturalismo, siempre incluído dentro del espíritu gótico y de las amplias formas de severa monumentalidad de su tiempo.

En 1397, o poco antes, sabemos que Antonio Canet se ocupó en labores secundarias de la decoración de la portada del Mirador, en la catedral de Palma de Mallorca. Las referencias documentales nos señalan que, en 1405, trabaja en la ornamentación de follajes de la capilla de las Fuentes Bautismales de la catedral de Barcelona. Al año siguiente, contrata en Barcelona una imagen para el retablo de la iglesia de Santa María de Litera, y, entre 1409 y 1411, da cima a su más importante obra conocida, el monumento funerario del obispo Escales, en la capilla de la Santísima Trinidad, de la catedral de Barcelona (figs. 225 y 227). Los relieves del frente del sarcófago representan ocho figuras de llorantes, bajo arcos de tracería flamígera; no se sabe qué es más de admirar en esta serie, si la perfecta ejecución de cada una de las efigies o la variedad que reina entre ellas. La estatua yacente es una magnífica realización; los rasgos del rostro producen la impresión de un gran parecido, a causa de la intensa individualización que reflejan y de la personalidad que exponen utilizando las amplias posibilidades del alabastro para la talla de una suave pero rigurosa interacción de líneas y superficies.

En 1416, Canet era maestro mayor de la catedral de Seo de Urgel y, en virtud de este cargo, asistió a la asamblea de arquitectos reunida entonces en la catedral de Gerona. Sin embargo, no se le puede atribuir hasta la fecha ninguna obra arquitectónica.

PEDRO OLLER. — Formado junto a Ça Anglada y citado con frecuencia en los documentos como colaborador del mismo en la obra del coro de la catedral de Barcelona, fué un escultor de sólido oficio en cuyas realizaciones se verifica la transición al arte del siglo XV, más por el perfeccionamiento y el progresivo naturalismo insertado en la fórmula anterior, que por renovar profundamente los moldes estéticos. Lo suntuoso y lo arquitectónico enlazan estrechamente en sus obras, en las cuales sobresale la pulcritud en la ejecución, superponiéndose el valor del detalle o el efecto del conjunto en todo momento, al de las ideas que pudieran manifestarse por el ritmo o la originalidad de la composición. Sus figuras son de canon corto, como muchas de las de Ça Anglada, y tienden a lo imitativo más que a lo transfigurador. Es de citar particularmente la atención concedida por Oller a la parte ornamental, a la re-

presentación de estructuras arquitectónicas y al follaje, enroscado, rico, de perfiles trabajados y nítidos.

Las referencias documentales nos dicen que era ciudadano de Gerona y no sólo trabajó allí, sino también en las comarcas vecinas, según las muestras que han llegado hasta nosotros. Las más importantes de éstas son: una clave de bóveda, con la representación de San Mateo y un ángel, que pertenecía a la capilla de la Pía Almoina (Museo Provincial de Gerona); el sepulcro del obispo Berenguer de Anglesola († 1408) en la catedral de Gerona, y la lauda sepulcral de Pedro de Roura († 1413), en San Vicente de Besalú (fig. 229). Pero su obra capital es el retablo mayor de la catedral de Vich, el cual le fué encargado por el canónigo Bernat Despujol, según contrato de 1420, especificándose un plazo de cuatro años para la ejecución. Su gran conjunto de imaginería, dorado y policromado, es uno de los mejores que posee el arte catalán del siglo XV (fig. 228). También labró la tumba del propio canónigo vicense, de la que se conserva un relieve alegórico y el frente del sarcófago, con personajes encapuchados similares a los de Canet y de otros sepulcros del propio Oller. El Museo Episcopal de Vich guarda, por otra parte, la imagen de San Hipólito, que el escultor debió labrar para una capilla dedicada al santo, de la que eran patronos los miembros de la familia Despujol.

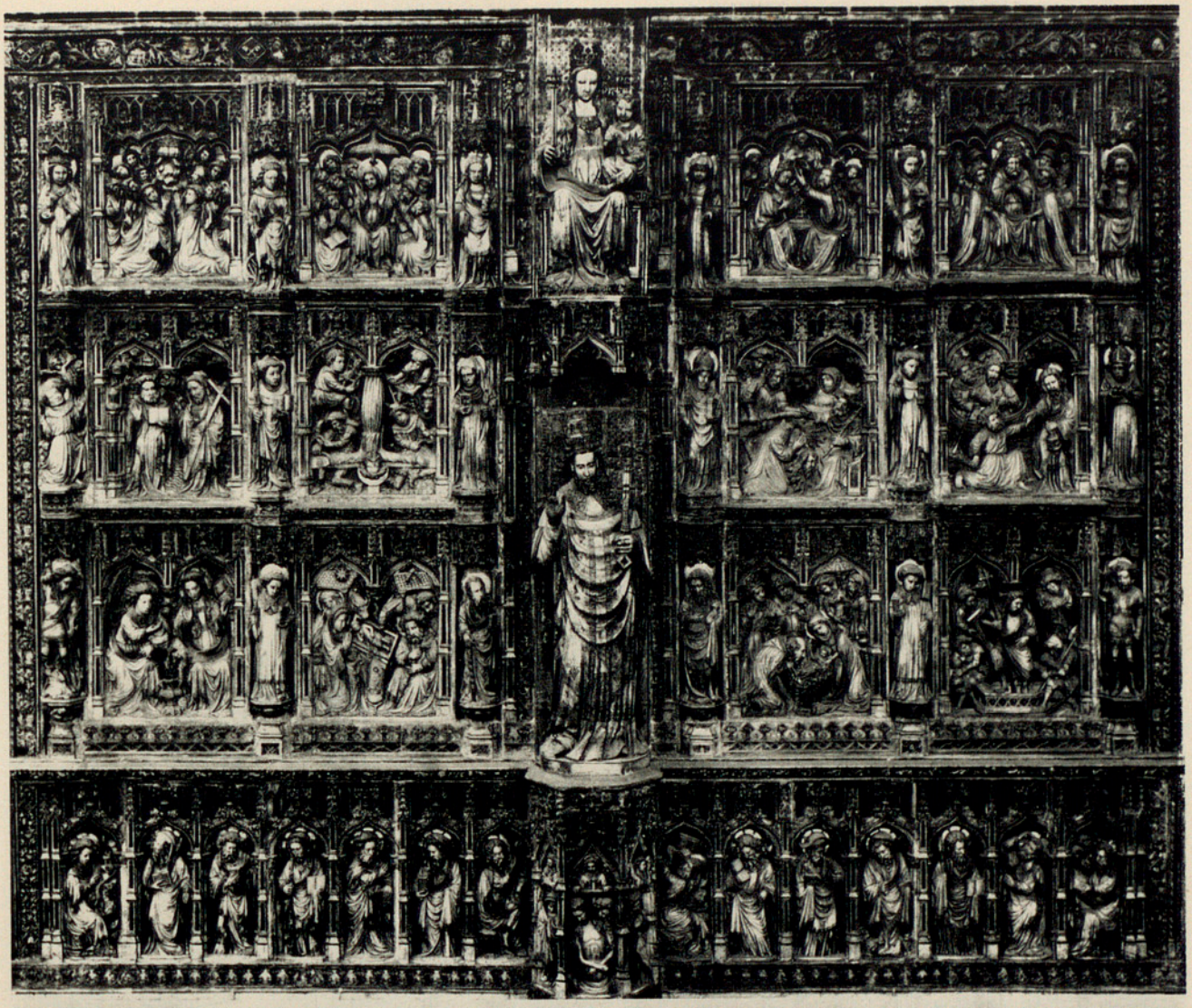
Oller siguió trabajando durante largos años —por lo menos hasta 1442— para la catedral de Barcelona, y en ella se conserva en perfecto estado una bella obra de su mano, el rico sepulcro de la dama Sancha Ximenis de Cabrera. Menos fortuna alcanzó la única de las tumbas reales de Poblet esculpida por Oller, la de Fernando de Antequera, encargada hacia 1417, de la que subsisten algunas figuras parecidas a las de sus restantes relieves funerarios.

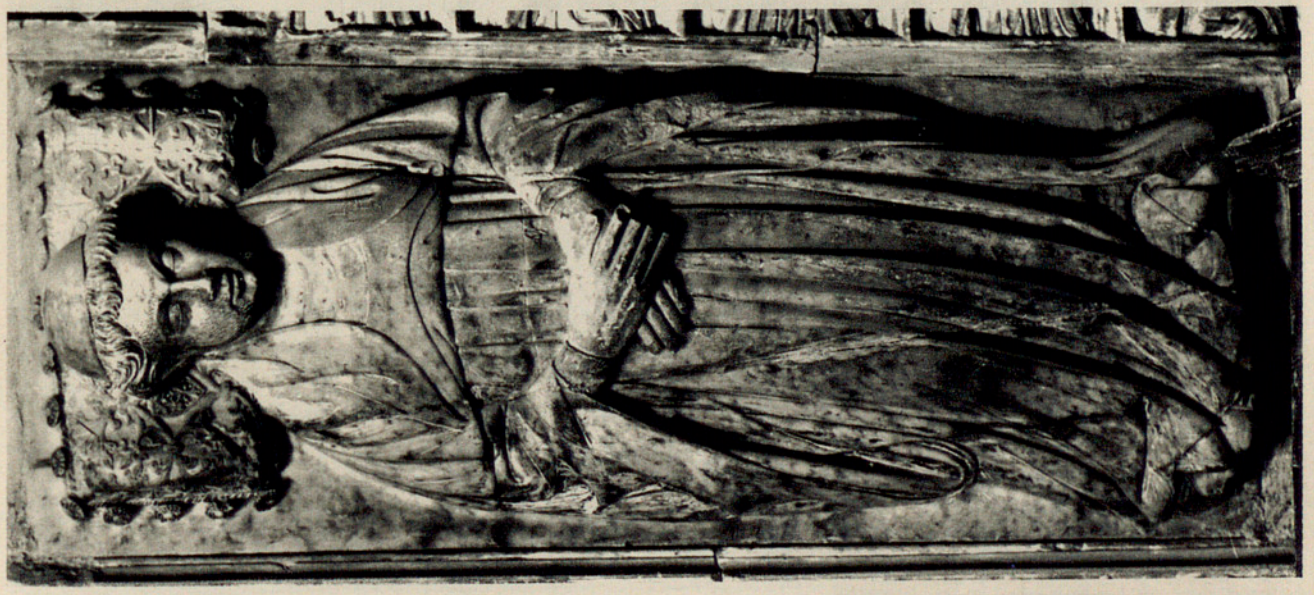
OBRAS VARIAS. — Ciertas afinidades estilísticas entre Pedro Ça Anglada y el picardo Pedro de Sant Johan, aludido más adelante en relación con sus actividades en Palma de Mallorca, nos inducen a referirnos también aquí a este artista, nombrado en 1397 maestro mayor de la catedral de Gerona, cargo que siguió ocupando hasta 1404. Seis años más tarde residía en Gerona y le fué encargada la talla de la sillería del coro de la Seo de Urgel; luego se trasladó a Barcelona, donde la última referencia documental se remonta al año 1415. El único asiento con decoración figurada de la sillería de la Seo de Urgel (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) es idéntico a los de Ça Anglada y su taller en la catedral de Barcelona. Por comparación con las esculturas documentadas de la fachada de la iglesia de San Miguel (1398), en Palma de Mallorca, se atribuye a Pedro de Sant Johan una Virgen con el Niño, del Museo Diocesano de Gerona, procedente de la iglesia del Hospital de la misma ciudad.

También corresponde a la misma época una obra aislada de gran envergadura, el Apostolado, que flanquea la portada principal, y la Epifanía, del tímpano de la misma, en la iglesia de Santa María de Castellón de Ampurias, esculturas que muestran un evidente contacto con el arte gótico francés (figs. 230 y 231) y fueron labradas en mármol pirenaico.

EL ARTE NARRATIVO DEL CUATROCIENTOS

FRANÇOY SALAU Y ANTONIO JOHAN. — Más todavía que en los artistas citados hasta aquí, la transición entre la escultura del siglo XIV, contenida y sobria, y la del XV, inspirada en un sentimiento más libre y dinámico, con mayores concesiones a lo imaginativo, se ejempla-





Figs. 228 y 229.—PEDRO OLLER: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE VICH. SEPULCRO DE P. DE ROURA EN BESALÚ.





Figs. 230 y 231.—CASTELLÓN DE AMPURIAS: DETALLE DEL TÍMPANO Y ESCULTURAS LATERALES DE LA PORTADA PRINCIPAL.

riza en Cataluña de modo perfecto en un grupo de obras decorativas aplicadas principalmente al palacio pobletano del rey Martín, erigido entre 1398 y 1407, y a la Casa de la Ciudad de Barcelona, cuya fachada gótica se edificó entre 1400 y 1402. El hecho de que el arquitecto de ambas construcciones fuese Arnaldo Bargués, explica en gran parte esta unidad, pues es más que probable que el equipo de escultores adjunto a su obra fuera el mismo en Poblet y en la ciudad condal. En el caso de Barcelona, según un recibo, consta oficialmente como autor de las esculturas Jordi de Deu. El aludido estilo decorativo se halla también en las ventanas de la sacristía de la catedral de Barcelona, de 1408. En el momento presente, sólo mediante una hipótesis podemos intentar esclarecer a quién o a quienes se debe esa espléndida decoración escultórica. La relativa a la fachada del Ayuntamiento de Barcelona fué cobrada, según rezan los documentos, por Jordi Johan, el antiguo esclavo de Cascalls, pero el estilo del mismo se hallaba plenamente inmerso en la técnica tradicional y formularia que señala la terminación del XIV y difiere por entero del que se observa en los edificios mencionados.

El libro de obra del palacio del rey Martín nos da el nombre de Françoy Salau, maestro escultor de los canteros de Poblet. ¿Será, pues, este artista, cuyo nombre parece francés, el que introdujo esta modalidad del estilo internacional en Cataluña? Hemos de anticiparnos algo y señalar que una de las características importantes del estilo del grupo de obras que comentamos es que constituye una premisa directa e inconfundible de lo que será la creación de Pedro Johan, el más importante escultor catalán de la centuria, hijo de Jordi de Deu, el esclavo de Cascalls, ya mencionado. Por esta causa y dado el silencio que envuelve la vida y la obra del hermano mayor de Pedro, Antonio Johan, de quien se sabe que contrajo matrimonio en 1401 y otorgó testamento en 1406, aparte de que era un artista notable, consideramos muy posible que dicho hermano constituya el eslabón de la cadena que nos falta, bien como autor de la mayor parte de la decoración del palacio pobletano y la Casa de la Ciudad de Barcelona, o como colaborador inmediato de ese Salau, cuyo estilo debiera transmitirse a Pedro Johan, el hermano menor. Sea como fuere, este taller escultórico cinceló a maravilla los capiteles, marcos de puerta y ventanales (fig. 232), ménsulas y canecillos del palacio del rey Martín, así como las impostas del interior y la cornisa cumbrera del edificio, la cual con su fino calado, recuerda la del Ayuntamiento de Barcelona y también la del San Jorge de la Diputación.

PEDRO JOHAN. — Es evidente que, por definición, las personalidades geniales no pueden ser explicadas por los antecedentes y componentes de su obra. Este es el caso de Pedro Johan (1398-† después de 1458), cuyo arte, aún derivado del grupo estilístico que creemos constituído por Françoy Salau y su hermano mayor Antonio Johan, posee una esplendorosa originalidad y una profunda eficacia, cualidades de las que tuvo el maestro plena conciencia a juzgar por el tono con que habla de sí mismo en alguno de los documentos de que tenemos referencia. No solamente es Pedro Johan el escultor más importante de la Cataluña del siglo XV, y con ello de toda la Edad Media catalana, sino que su estilo es uno de los más interesantes de la Europa de su tiempo. Frente al arte de Dijon, por ejemplo, Pedro Johan resulta más pictórico, en parte por su preponderante cultivo del relieve, frente a la escultura exenta en que brillara C. Sluter; menos virtuoso que éste, pero más efectivo en el uso de las calidades, en el simbolismo de la forma y en la expresión del mundo interior; es decir, resulta más espiritual e imaginativo, menos naturalista. Hay también en su escultura esa anticipación del barroco que se

manifiesta por una tendencia a la riqueza, a la exuberancia rítmica y temática, al gusto por la representación de lo suntuoso y espectacular, de conformidad con el sentido de una cultura que en el siglo XV encontraba su culminación. Apreciamos en el arte de Pedro Johan, por su búsqueda de lo dinámico y su entrega casi total a lo imaginativo, una afinidad con lo germánico, aunque sin caer en los extremos a que tan propensos fueron los alemanes, cuyo prolongado período medieval penetra profundamente en el siglo XVI.

Resultaría increíble, si no estuviese confirmado por los documentos, que el escultor ejecutara, cuando sólo contaba veinte años de edad, es decir, en 1418, la espléndida portada del jardín o huerto del palacio de la Diputación de Barcelona, enriqueciendo con ello la depurada arquitectura de Marcos Safont. Representó Pedro Johan a San Jorge, en un alto relieve circular, inscrito en un cuadro cuyas enjutas adornó con cabezas decorativas, bajo una bella crestería (fig. 233). La turgencia es lo primero que se percibe en esta escultura magníficamente equilibrada, tensa y pesante, espiritual y sensual a un mismo tiempo. Especialmente dignas de cita son las gárgolas y canecillos que encontramos a ambos lados del altorrelieve de San Jorge.

Obra del taller de Pedro Johan, ejecutada hacia 1425, es la abundante decoración de los patios medievales del interior del mismo palacio.

La relación ulterior de Pedro Johan con el gran prelado Dalmau de Mur, cuyo nombre encontramos por doquier asociado a empresas artísticas, y el hecho de que, en la catedral de Gerona —donde el aludido personaje fué obispo—, se hallen algunos canecillos en la portada de los Apóstoles, cuyo estilo es sin duda alguna relacionable con el del autor del San Jorge de Barcelona, nos induce a suponer que éste residió en Gerona hacia 1425, poco antes de que Dalmau de Mur fuese nombrado arzobispo de Tarragona y le encargase allí el retablo mayor de la catedral, hecho que más tarde había de repetirse en Zaragoza, con motivo del traslado del arzobispo a dicha sede. Uno de los canecillos a que nos hemos referido, que elegimos como ejemplo, representa la figura de un guerrero vistiendo la armadura de escamas que veremos exactamente reproducida en uno de los relieves del retablo de Tarragona, así como el tipo fisonómico del personaje; a su lado hay un ángel tocando un instrumento musical.

El mencionado retablo de la catedral de Tarragona, dedicado a Santa Tecla y a la Virgen, ejecutado entre 1426 y 1433, tiene un basamento de piedra blanca, mientras la predela y el cuerpo alto son de alabastro. Verificado un análisis estilístico, llegamos a la conclusión de que obra enteramente ejecutada por el maestro son los relieves del basamento y la predela (fig. 234); el resto refleja su estilo de modo tan alterado que debe tomarse como ejecución de su taller. Aun cuando la perfección de los relieves del basamento es insuperable técnicamente y expresa una dimensión espiritual de Pedro Johan que ignorábamos —su interés siquiera transitorio por lo italiano— vemos más patente la huella de su personalidad en los relieves de la predela. La destreza con que aferra el ritmo y lo maneja convirtiéndolo en protagonista de la obra es extraordinaria. Y el ritmo se transforma también en vehículo de lo infernal, del tormento que circunda a la mártir y la apresa en sus redes sin destruirla; particularmente la escena del estanque de las serpientes, que contiene también otros reptiles y temibles insectos, es estupenda por el contraste entre esa agitación feroz de lo inferior y la serenidad supraterrestre de la mártir, cuyo cuerpo llega a ser solamente la manifestación visible del espíritu, lo cual Pedro Johan expresa con acierto que llega a lo inefable. Es imposible glosar aquí los pormenores valiosos de estos relieves en los que el alabastro adquiere virtudes asombrosas de trans-





Figs. 232 y 233. —F. SALAU: FRISO DECORATIVO DEL PALACIO DEL REY MARTÍN, EN EL MONASTERIO DE POBLET. PEDRO JOHAN: MEDALLÓN DE SAN JORGE, EN EL PALACIO DE LA DIPUTACIÓN DE BARCELONA.



Fig. 234.— DETALLE DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.

parencia al sentimiento, tanto para decir lo concerniente al elevado mundo religioso, como para expresar potentemente la perversa insistencia de los verdugos y de los animales hediondos.

Recién nombrado arzobispo de Zaragoza, Dalmau de Mur llegó a la capital aragonesa en 1434 y en el mismo año daba comienzo Pedro Johan al retablo mayor de la catedral de dicha ciudad, cuya ejecución, con intervención suya, debía prolongarse hasta 1449. El interés de tal retablo radica en gran parte, desde el ángulo de la evolución estilística de nuestro escultor, en que señala la transición de éste desde un concepto idealista al realista, modificación que puede comprobarse con gran frecuencia en los artistas de raigambre hispánica, sean pintores o escultores. Parece como si el largo diálogo con la materia y con la vida les indujera a dar progresiva preferencia a los elementos más materiales de la realidad, para indicar así que todo lo creado es espíritu. Esta evolución atiende también con gran frecuencia al efecto ilusionista e incorpora al mundo de las representaciones artísticas la vibración misma de la vida con sus irregularidades, que no excluyen lo feo y lo grotesco.

El retablo mayor de Zaragoza, bajo una serie de prodigiosos pináculos de tracería calada, cobija tres grandes relieves del cuerpo principal y, bajo un friso, la predela y el basamento (fig. 235). Sólo esta zona baja, aparte de los montantes con ángeles músicos, fué ejecutada por Pedro Johan; los tres relieves centrales los realizó Hans de Suabia, en la segunda mitad del siglo XV, dentro de un sentido altamente efectista aunque de gran belleza (v. pág. 287).

La última obra realizada en España por Pedro Johan que podemos atribuirle es la figura de ángel custodio procedente del portal del puente de Zaragoza; en ella se hallan las mismas cualidades del San Miguel que centra el nudo de la cruz de Tárrega (Museo de Lérida) y que enlazan con lo más personal del maestro, el cual era reclamado por el rey Alfonso para que fuese a Nápoles; de su residencia en aquella ciudad tenemos datos entre 1450 y 1458, después de la noticia de su paso por Barcelona en 1450. En Nápoles trabajó, al parecer, en la gran sala del Castillo Nuevo, que construyó Guillermo Sagrera. Y nada más sabemos del escultor que logró la máxima trascendencia dentro del arte catalán del siglo XV.

LÉRIDA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV Y PRIMERA MITAD DEL XV.— A juzgar por las referencias documentales, la introducción del estilo borgoñón en Lérida fué muy primeriza, y, sobre todo, alcanzó pronto un grado de madurez y de humanidad realmente excepcional.

No sabemos si a ello pudieron contribuir dos artistas extranjeros, Bartolomé de Bruselas y Esteban Gostant, quienes trabajaban en la seo leridana en 1386. Cuatro años más tarde aparece por primera vez como maestro mayor de aquella catedral el escultor catalán Guillermo Solivella. Su obra más importante, además de la labor que se le ha atribuído en el retablo mayor, debió ser la traza y decoración escultórica de la gran puerta exterior del claustro. En el tímpano pueden verse todavía las maltrechas figuras de un gran relieve con el Juicio Final, de composición tradicional, pero con abundancia de elementos borgoñones. En el mainel hubo una bellísima imagen de la Virgen con el Niño ("la Mare de Deu del Blau"), acompañada de un apostolado en las arquivoltas. Estas imágenes habían sido desplazadas desde fecha remota y sufrieron graves daños en 1936 (figs. 236 y 237).

La Virgen y los apóstoles Pablo, Pedro y Juan, así como la imagen de San Juan Bautista, están documentadas como obra de Solivella, quien terminó de labrar la primera el 23 de julio de 1390 y entregó las dos siguientes el 22 de octubre y 15 de diciembre del mismo año, res-

pectivamente. Los santos Juanes estaban terminados ya en abril de 1391, pero consta que las cinco imágenes no se colocaron hasta 1393, y no se conocen otros datos sobre el resto. La Virgen y los santos Juan Bautista y Juan Evangelista mostraban un estilo muy borgoñón, con proporciones singularmente esbeltas y estrechos pliegues tubulares, de un arte de gran calidad y tan avanzado para aquellas fechas, que hace suponer si acaso las esculturas conocidas no son las que labró Solivella, sino otras, acaso de Safont, esculpidas medio siglo más tarde. Pese a carecer de base documental, todavía resulta imposible desechar por completo tal hipótesis.

De todos modos, la primera decoración de la puerta de los Apóstoles estaba terminada cuando en 1396 el cabildo de Lérida encargó a Solivella la dirección de las obras del remate del gran campanario de la catedral, labor en la que se hallaba ocupado en el transcurso del año siguiente.

Solivella seguirá por lo menos hasta 1404 en sus funciones de maestro mayor y su fama debió trascender del ámbito local, ya que en 1394 se le encargó la obra del trascoro de la catedral de Valencia; sin embargo, y a pesar de una ratificación del contrato en 1397, no llegó a efectuar este trabajo.

Deben proceder de complementos tardíos de la decoración del retablo mayor catedralicio tres piezas conservadas en el Museo de Lérida. Dos contienen las figuras sedentes de los evangelistas Lucas y Marcos, en alto relieve, bajo doseles de complicada tracería, todo ello de estilo borgoñón. El mismo estilo, y en conexión todavía más estrecha con las imágenes de la puerta de los Apóstoles, se halla en un grupo de las Marías y otras figuras que pertenecieron acaso a un remate con el Calvario.

Documentalmente sabemos que sus inmediatos sucesores en Lérida fueron el maestro Carlí y Jorge Safont. El primero, seguramente de Rouen, había trabajado antes en Barcelona, donde se conserva el monumental proyecto, lleno de figuras y de tracería flamígera, que dibujó para la construcción de la fachada de la seo barcelonesa. Safont debía pertenecer a la misma familia de los arquitectos de la Diputación de Barcelona.

A esta época pertenecen dos bellos sepulcros de la catedral de Lérida. El más antiguo debe ser el del arcediano Berenguer de Barutell († 1432) (fig. 238). En cuanto al segundo, labrado para albergar los restos de Berenguer Gallart, sabemos fué contratado en 1448 por sus albaceas con Jorge Safont, quien lo estaba esculpiendo en 1452.

A mediados del siglo XV hallamos un grupo de obras de calidad que pueden atribuirse a otro escultor y arquitecto, Andrés Pi. Sabemos que en 1457 fué nombrado maestro mayor de la catedral de Lérida, a condición de que ello fuera compatible con su labor directiva en la construcción del hospital de Santa María, de la misma ciudad, del que se había colocado la primera piedra tres años antes. La decoración escultórica de la fachada del hospital consistía principalmente en una imagen de la Virgen, de gran tamaño, colocada en una hornacina labrada sobre la puerta principal (fig. 239). Las medias figuras de ángeles de la base de la hornacina son directamente relacionables por su estilo con la decoración escultórica de la fachada y de las ménsulas (figs. 240 y 241) y claves de bóveda de la capilla de San Jorge, del monasterio de Poblet, en la que sabemos se trabajaba en 1452. Su estilo es netamente borgoñón, con cierta estilización decorativa compatible con el naturalismo y parece mostrar puntos de coincidencia con algunas obras del escultor y arquitecto mallorquín Guillermo Sagrera.

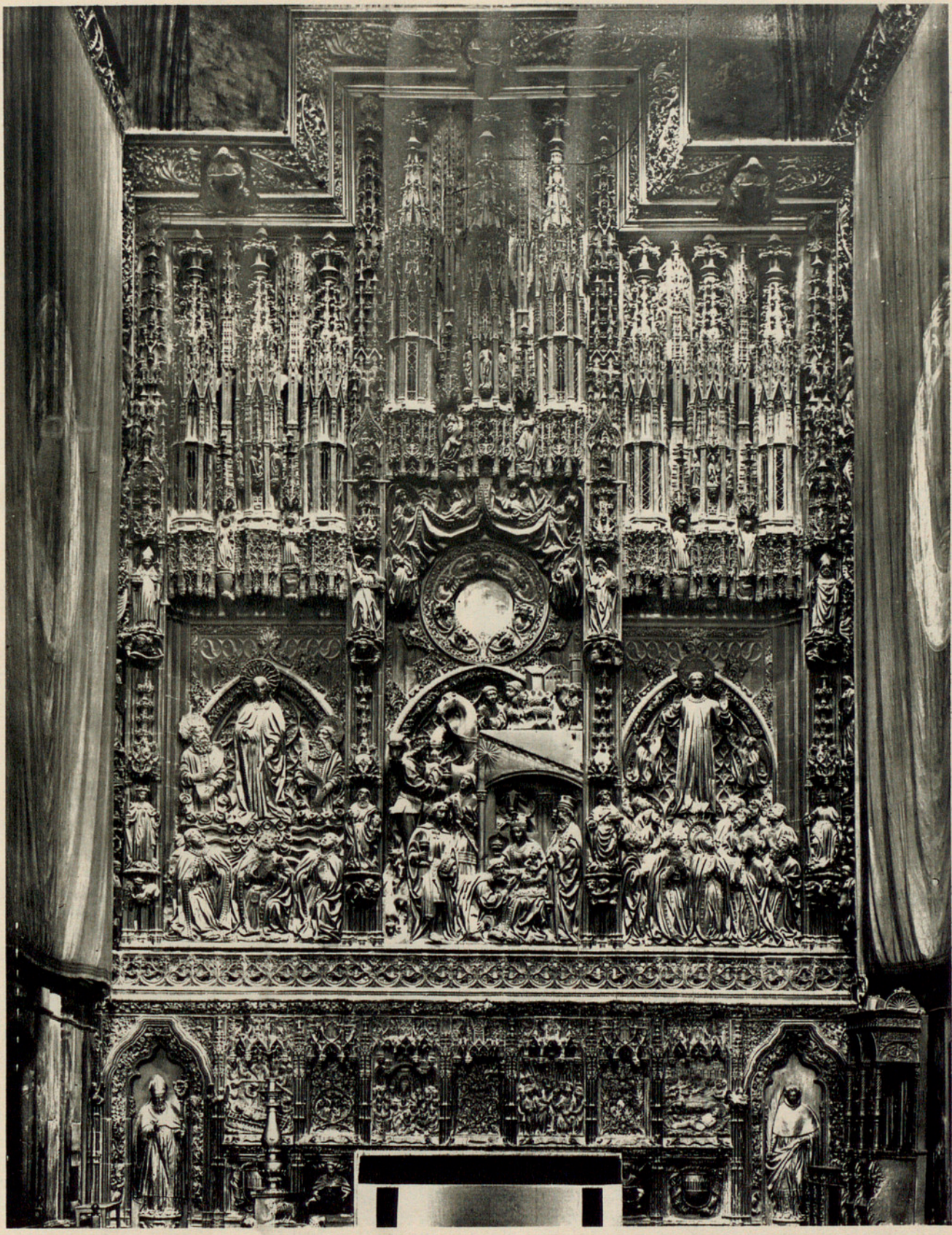


Fig. 235. —PEDRO JOHAN: RETABLO MAYOR DE LA SEO DE ZARAGOZA, TERMINADO POR OTROS ARTISTAS.





Figs 236 y 237 —G. SOLIVELLA: VIRGEN DEL BLAU Y SAN JUAN EVANGELISTA, DE LA ANTIGUA PORTADA DE LOS APÓSTOLES, DE LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.

FAMILIA CLAPERÓS. — La evolución del estilo hacia la mitad del siglo XV, buscando cada vez más ilusionismo representativo y libertad de expresión al tiempo que una mayor riqueza formal y acercándose con esto peligrosamente a la disolución del idealismo gótico, está bien ejemplarizada por las obras de la familia Claperós. Fueron tres escultores, Antonio Claperós I, el padre, y sus dos hijos Juan y Antonio II. De este último no sabemos sino que empieza a trabajar en 1456 en la decoración de la catedral de Barcelona junto a su padre. Respecto a éste y al otro hermano Juan existen más datos, pero carecemos de los que nos permitirían separar netamente sus personalidades artísticas respectivas. De Antonio Claperós I tenemos noticia de que en 1422 ya trabajaba en la obra decorativa del cimborio de la catedral de Barcelona; al año 1442 corresponde la curiosa nota de que, labrando las claves de la bóveda, ganaba cinco sueldos de jornal, mientras Pedro Oller sólo percibía cuatro sueldos y seis dineros. En 1448-1449, con la ayuda de su hijo Juan, esculpía el templete del surtidor del claustro de la misma seo barcelonesa, centrado por una primorosa clave con San Jorge, que presenta ecos del relieve del mismo tema de Pedro Johan. Finalmente, en el año 1458, contrata las figuras de los doce apóstoles de una puerta lateral de la catedral de Gerona, que ejecutó en barro cocido y que se hallaban en su sitio en 1460 ya, habiendo sido destruídos ulteriormente con excepción de uno.

Juan Claperós estaba casado con la hija de Berenguer de Cerviá, maestro de obras de la seo gerundense. En 1448 ya ayudaba a su padre, emprendiendo con él, como dijimos, la decoración del templete del surtidor del claustro de la catedral de Barcelona. En 1460, en nombre propio y en el de su padre, contrata el coronamiento del portal de los Apóstoles de la catedral de Gerona con la Asunción de la Virgen, no realizado. Su nombramiento de escultor del Condestable, en 1465, justifica que recibiera el encargo de labrar el monumento funerario de éste; pero según parece, sólo llegó a ejecutar la lauda que se conserva, muy borrosa, en Santa María del Mar, de Barcelona.

La capilla de las fuentes bautismales de la seo barcelonesa tiene en sus enjutas decoración de los Claperós. Son relieves con figuras que tienden a la monumentalidad y a la contención, aun cuando los plegados de los ropajes son más libres que naturalistas. Muy similar, desde el punto de vista del estilo y también en lo que concierne a ejecución y tipología, hasta el punto de que lo atribuímos a los escultores que estamos considerando, es un ángel que se conserva en el Museo de Barcelona. Una escultura exenta que muestra también la transición al estilo de la segunda mitad del siglo XV, es la Santa Eulalia, de barro cocido, de la portada de su nombre en el claustro de la catedral de Barcelona, atribuíble al círculo de los Claperós (fig. 242). Sin duda, la blanda materia en que fué realizada y la técnica del modelado cooperan a la libre interpretación que revela esta interesante imagen envuelta en amplios y gruesos pliegues.

En la decoración de las claves e impostas del claustro y capillas adyacentes de la catedral de Barcelona, debieron intervenir con los Claperós y Oller buen número de otros escultores, cuya desigual calidad, desde verdaderos maestros a simples ayudantes o canteros, da a tales esculturas el carácter de repertorio general iconográfico estilístico de la escultura barcelonesa de la primera mitad del siglo XV.

GERONA. — En Gerona la escultura de mediados del siglo XV halla un momento de plenitud singularmente efímero, pero de muy alta calidad. Lo representa el gran sepulcro del obispo Bernardo de Pau († 1457), con el que se relacionan estrechamente otros dos mo-

numentos funerarios: el del vicario general Dalmau de Raset († 1452) y el del caballero Bernardo de Raset († 1422).

La sepultura episcopal es de una gran suntuosidad, con numerosas imágenes ordenadas en varias zonas: ángeles tenantes de su escudo, el obispo adorando al niño Jesús entre figuras de santos, la majestuosa imagen yacente del prelado, los ángeles que suben su alma hacia el Señor, cuya imagen aparece rodeada de ángeles músicos entre los calados del arcosolio (fig. 244). Pero uno de los elementos más sugestivos lo constituye la docena de estatuillas en alabastro, representando a personajes masculinos y femeninos del cortejo fúnebre que se colocaron algo arbitrariamente en el fondo del arcosolio. Son de labor singularmente primorosa y en ellos se une un perfecto naturalismo con la estilización de estirpe nórdica (fig. 243).

En la tumba del arcediano Raset se manifiestan evidentes puntos de contacto con la del obispo, aunque con menor complejidad y dentro de una fórmula más tradicional. La de Bernardo de Raset es muy simple y el arcosolio está presidido por la imagen orante del caballero.

La única obra importante en alabastro del último tercio del siglo XV existente en el Principado, es el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón de Ampurias, que es muy posible que no llegara a terminarse (fig. 246). El basamento está completo, con el sagrario, ángeles con emblemas de la Pasión y seis altorrelieves con escenas de la misma, todo ello en un estilo muy florido, netamente germano flamenco, de buena calidad y sin atribución personal conocida. En el cuerpo alto, flanqueada por pináculos y remates de fines del siglo XVII, se eleva en el centro la hornacina que cobija una imagen de la Virgen, con un gran doselete y montantes recargados de imaginería. La Virgen titular, de buena calidad, debe ser todavía de la primera mitad del siglo XV, dentro del estilo gótico tradicional. Existe una corona de plata que le fué regalada en 1465. La construcción de la hornacina es algo posterior: fué contratada en 1483 por el escultor Vicente Borrás y terminada por él al cabo de diez años, acaso con la colaboración de su hijo Juan. El padre había trabajado en Vich hacia 1455.

EL GÓTICO FINAL EN CATALUÑA. — La gran onda de influencia flamenca y germánica que alcanzó tanta preponderancia en Castilla, irradiando desde allí hacia Andalucía y el norte de España, también tuvo su representación en Levante y Cataluña, si bien dentro de más modestas proporciones, agravadas hoy por la destrucción y desaparición de piezas. La llegada de escultores alemanes y flamencos originó también en estas comarcas una reacción en las escuelas locales, que intentaron asimilar el sentido fastuoso de aquel arte de gran refinamiento, así como la técnica evolucionada necesaria para el mismo. Este resultado sólo en reducida escala fué posible, ya que si bien a mediados del siglo XV encontramos algunas muestras capitales del nuevo estilo, ya en el último cuarto de aquella centuria o en los inicios del XVI, no se halla ningún escultor de verdadera importancia en el nordeste hispánico. Canteros y tallistas de menor categoría fueron los colaboradores que heredaron las premisas del gótico terminal y las desarrollaron en el tono de sus posibilidades.

Podemos establecer como punto de partida de este período la personalidad del entallador alemán que, tras hispanización de su nombre, conocemos con el de Miguel Lluch, Loquer (o Lochner), el cual se estableció en Barcelona en 1483, residiendo en esta ciudad hasta su fallecimiento en 1490. Ha sido exhumada documentación concerniente a dicho artista y por ella tenemos noticia de su esposa Catalina, de su discípulo Juan Espelta y de su consocio Juan









Figs. 238, 239, 240 y 241.—LÉRIDA: SEPULCRO DE BERENGUER DE BARUTELL, EN LA CATEDRAL VIEJA, Y VIRGEN SOBRE LA PORTADA DEL ANTIGUO HOSPITAL, ATRIBUÍDA A ANDRÉS PI. MONASTERIO DE POBLET: MÉNSULAS DE LA CAPILLA DE SAN JORGE





Figs. 242 y 243.—SANTA EULALIA, EN LA PORTADA SUDOESTE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. ESCULTURA DEL SEPULCRO DEL OBISPO BERNARDO DE PAU, EN LA CATEDRAL DE GERONA.





Figs. 244 y 245.—CATEDRAL DE GERONA: SEPULCRO DEL OBISPO BERNARDO DE PAU. MUSEO DE VICH: SAN JUAN EVANGELISTA, DE UN GRUPO DEL SANTO SEPULCRO.

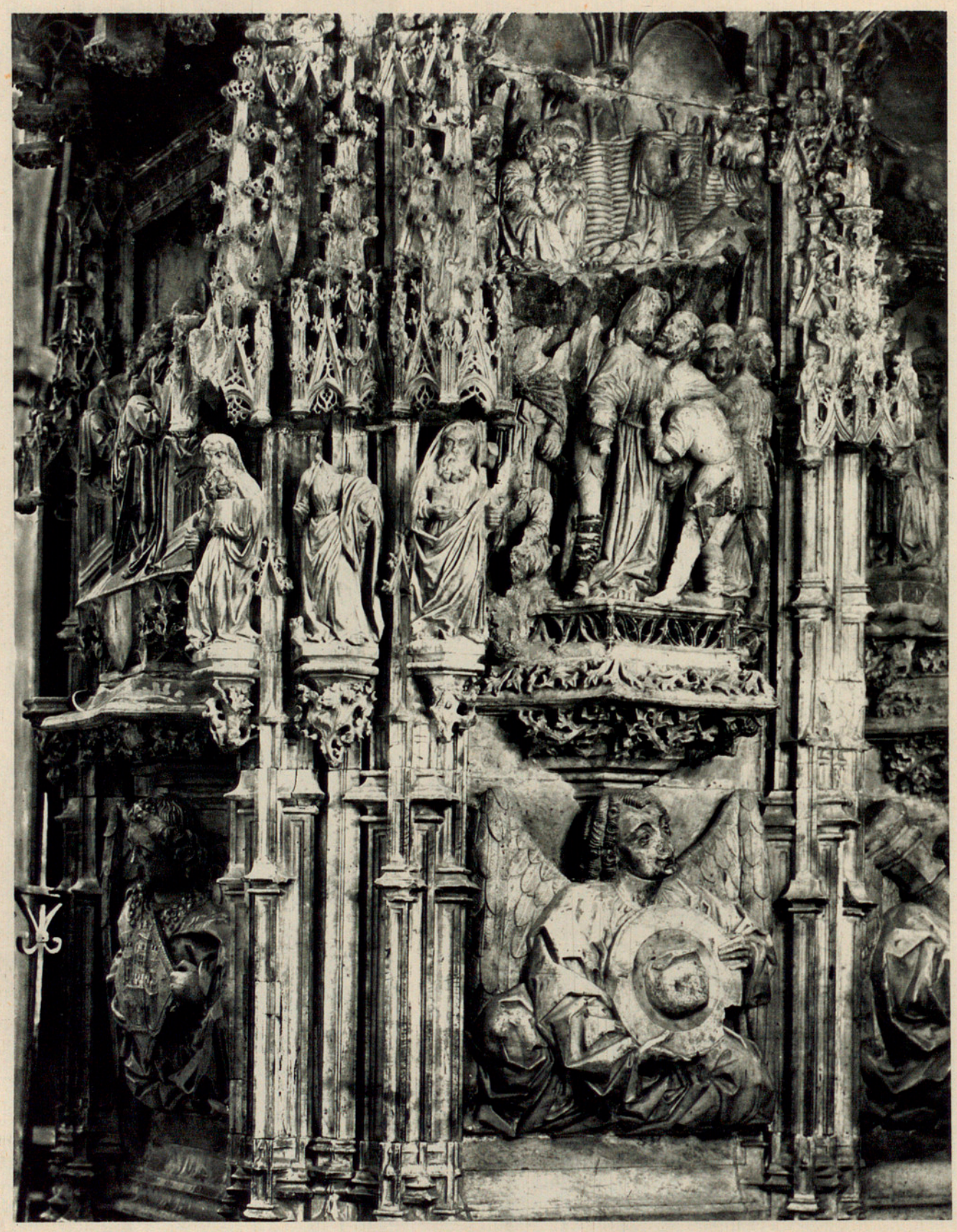


Fig. 246.—CASTELLÓN DE AMPURIAS: DETALLE DEL RETABLO MAYOR.

Frederich de Alemania, probablemente de Cassel. Las obras principales de Miguel Lluch son las siguientes: el retablo de Todos los Santos, de la catedral de Barcelona, de hacia 1488; el relieve, en madera, del tímpano de la portada de la Piedad de dicha catedral, y el retablo de San Pedro, de Premiá de Dalt (Barcelona), contratado en 1487 y que por desgracia fué destruído en el año 1936. Esta última obra seguía la disposición tradicional, con la efigie del titular en el centro y varias composiciones laterales relativas a episodios de su vida. Miguel Lluch fué, además, iniciador de la obra del entalle de los calados pináculos de la sillería alta del coro de la catedral barcelonesa, terminados por su discípulo Juan Frederich, a quien hallamos luego en Valencia labrando, en 1497, una Anunciación conservada en la catedral de aquella ciudad levantina.

El relieve de la Piedad, en el tímpano de una de las puertas del claustro de la catedral de Barcelona, tal vez por su asunto o por la sencillez de su composición es la obra más perfecta de Miguel Lluch. La composición se resuelve dentro de un esquema relativamente arcaico en el que prevalecen líneas quebradas y en V; la ejecución de cuerpos y rostros tiene mucho de formulario, pero el resultado es bueno y las proporciones están felizmente logradas (fig. 247).

Girart Spierincx fué otro escultor de origen nórdico que trabajó en Cataluña en ese período, siendo el autor de las tallas del retablo mayor del monasterio de San Cugat del Vallés, fechadas en 1502 y destruídas en 1936. Otro artista de procedencia extranjera que trabajó en la última década del siglo XV en Barcelona es Adrián de Suydret, holandés, de quien se tiene noticia de que, en 1491, talló en madera una imagen de San Jaime. Sabemos también que estuvo en relación con Bartolomé Bermejo.

Un ejemplo de entallador modesto, artesano mejor que artista, cuyo esfuerzo se dirigió a asimilar en lo posible la técnica y estética del gótico germánico, si bien los resultados le traicionaron y se reducen a una imaginería híbrida con caracteres ahistóricos, pero que, en último término, han de filiarse como transición del gótico al estilo renacimiento, lo tenemos con Pedro Torrent, el cual trabajó al parecer, en el retablo de San Juan de las Abadesas con el portugués Alonso Rams. obra que se ejecutó entre 1485 y 1496. A Torrent se debe asimismo otro retablo, del cual una imagen de San Cipriano se conservaba en Tiana, en la iglesia parroquial. También dió cima, en 1497, a la obra del coro de la iglesia de los mercedarios de Palma de Mallorca.

Dentro del arte que expresa una popularización de las tendencias a un tiempo naturalistas y altamente estilizadas del gótico germánico, si bien reteniendo o mejor, reactivando, elementos de un tipo más tradicional, tenemos los dos grupos del Santo Sepulcro del Museo Episcopal de Vich (fig. 245) y de la catedral de Tarragona, así como un Calvario de esta última ciudad. El grupo de Vich está fechado en 1485; las otras obras mencionadas pueden ser algo más tardías, pero en todo caso datan de en torno al 1500. Caracterizan este arte diversas cualidades, pero en especial la mezcla de elementos avanzados y de factores retrógrados, lo cual hemos ido definiendo a lo largo de las páginas precedentes como constante en la imaginería y en la escultura de tipo más o menos popular. En ésta, hay rasgos, tomados de artistas de primer rango o de pinturas o grabados, que se interpretan según criterios arcaicos, lo cual es la causa de dichas anomalías. Sin embargo, esta confusión da en ocasiones resultados llenos de fuerza o de gracia. En el grupo de Vich tenemos un buen ejemplo de ello con la orientalizante efigie de Nicodemus o el grupo, a un tiempo tímido y muy expresivo, de las Ma-

rías. En el Calvario, de Tarragona, destaca la efigie del Crucificado, de buena talla anatómica y dramático rostro.

En la catedral de Tortosa (Tarragona) existen asimismo varias obras correspondientes al último período gótico, las cuales muestran cierto paralelismo con el estilo burgalés de la época, aunque se realizan con mucha mayor modestia. La primera de tales obras es el monumento sepulcral de Juan Gerona, en cuyo arcosolio vemos dos relieves: uno que representa la ascensión del alma del difunto ayudada por dos ángeles, y otro el Salvador, que le espera entre serafines. En las pilastras que flanquean el sepulcro hay dos estatuas adosadas, efigies de San Juan Evangelista y San Juan Bautista. El frente del sarcófago muestra una inscripción a modo de libro abierto, sostenida por ángeles. El escudo del difunto se repite seis veces: dos junto a los ángeles; tres sostenidos por los leones que sirven de tradicional apoyo, y otra en el vértice del arco flamígero.

El púlpito de esta misma catedral muestra relieves escultóricos, con efigies de santos y prelados que corresponden a la misma fase estilística. Los Evangelistas aparecen junto a sus respectivos símbolos y escribanías, en actitud de redactar los textos sagrados. Barbas flotantes y largas cabelleras rizadas exponen la misma tónica antes anotada. La calidad es regular. Finalmente, hay en la catedral de Tortosa un Calvario con Cristo sobre una cruz muy ornamentada y un apretado grupo a sus pies cuyas figuras son acaso lo mejor de la obra.

En Perpignan hay algunas obras de estilo gótico tardío debidas en parte a varios miembros de la familia Raholf, afincada en dicha ciudad en todo el siglo XV. Precedente de las piezas pertenecientes al último período gótico, son las partes centrales de dos retablos decorados luego por el pintor Arnaldo Gassies, cuya creación se estudia en el volumen IX de *ARS HISPANIAE*. Trátase de dos altorrelieves conservados en la iglesia de Palau del Vidre; uno de ellos representa a San Juan Evangelista; el segundo, a San Miguel y a San Hipólito. Son tallas de valor decorativo, con cierta intensidad expresiva, fechables hacia 1454. Los retablos a que aludíamos al hablar de piezas de fines del siglo XV son el dedicado a San Pedro de la catedral y el de la iglesia de San Jaime, dedicado a la Virgen (fig. 250). El primero tiene ocho escenas narrativas en torno a la efigie sedente del primer pontífice, cubiertas con doseles calados y todo ello dorado. El estilo corresponde bien a su tiempo, pero pueden señalarse rastros arcaizantes por el amaneramiento esquematizado en algunas figuras particularmente en la Crucifixión que remata la calle central. El retablo de San Jaime es una obra de estructura más compleja. En el centro de la predela aparece la Piedad y, a ambos lados de la misma, diez efigies de profetas con filacterias donde se escriben sus nombres, contra fondos dorados y ornamentados con flora estilizada. La calle central tiene un solo relieve: el de la Coronación de la Virgen, sobre la hornacina que cobija la exenta de Nuestra Señora con el Niño; dos calles laterales muestran tres escenas cada una y, a los lados externos, vemos las sedentes de San Lucas y San Juan, junto al enmarcamiento que tiene otras pequeñas esculturas que representan personajes bíblicos.

Cabe citar, además, algunas esculturas que destacan por sus dimensiones y calidad del conjunto de imaginería exenta de la misma época. La iglesia de Santa María de Montblanch (fig. 248) y las colegiatas de Tremp (fig. 249) y Manresa conservan todavía las grandes estatuas de su Virgen titular, las tres de talla policromada, realzada con dorados y estofados. Son de autores distintos, pero en cierto modo coinciden por su carácter monumental y suntuoso.



Fig. 247.—M. LUSCHNER: PIEDAD, TALLA EN EL TÍMPANO DE LA PUERTA SUDESTE DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.







Figs. 248, 249 y 250.—VIRGEN DE MONTBLANCH Y VIRGEN DE TREMP. PREDELA DEL RETABLO DE LA VIRGEN, EN LA IGLESIA DE SAN JAIME, DE PERPIÑÁN.

LA ESCULTURA EN MALLORCA Y ROSELLÓN DURANTE EL SIGLO XIV

EL PRIMER PERÍODO GÓTICO EN MALLORCA Y ROSELLÓN. — Muchas veces, las conexiones culturales derivan de circunstancias políticas. Un ejemplo clarísimo de ello lo tenemos en el grupo a que alude el epígrafe. Al morir Jaime I, Mallorca, Rosellón y la Cerdaña, formando un reino independiente, fueron legados a Jaime II de Mallorca († 1311), por lo cual sus dos capitales, Palma de Mallorca y Perpignan, presentan en las obras artísticas del período una similitud total, debido no sólo a las relaciones indirectas, sino al hecho concreto de que los maestros más importantes que actúan en Mallorca son básicamente perpiñanenses hasta 1343, fecha en que Pedro el Ceremonioso reincorpora aquellos territorios a la Corona de Aragón.

La escultura decorativa más valiosa del momento inicial es la correspondiente a las dos capillas superpuestas del Palacio Real, en Perpignan. Datan del primer cuarto del siglo XIV y su decoración consiste en ménsulas, por desgracia muy mutiladas en la actualidad, y en grandes claves de bóveda de las que hemos de resaltar la finura y vivacidad de la flora ornamental, ya de avanzado naturalismo. Reflejos de este estilo los tenemos en una serie de relieves sepulcrales, la mayoría de ellos fechados entre 1291 y 1315, así como también en la decoración de la última etapa del claustro de la catedral de Elna (Rosellón). Destacan en esta obra las bellas claves de bóveda (fig. 251), con distintas representaciones entre las cuales advertimos el "Noli me tangere" y los símbolos de los Evangelistas; la primera repite el tema principal de la capilla de la Magdalena, en el Palacio Real.

En Palma de Mallorca, la obra principal y punto de partida consiste en las reformas practicadas en el palacio de la Almudaina. Airoso y bello en sosegado estilo muy simple, es el ángel de bronce que remata una torre; su sencillez y pureza formal hacen pensar en el arte italiano. La capilla de Santa Ana, en ese mismo palacio, es otra de las excelentes muestras de la escultura de carácter rosellonés. La puerta es de mármol pirenaico y su forma es idéntica a la del palacio de Perpignan, con arco de medio punto en el cual vemos un tímpano decorado con figuras: la Virgen Madre en el centro y dos personajes sacros a ambos lados, así como dos pequeños ángeles en vuelo sobre la cabeza de Nuestra Señora (fig. 253). Hemos de fijarnos también en la delicada y aguda labor de los capiteles de las jambas, que representan luchas de animales fabulosos. En el interior de la capilla hay claves que responden a igual concepto y estilo que las antes descritas. La Coronación de la Virgen, el Buen Pastor, la Anunciación y figuras de santos son el tema de estas composiciones en esquema circular, ejecutadas con finura y gran corrección de proporciones, aunque exagerando algo el tamaño de las cabezas, posiblemente a plena conciencia y para mayor visibilidad de éstas y de su expresión. Las ménsulas nos muestran los símbolos de los Evangelistas en posición algo forzada, ciertamente difícil de resolver (fig. 252). Otras mejor realizadas tienen medias figuras de ángeles llevando cirios.

Los mismos artistas roselloneses decoraron la capilla mayor de la catedral de Palma. Lo más monumental de su obra es el par de figuras que constituyen un bello grupo de la Anunciación. Son dos esculturas exentas, adosadas al muro sobre repisas y bajo doseles. En la realización de los rostros, el escultor se mostró levemente arcaizante, acaso por no encontrar el modo de solucionar naturalísticamente la vivencia que anhelaba expresar; la solemnidad del arcángel se trueca en pasmo; la humildad de la Virgen tiene mucho de indeciso y primario. Sin em-

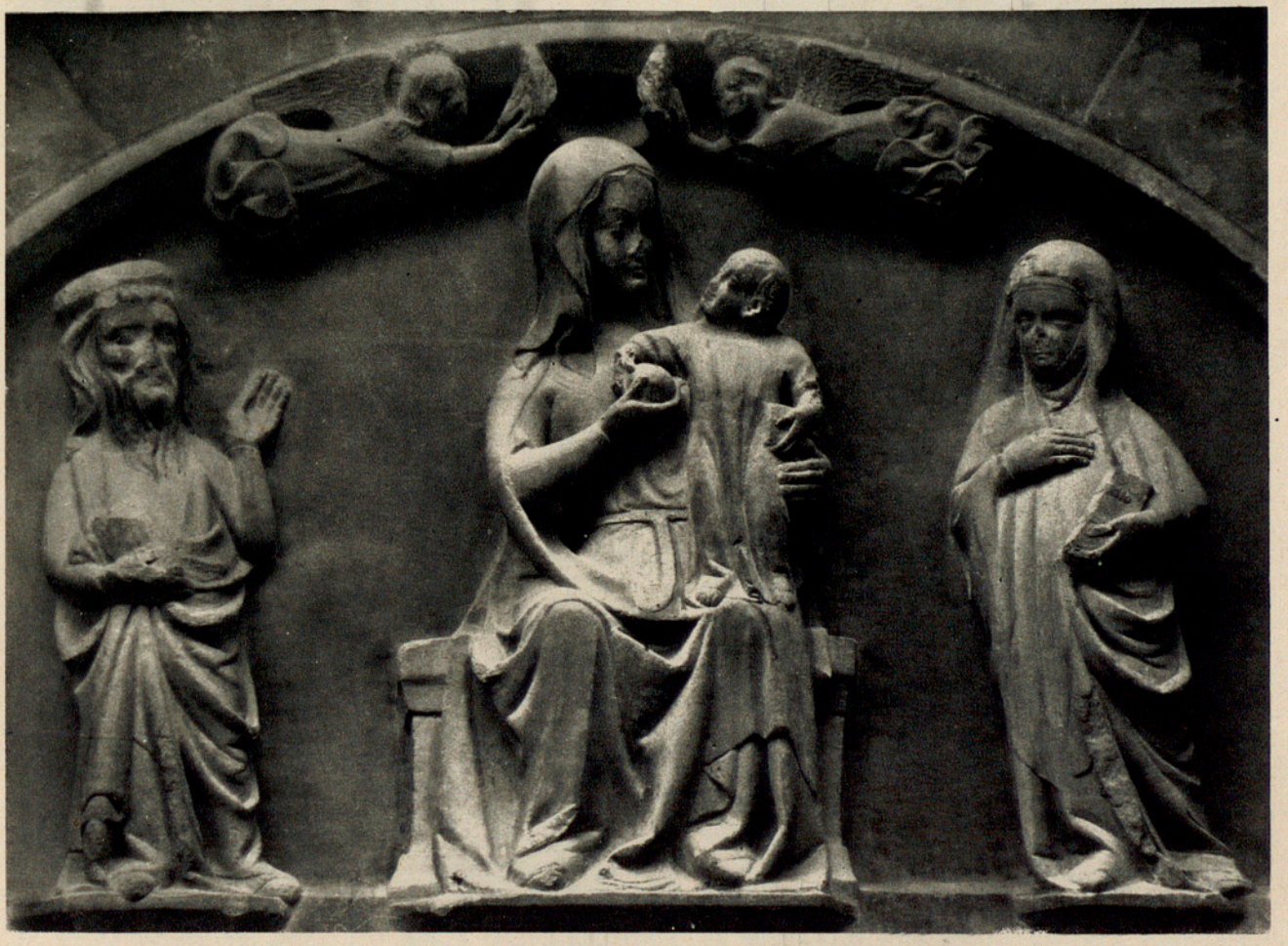
bargo, son dos buenas esculturas debido al correcto sentido del volumen y al animado juego de los plegados. De la misma escuela, pero no de la misma mano son las figuras de ángeles ceroferarios (fig. 255) que forman parte de aquella decoración y las efigies de los apóstoles Pedro y Pablo.Terminaremos la descripción de este grupo de piezas mencionando el delicadísimo relieve decorativo de la puerta del lado norte de la iglesia de Santa Eulalia, de Palma de Mallorca, que, a modo de capitel corrido, constituye un friso en el que se desenvuelven luchas de grifos contra dragones. El estilo y el espíritu de la obra son idénticos a los que, a través de igual tema, resplandecen en los capiteles de la puerta de la capilla de Santa Ana de la Almudaina.

Como es lógico y acontece constantemente en la vida del arte, del grupo creador que introduce un estilo en un lugar y momento dados, se derivan líneas secundarias nutridas por la labor de los imitadores, que a su vez son seguidos por los artesanos y canteros, con progresiva deformación del estilo inicial, incomprensiones y alteraciones, y con la inclusión más o menos fanática de procesos de esquematización. En la escultura mallorquina del siglo XIV hay varios ejemplos de este arte derivado. Uno de ellos lo hallamos en la decoración en relieve del tímpano de la puerta de la sacristía de la catedral de Palma, situada en la base de la torre y anterior a la construcción de la catedral actual. La Virgen madre, del centro, es de cáracter arcaico y en los ángeles ceroferarios de ambos lados, las alas se diseñan en proporciones arbitrarias para satisfacer una necesidad espacial derivada a su vez de la colocación de las figuras. Algunas claves de la iglesia de la Concepción y Santa Eulalia, también en Palma, son en parte un claro ejemplo de derivación deformada, aquí por esquematismo geometrizante y primitivo. Los capiteles de la girola son más naturalistas, pero toscos. Lo mismo acontece con los de la iglesia de San Jaime y con los de una puerta de la catedral de Ibiza, que forman un doble friso en el que la libre y regresiva interpretación del gótico, por linealismo excesivo, aparenta cierto aire románico. Las claves del interior corresponden al mismo sentido popular.

LA ESCULTURA MALLORQUINA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. — A partir de 1343, se produce una mutación en el arte mallorquín, como consecuencia del cambio político al que antes hicimos alusión, y que se concreta en la penetración directa de la influencia del Principado. Algunas claves de la catedral y de la iglesia de Santa Eulalia son la prueba de ello; se advierte ahí una orientación encaminada hacia la suntuosidad y lo imaginativo, que se traduce en el enriquecimiento de los esquemas ornamentales y en la delectación conque el artista utiliza los aspectos más decorativos de las figuras, infundiéndoles vida interior y destacándolos del volumen puro. Es el camino que conducirá, del gótico clásico del XIII y primera mitad del XIV, al estilo borgoñón y germanoflamenco, para caer finalmente en el delirio ornamental del gótico florido. Otra muestra de este arte, en la segunda mitad del siglo XIV, es el grupo de sepulcros de la catedral; los dos más importantes son los de Ramón de Torrelles († 1266), primer obispo de Mallorca, que fué costeado por Bernat Coscoll un siglo más tarde, y el del obispo Antonio Galiana († 1375), obra en la que concretamente puede apreciarse el influjo del arte de Cascalls y Moragues. Hay cierta teatralidad en la disposición del conjunto, con figuras aisladas bajo arquería, en el frente del sarcófago, la yacente algo esquemática, vuelta de lado y el relieve del muro de fondo del arcosolio, con la escena de funeral y el ascenso del alma del difunto al cielo (fig. 256).







Figs. 251, 252 y 253.—CATEDRAL DE ELNA: CLAVE DE BÓVEDA. PALMA DE MALLORCA: MÉNSULA DEL INTERIOR Y TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA CAPILLA DE LA ALMUDAINA.



Figs. 254 y 255.—CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA: VIRGEN CON EL NIÑO, DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR, Y ÁNGEL CEROFERARIO

En la época del obispo Galiana también se edificó en Palma la capilla del palacio episcopal, cuya portada tiene una austera pero bien labrada decoración: capiteles de flora cuyas crispadas hojas se repiten en el arco exterior al dovelaje; en el centro de éste hay un San Pablo y un Crucifijo de muy buen estilo. La obra más importante, sin embargo, era el retablo mayor de la catedral, de dos frentes, cuya fecha no se puede determinar con certeza, aunque parece de la segunda mitad del siglo XIV y posterior, desde luego, a la consagración del altar mayor en 1346. En la actualidad y debido a un arbitrario desplazamiento, es difícil apreciar directamente su innegable calidad. Consiste esencialmente en una prodigiosa decoración a base de estructuras arquitectónicas: una serie de siete arcos de tracería en cada frente, de una finura lineal extraordinaria y en las enjutas de cuyos remates se alojan relieves con parejas de ángeles y santos. La predela, dedicada a la Virgen, contiene siete composiciones, de concepto algo pictórico. El precedente de esta obra se halla sin duda alguna en el retablo de Tortosa, pieza mucho más modesta, pero de similares características. En las galerías constituídas por las series de arcos, se alojaban efigies exentas de santos y en la central una imagen de la Virgen, conservadas actualmente en otros lugares de la catedral. La efigie mariana (fig. 254) es de gran armonía y solemnidad; las restantes, algo formularias y acaso no todas de la misma época.

Completa la escultura mallorquina del XIV la abundante imaginería de la Virgen, en general orientada hacia el tipo catalán. Podemos citar las esculturas siguientes: la Virgen del convento del Puig, de Pollensa; las dos de la iglesia de Sóller, y una del palacio episcopal de Palma. En todas estas imágenes se muestra la tendencia a representar el carácter maternal de Nuestra Señora: tienden a la solemnidad, a la gravedad de timbre clásico y no a la esbeltez gótica. Corresponde, en cambio, por entero a este concepto la imagen conservada en la sacristía del santuario de Lluch (Mallorca), cuyo diseño formal es de virtuosismo innegable, presentando la figura el "hanchement" sigmoideo que tanta idealidad infunde a estas imágenes sagradas, al tiempo que constituye uno de los rasgos más bellos y sabidos del gótico (fig. 257).

La orientación ulterior de la escultura se hubo de definir por la influencia emanada desde el ducado de Borgoña, donde Claus Sluter realizó obras que anticiparon casi en un siglo el libre naturalismo y la poderosa expresión del gótico germanoflamenco.

EL SIGLO XV EN MALLORCA

La obra que agrupa a los escultores dignos de interés en Palma de Mallorca a partir de finales del siglo XIV, es el Portal del Mirador de la catedral. Fué proyectado por Pedro Morey († 1394), comenzándose en 1389. Respecto a Morey, consta documentalmente que era maestro mayor de la obra y escultor. Sin embargo, no conocemos con certeza ninguna escultura del mismo, existiendo opiniones que le atribuyen la Virgen de Mármol (fig. 260), del mainel de la citada portada, escultura a la que más adelante nos referiremos. En 1393 trabajaban como ayudantes suyos Enrique Alemán, encargado de la labra de doseletes y capiteles con hojas, y Juan de Valenciennes, autor documentado de los relieves del tímpano y del pináculo, quien ejecutó tales obras en 1397.

El conjunto del portal, a pesar de la inclusión de elementos flamígeros en él, conserva todavía la severidad del gótico esencial. La decoración es sobria y se somete por entero al

sentido arquitectónico, consistiendo, en los muros de fondo y laterales, en arquerías ciegas y medallones cuadrifoliados de elegante severidad. Las esculturas de Valenciennes son eficientes en su papel decorativo, pero casi puede decirse que se limitan a éste. Percibimos aún en las imágenes reminiscencias de Amiens, pero la fórmula ha sido aplicada sin imaginación, con una vida que tiene más de artificio mecánico que de profundo aliento, y que procura salvar el escollo con la agitación del movimiento representado, en lo que a las figuras de la Última Cena se refiere. Esta composición ocupa la zona inferior, rectangular, del tímpano (fig. 259). La superior presenta a Cristo como Juez con la Virgen, San Juan y dos ángeles. Las figuritas de las arquivoltas son, en general, de parecido estilo y calidad.

En 1397 es nombrado maestro mayor Pedro de Sant Johan, natural de Picardía, que ocupó el mismo cargo en la catedral de Gerona y trabajó en otros lugares de Palma de Mallorca y Cataluña hasta 1415. Junto a él, en la fecha inicial, aparece Antonio Canet, de quien, sin embargo, no se conoce ninguna obra escultórica en Mallorca. Hay referencias de que ambos maestros trabajaron asimismo en la Seo de Urgel. De Pedro de Sant Johan hay una obra documentada, el portal de la iglesia de San Miguel, en Palma, contratado en 1398. La decoración escultórica de dicha puerta integra cuatro figuras de santos (fig. 258) en las pilastras laterales y una Virgen con el Niño, sedente, entre dos ángeles, en el tímpano. Hay una relación estilística incuestionable entre tales esculturas y la obra de Ça Anglada y Canet; destacaremos el intenso sentido del volumen, que también poseen estas labras mallorquinas, la tendencia al canon corto, a una leve exageración expresionista de las proporciones, concediendo escaso interés al factor lineal. Se atribuye a este maestro la Virgen de Inca, de madera policromada, que presenta rasgos formales de gran similitud, y una virgen en alabastro, del Museo de Gerona.

GUILLERMO SAGRERA. — En este ambiente surge la figura de Guillermo Sagrera, el escultor más importante del período, en la escuela de Rosellón y Mallorca. La primera noticia que de él tenemos nos pone en conocimiento de que, en 1397, actuaba como cantero en compañía de su padre Antonio y de un primo llamado Miguel Sagrera, siendo muy probable que Guillermo fuese entonces bastante joven. En 1410, lo hallamos en Perpignan, como maestro mayor de la catedral y de otras obras varias, asociado en algunas ocasiones con el arquitecto francés Rollin Valtier, el cual fué, más adelante, maestro mayor de la catedral gerundense. Consta que Sagrera contrajo matrimonio en Perpignan con una muchacha del país y que siguió teniendo intereses allí, a pesar de que, desde 1420, actúa como maestro mayor de la catedral de Palma de Mallorca. En el Rosellón no se le conocen otras obras que las arquitectónicas, y precisamente como arquitecto asistió, en 1416, a la famosa reunión de Gerona en que se discutió la prosecución de las obras de la catedral de aquella ciudad. Creemos fundadamente, sin embargo, que su actividad de escultor fué real, y no nominal como en el caso de otros maestros mayores que en los contratos figuraban como arquitectos y escultores y en realidad sólo de la primera labor se ocupaban verdaderamente. Veremos cómo en las distintas etapas de su carrera, con diferentes colaboradores, sus esculturas poseen conexión interna de concepto y estilo. Los datos aquí reseñados deben entenderse como rectificación definitiva de los que se consignaron inadvertidamente en el tomo VII de *ARS HISPANIAE,* puesto que todos los datos de Guillermo Sagrera, desde 1397 hasta su fallecimiento en 1454, se refieren a una sola persona, escultor y arquitecto; en cuanto a su nom-

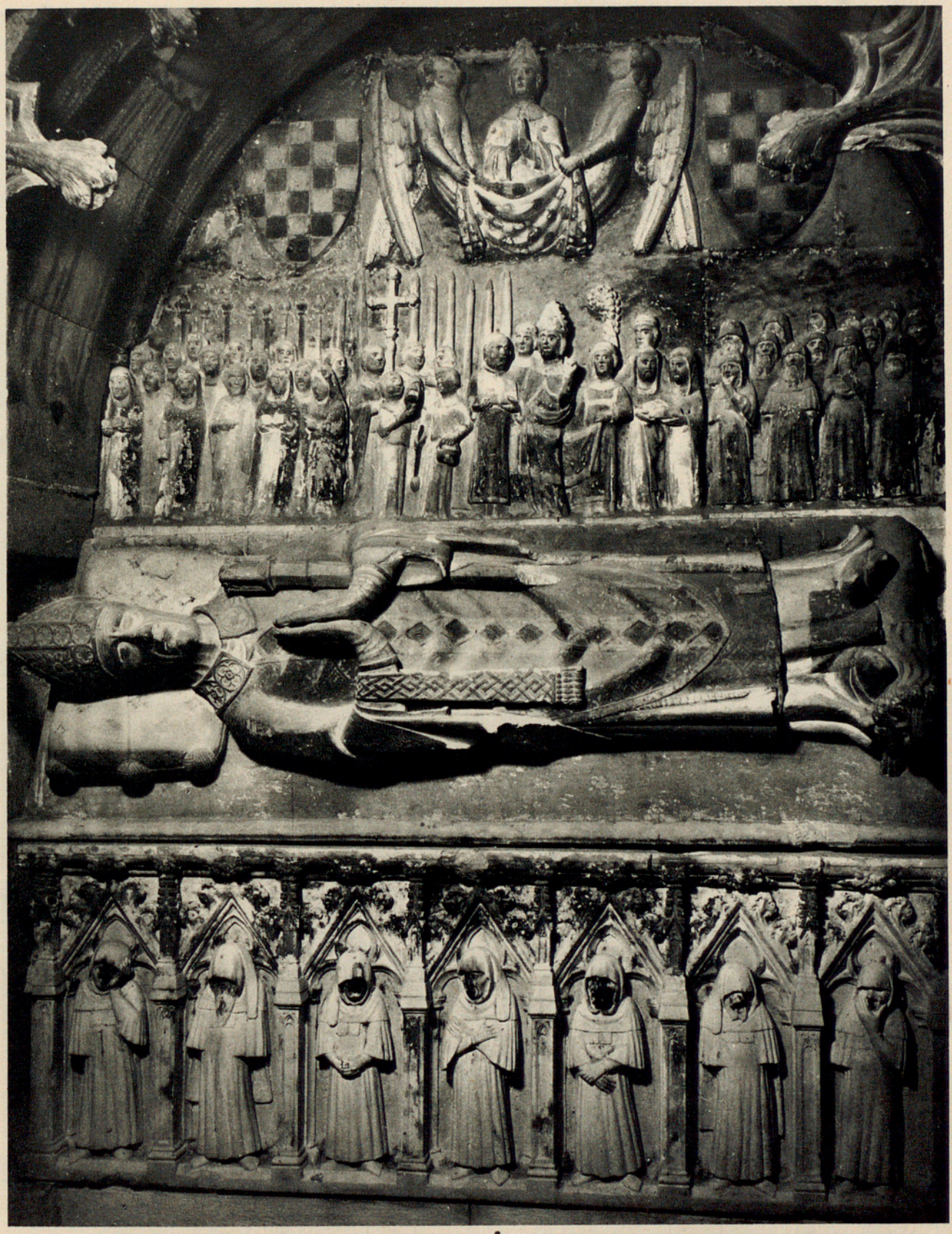
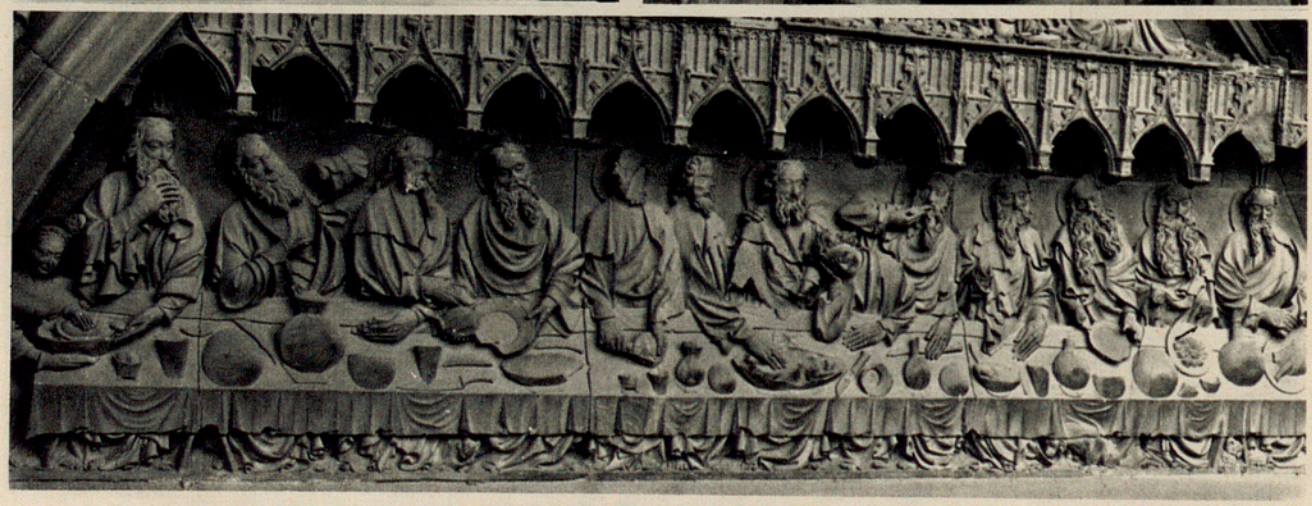


Fig. 256.—CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA: SEPULCRO DEL OBISPO ANTONIO GALIANA.







Figs. 257, 258 y 259.—MONASTERIO DE LLUCH: VIRGEN CON EL NIÑO. PEDRO DE SANJUÁN: SAN ANTONIO ABAD, EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE PALMA DE MALLORCA. JUAN DE VALENCIENNES: SANTA CENA, EN EL TÍMPANO DE LA PORTADA DEL MIRADOR DE LA CATEDRAL.

bramiento de maestro mayor de la catedral de Palma de Mallorca, no existe ninguna prueba de que lo fuera antes de la fecha arriba indicada.

En 1422, Sagrera cobra la escultura de San Pedro (fig. 262), en una de las jambas del Portal del Mirador, y por análisis estilístico le es atribuída la gemela efigie de San Pablo (fig. 261). En lo que concierne a la Virgen con el Niño, del mainel, ya dijimos que se ha atribuído a Morey. No obstante, pudiera ser de Sagrera, pues, aunque resulta superior a las obras documentadas de éste, los detalles de la fórmula son muy similares, por no decir idénticos. Por otro lado, el carecer de otras realizaciones de Morey impide justificar la atribución a éste. El San Pedro de Sagrera es una recia imagen que, dentro de las normas góticas incluye una fuerte dosis de naturalismo. Hay también en ella propensión a la monumentalidad, características que vemos en el San Pablo y también en la Virgen con el Niño. El hecho de estar ésta labrada en mármol, pudiera explicar las diferencias; en todo caso, es una magnífica escultura con prodigiosa vida, resuelta en ese sentido de idealismo formal propio del arte clásico, pues, en efecto, una majestad romana se infunde en la obra a través de los esquemas propios del gótico, sin que ello signifique merma de la naturalidad, como lo prueba la admirable figura del Niño que la madre de Dios sostiene en la forma acostumbrada sobre su brazo izquierdo (fig. 260). El plegado recibe el tratamiento adecuado, pero se evita toda acentuación excesiva de las aristas e incluso de los planos, tendiendo sobre todo a marcar el volumen del cuerpo. Hay que reconocer que las estatuas de San Pedro y San Pablo se labraron de modo menos particular y con fidelidad mucho mayor a lo convencional.

Guillermo Sagrera continuó siendo maestro mayor de la catedral de Palma hasta 1447, pero simultáneamente ejecutó otras obras. En 1426 firma el contrato para edificar la Lonja de Palma y se encarga con sus colaboradores de la construcción y decoración del edificio, cuya obra se llevó a cabo con interrupciones, una de ellas en 1435. En este nuevo período, las esculturas que llevan su nombre ostentan mayores valores imaginativos. Su estilo se torna libre e inventivo y tiende a destacar los factores ornamentales sin detrimento del concepto ni de la calidad. La decoración escultórica de la Lonja integra dos puertas, con una figura cada una de ellas en el tímpano; cuatro efigies de santos en los ángulos del edificio, ménsulas ornamentales y gárgolas, en lo que concierne al exterior. En el interior hay cuatro sobrepuertas, con relieves de los Evangelistas y claves labradas. Por la calidad puede discernirse qué obras de estas fueron debidas al maestro: las de los tímpanos, el San Juan de una esquina externa, así como algunas ménsulas y gárgolas, y las sobrepuertas y claves del interior. En uno de los portales, simplemente adosada contra el campo liso del tímpano, pues la puerta no tiene otra ornamentación que unas cintas de follaje, colocó la espléndida figura de un arcángel (fig. 263). La importancia concedida a las alas del celeste mensajero, así como a sus rizados cabellos, la soltura de túnica y manto, la calidad táctil de las materias imitadas, señalan un progreso desde las obras antes descritas, así como la probable, por no decir segura, influencia del estilo borgoñón, que siempre incluye cierto germanismo.

Hay que glosar sin duda alguna la valiente interpretación de este arcángel en los aspectos mencionados; especialmente la exageración de las alas, formadas por grandes plumas, llama la atención y descubre una faceta del temperamento del escultor que labró la pieza. La Virgen con el Niño aparece en el tímpano de otra puerta de la Lonja; sobre ella, desciende un ángel en vuelo. Con similares características de estilo, esta escultura carece de los valores de la que acabamos de describir y se limita a ser una imagen más de las tan numero-

sas que el arte gótico creó de Nuestra Señora. El San Juan, bajo dosel de un ángulo, nos retrotrae al arcángel, particularmente por la calidad del ancho manto de complicada caída; la cabeza es también interesante, de concentrada y profunda expresión.

Los personajes de las ménsulas corresponden a la misma manera. Es extraordinaria la falta de convencionalismo con que son resueltas las gárgolas; lo monstruoso es expresado, si cabe así decirlo, limpiamente, esto es, sin necesidad de complicaciones externas de la forma, sólo con acusar la idea esencial de lo horrible en sí. Las figuras de Evangelistas de las sobrepuertas están algo deterioradas, pero aún así, son buen testimonio del estilo del maestro. Lo mismo cabe afirmar con respecto a las claves con ángeles, muy parecidos al de la puerta exterior. Por el contrario, las figuras externas de los ángulos, no debidas a Sagrera, disienten de su concepto y muestran a la vez una extraña rigidez arcaizante, que se denota en la tiesura anormal de los cuerpos y en el formulismo esquematizado de plegados y detalles.

Antes de proseguir refiriéndonos a Sagrera, señalaremos que su obra de la Lonja fué continuada por colaboradores suyos, entre los cuales aparecen su primo Miguel, que ya habíamos encontrado a su lado en 1397, y Guillermo Vilasolar, de quienes tenemos datos en la Lonja a partir de 1446. Hacia 1451, se estaba terminando ya la ejecución de la obra. Wethey atribuye a la escuela de Guillermo Sagrera, en Palma de Mallorca, cuatro figuras de Evangelistas, procedentes de la iglesia del Espíritu Santo, hoy en el Museo Diocesano de esa capital.

Por lo que respecta a Guillermo Sagrera, en 1447 va a Nápoles llamado por Alfonso el Magnánimo. Al año siguiente, el rey le nombra maestro mayor del Castillo Nuevo de Nápoles. En 1452, da comienzo a la construcción de la gran sala, y muere en 1454, mientras la obra se hallaba en curso de ejecución. Sus colaboradores —entre los cuales encontramos al hijo y a otro primo del maestro llamados respectivamente Jaime y Juan Sagrera— dan cima a la obra, en 1457. La decoración general de dicha sala quedó destruída por un incendio acaecido en 1919, pero restan las ménsulas con ángeles y emblemas del rey, en una ventana, figuras que muestran un indudable parentesco estilístico con las de la Lonja. Por el contrario, carece de fundamento y está en contradicción con los documentos, el intento de atribuir la intervención directa de Sagrera en la decoración a modo de arco de triunfo de la puerta del castillo, la cual fué proyectada y ejecutada en su totalidad por artistas italianos, mientras Guillermo Sagrera, como arquitecto y como escultor se mantuvo siempre fiel al estilo gótico continental.

OTRAS OBRAS DEL SIGLO XV. — Dentro de la primera mitad del siglo XV, y paralelamente a la descrita creación de Sagrera, encontramos algunas obras dignas de mención en Mallorca. Resalta el nombre de Lorenzo Tosquella, que también fué maestro mayor de la catedral de Palma, autor de las figuras de ángeles del altar mayor, esculturas que cumplen su función en la decoración litúrgica sin grandes ambiciones estéticas. Vale la pena de mencionar el retablo de piedra de la ermita del Salvador, en Felanitx, de autor ignorado (fig. 264). En la composición central se representa la muerte de Jesús en la cruz, y en las seis laterales escenas alusivas en su mayor parte a la "Passio Imaginis" y la Resurrección en la alta del centro; a modo de predela, la Última Cena. Creemos que es del mismo anónimo escultor otro relieve de la Crucifixión, que se halla en la iglesia de la Concepción y Santa Eulalia, de Palma de Mallorca. El estilo de estas obras es correcto, pero amanerado.



Figs. 260 y 261.—CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA: VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN PABLO, DEL PORTAL DEL MIRADOR.

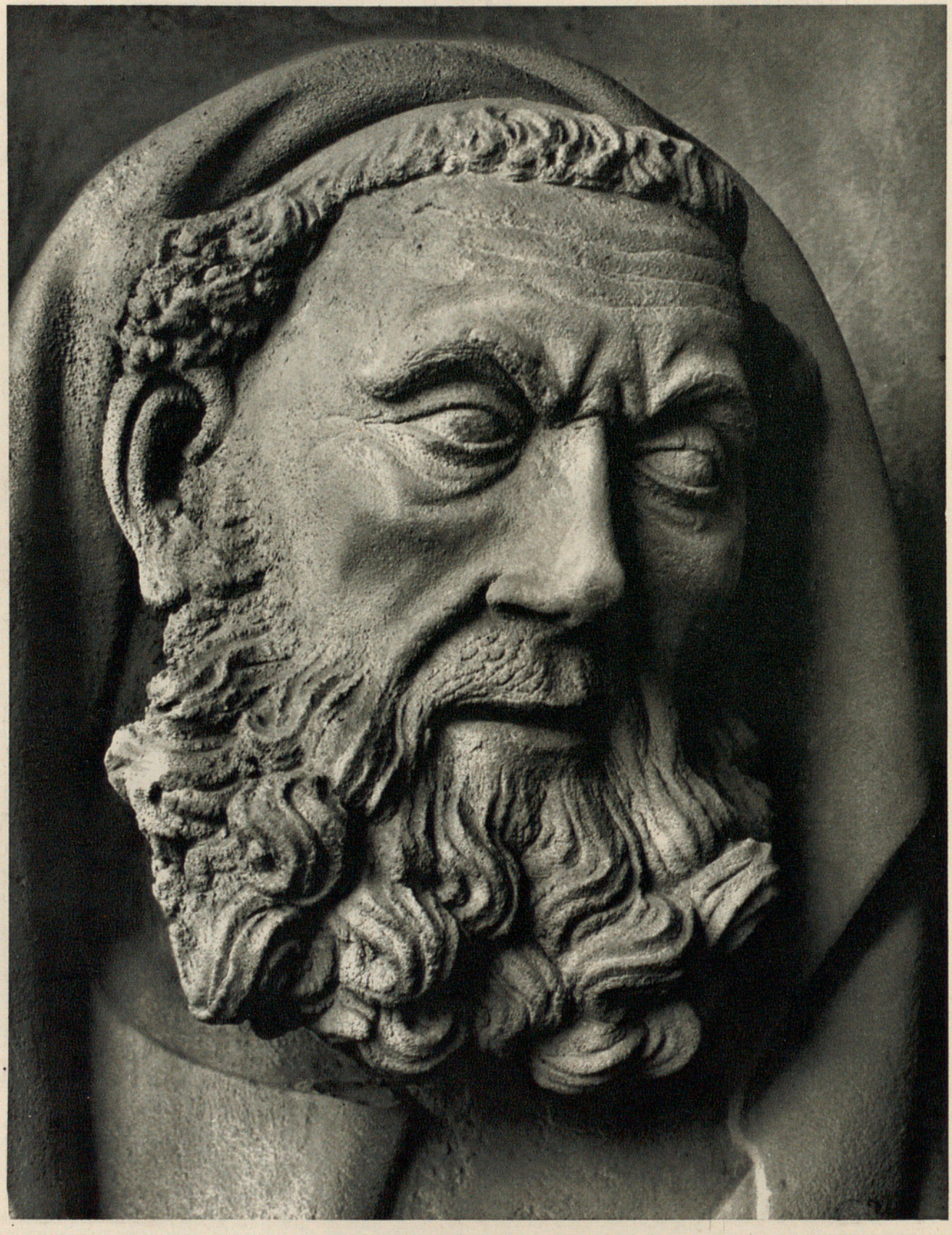
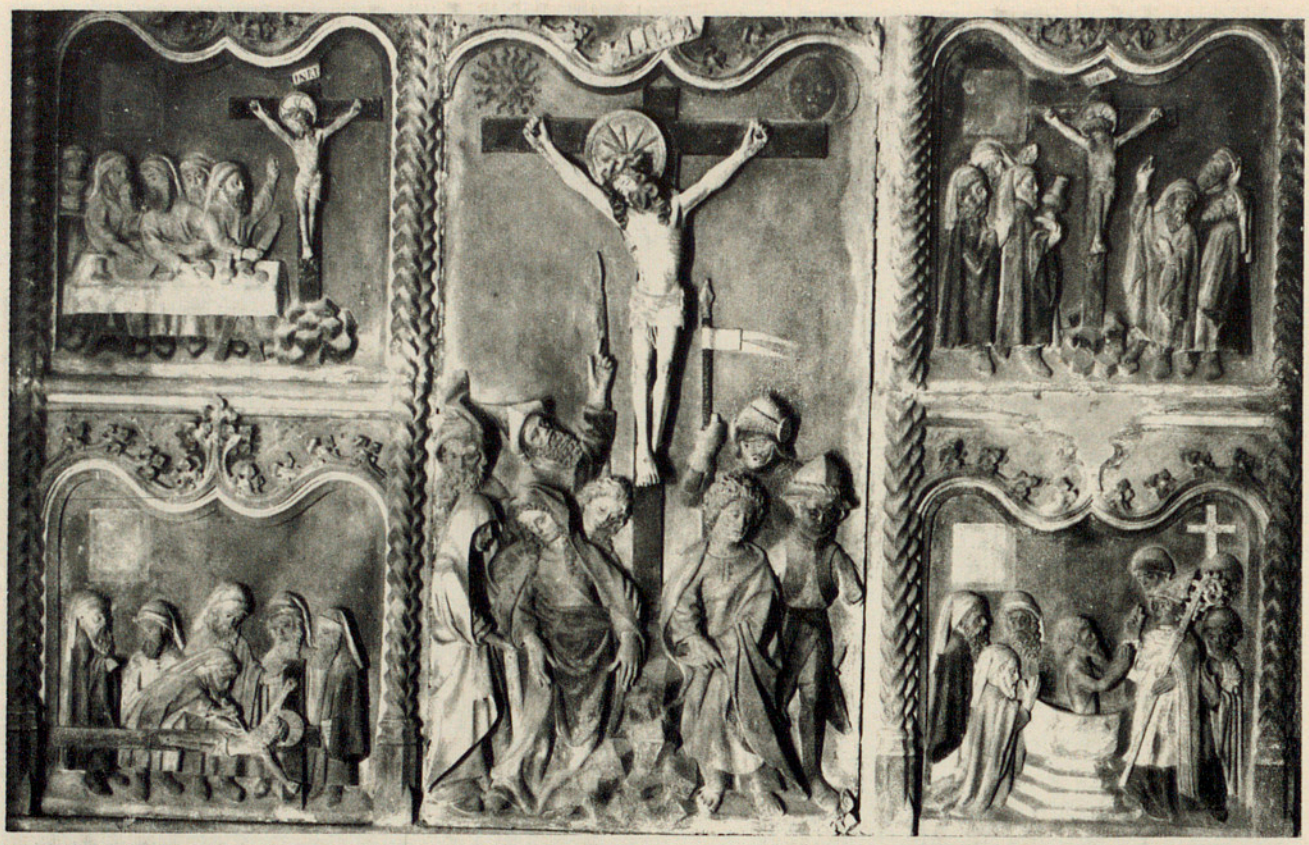
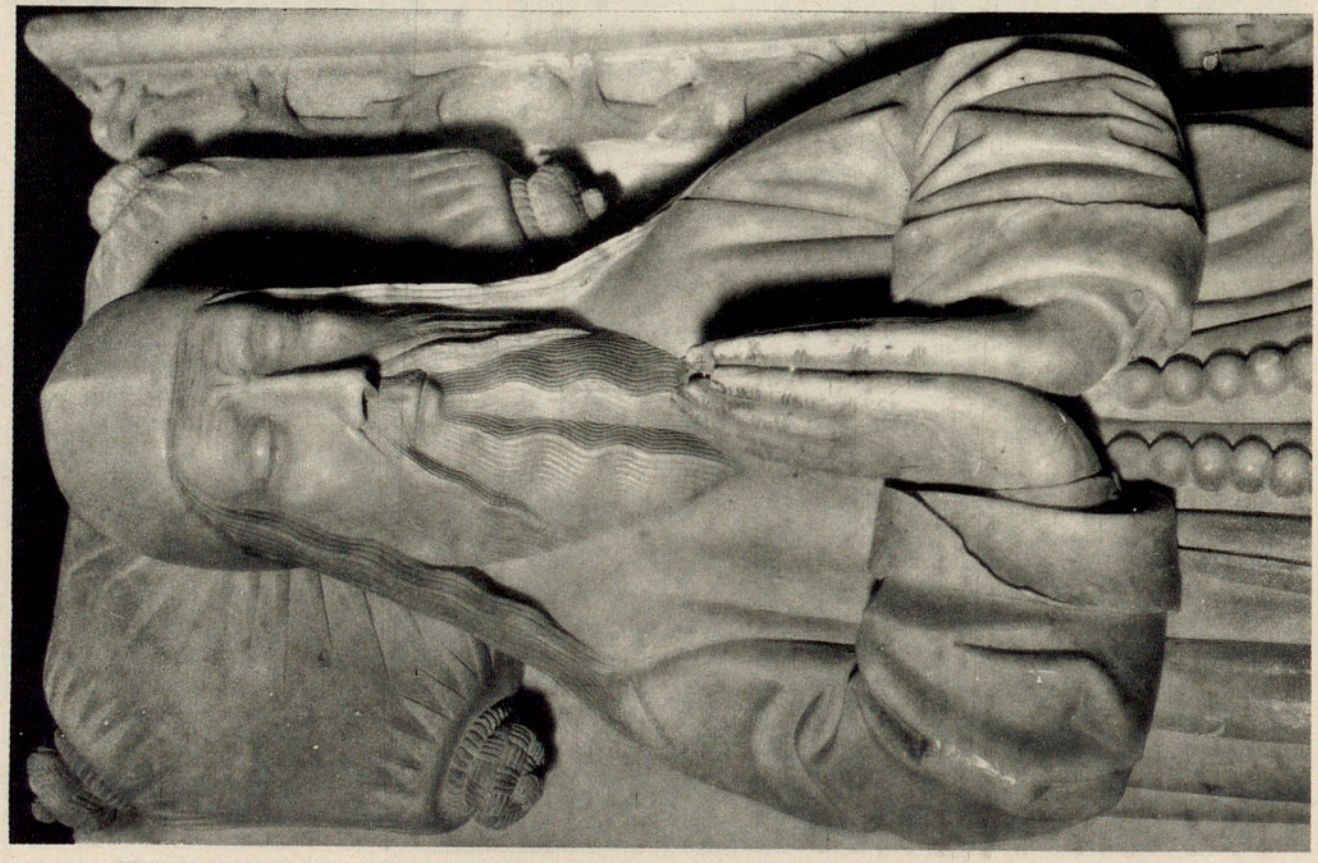


Fig. 262.—GUILLERMO SAGRERA: SAN PEDRO, DEL PORTAL DEL MIRADOR DE LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA.



Fig. 263.—GUILLERMO SAGRERA: ÁNGEL, DE LA PORTADA DE LA LONJA DE PALMA DE MALLORCA.





Figs. 264 y 265.—FELANITX: COMPARTIMIENTOS DEL RETABLO DE LA CAPILLA DEL SALVADOR. FRANCISCO SAGRERA: SEPULCRO DE RAMÓN LLULL, EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO, DE PALMA DE MALLORCA.

En la segunda mitad del siglo XV sigue produciéndose obra escultórica, pero, por lo que conocemos, la calidad desciende. El autor más importante es Francisco Sagrera, de la familia de Guillermo, cuya obra principal es el sepulcro de Ramón Llull, en la iglesia de San Francisco de Palma (fig. 265). La yacente es la decoración esencial de la pieza. Por ella vemos la propensión a estilizar que casi raya en lo arcaico y esquematizante. Sin embargo, esta constricción geométrica de las formas fué dibujada con rigor e incluso con delicadeza y sentimiento. El rostro corresponde a un ser de leyenda mejor que a un personaje difunto. Dos ángeles sostienen la imagen del alma que asciende a los cielos. Junto al sepulcro hay ménsulas con figuras de aspecto grotesco, follaje y animales fabulosos. El basamento a que pertenecen esas figuras fué labrado por Juan Vicens, imitando a Guillermo Sagrera con buena voluntad, pero sin refinamiento.

Quedaría incompleto el panorama de la escultura gótica de la escuela de Mallorca en este período sin aludir a la creación imaginera, que cuenta con algunas piezas notables. Entre éstas citaremos el Cristo de la iglesia de la Merced de Palma, talla en madera de rasgos agudos y arcaizantes; una Virgen con el Niño, que se conserva en el Museo Diocesano de la capital, y Nuestra Señora de Sineu, entre las imágenes de pie. Muestra de la devoción a la Virgen muerta, son las efigies yacentes de la Madre de Dios, de la iglesia de la Concepción y Santa Eulalia y de la de Alaró, entre otras varias. En la primera, el naturalismo del rostro y de las manos juntas sobre el pecho, induce a parangonarla con tantas otras efigies yacentes de damas reales o nobles de la baja Edad Media. La segunda de las efigies citadas es diferente; su inspiración tiene un decidido tono popular, un hieratismo ibérico incuestionable que le infunde originalidad particular.

Bella prueba del interés del período terminal del gótico mallorquín por la decoración arquitectónica la tenemos en la portada principal de la iglesia de San Nicolás de Palma. La exuberancia se limita, no obstante, a la prolijidad con que son tratados los elementos de flora que enriquecen las estructuras ornamentales, arcos, cintas, pináculos, florones. Dentro de guirnaldas circulares aparecen blasones y en la hornacina central la efigie del santo titular.

LA ESCULTURA EN ARAGÓN DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV

En términos muy generales puede afirmarse que la escultura gótica no alcanzó nunca en Aragón el carácter individualizado y particular que posee la pintura de la misma época. En una primera etapa, prevalece la tradición románica, que paulatinamente va siendo desalojada por el nuevo sentimiento vital de las formas plásticas. A este período inicial sucede otro en el que las influencias dominantes son las de Navarra y Cataluña. Finalmente, es Castilla la que acaba por imponer su influjo, siguiendo, obvio es decirlo, el mismo ritmo que los acontecimientos políticos o acaso anticipándose a ellos. Por otro lado, la escasez de obra documentada y de autores conocidos es en Aragón bastante notable y esto motiva que, en el presente, la historia de su escultura gótica haya de fundarse más en la mera presentación de las obras respetadas por el paso del tiempo, que en la estructuración profunda de las conexiones estilísticas y de escuelas locales.

La brillantez de la escultura románica, en la zona norte aragonesa, y el predominio de lo mudéjar en las comarcas del sur, contribuye también a la desigual penetración del espíritu gótico y a la abundancia de soluciones de continuidad que advertimos. Sin embargo, este mismo elemento mudéjar no deja de aportar una significación positiva, cuando aparece como influencia tangencial que avanza el sentido ornamental y decorativo de las etapas finales del gótico, como oportunamente comprobaremos.

IMAGINERÍA DE TRANSICIÓN. — Donde primeramente se manifiesta la incertidumbre que acompaña toda transformación de estilo es en las obras de imaginería. Existen en abundancia en Aragón: Vírgenes Majestad con el Niño sobre la rodilla izquierda; Cristos en la Cruz y Calvarios completos, según el modelo tradicional románico. El hieratismo de tales piezas delata su pertenencia a un mundo que no es aún propiamente gótico, pero la suavidad del diseño, la humanización de la expresión, el abandono de la interpretación ornamental de los rasgos, señalan la transición irrenunciable. Entre las numerosas imágenes de Nuestra Señora son dignas de especial mención la Virgen de la iglesia de Santa María, de Egea de los Caballeros (Zaragoza) y la de Yéqueda, en Igriés (Huesca). Es evidente la tendencia del imaginero a superar el volumen puro, con sentido expresionista a veces y decorativo otras, que advertimos en la mayoría de piezas románicas; para ello procura dar un tratamiento particularizado a las distintas zonas del cuerpo e independizar al máximo el manto que lo cubre.

Valioso asimismo —entre otros varios— fué el Calvario, de la iglesia de San Miguel, de Tamarite de Litera (Huesca), de canon muy alto y figuras alargadísimas, siendo de realzar la flexible curva que el desmadejado cuerpo del Redentor clavado en cruz, describe como anticipación del ritmo sigmoideo plenamente gótico (fig. 266). Las figuras acompañantes son más arcaicas por pura necesidad temática. El Cristo de Fraella (Huesca), puede ejemplarizar el progreso del goticismo en la imaginería, pues la anatomía, con todo y conservar fuerte dosis de esquematismo, señala a la vez cierta atención al natural.

También encontramos en Aragón imágenes de santos, aunque en ellas el carácter destaca sobre la calidad estrictamente escultórica. Una de ellas es el San Pedro, del Museo de Zaragoza, que sigue un modelo iconográfico tradicional que hemos visto en representaciones catalanas del primer pontífice de la Iglesia. Más arcaica en su estilo, aparentemente, era la efigie de San Martín, del santuario consagrado a dicho santo en Val de Onsera. Sorprende

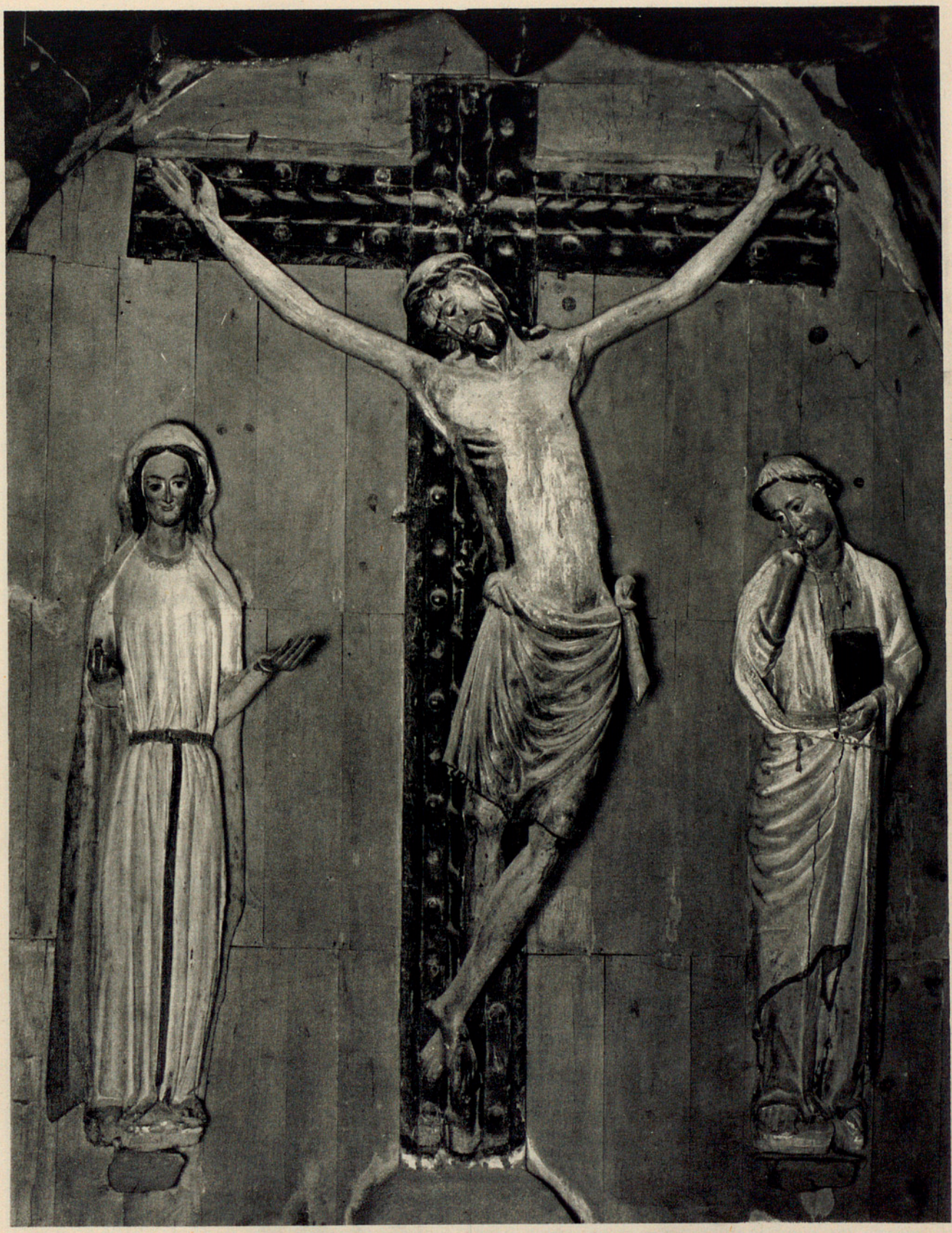


Fig. 266.—TAMARITE DE LITERA: CALVARIO, EN LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.



Fig. 267.—MONASTERIO DE VERUELA: ESTATUA YACENTE DE UN CABALLERO.

la monotonía del plegado y la sonrisa que aflora al rostro del efigiado. Otra representación de este santo, aunque ésta lo plasma a caballo, en el momento de partir su capa con el pobre, es un relieve que se labró para el mismo santuario y que también ofrece las características de un arte de inspiración popular. Todas las piezas que hemos mencionado son de madera, pero la piedra también fué labrada en Aragón durante el mismo período, es decir, en la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV. Muestra de ello son varios sepulcros y relieves a los que vamos a referirnos seguidamente.

OBRAS DEL PRIMER PERÍODO. — En el monasterio de Veruela (Zaragoza) se halla la tumba de don Lope Ximénez de Agón, que por su actitud e incluso pudiéramos decir espíritu, ha de denominarse gótica. Dos ángeles pequeños surgen a ambos lados de la cabeza del yacente, que se representa en el gesto de sacar con la diestra la espada de la vaina (fig. 267), pero cuya mano izquierda pasa por la presilla del manto a la manera de los más ortodoxos personajes góticos. Sin embargo, la deformación debida a la tradición románica, es tan grande que el resultado sólo con dificultad puede insertarse en el ámbito de la goticidad, Más conforme con éste es la yacente de un sepulcro de la catedral de Huesca, que por el vestuario y la interpretación formal debe relacionarse con el gótico burgalés, si bien sería arriesgado establecer la idea de una conexión concreta. Finalmente, dos relieves que representan la Crucifixión con donantes, de la iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca) completan el panorama de este primer período escultórico del gótico en Aragón. Las figuras de estos relieves tienen vivacidad; su esquematización no les impone tiesura, antes al contrario adolecen de una flexibilidad excesiva. Las relaciones espaciales son convencionales totalmente y el artista no tuvo en cuenta la creación de diferentes planos en profundidad, sino más bien el deseo de obtener un conjunto expresivo y ornamental.

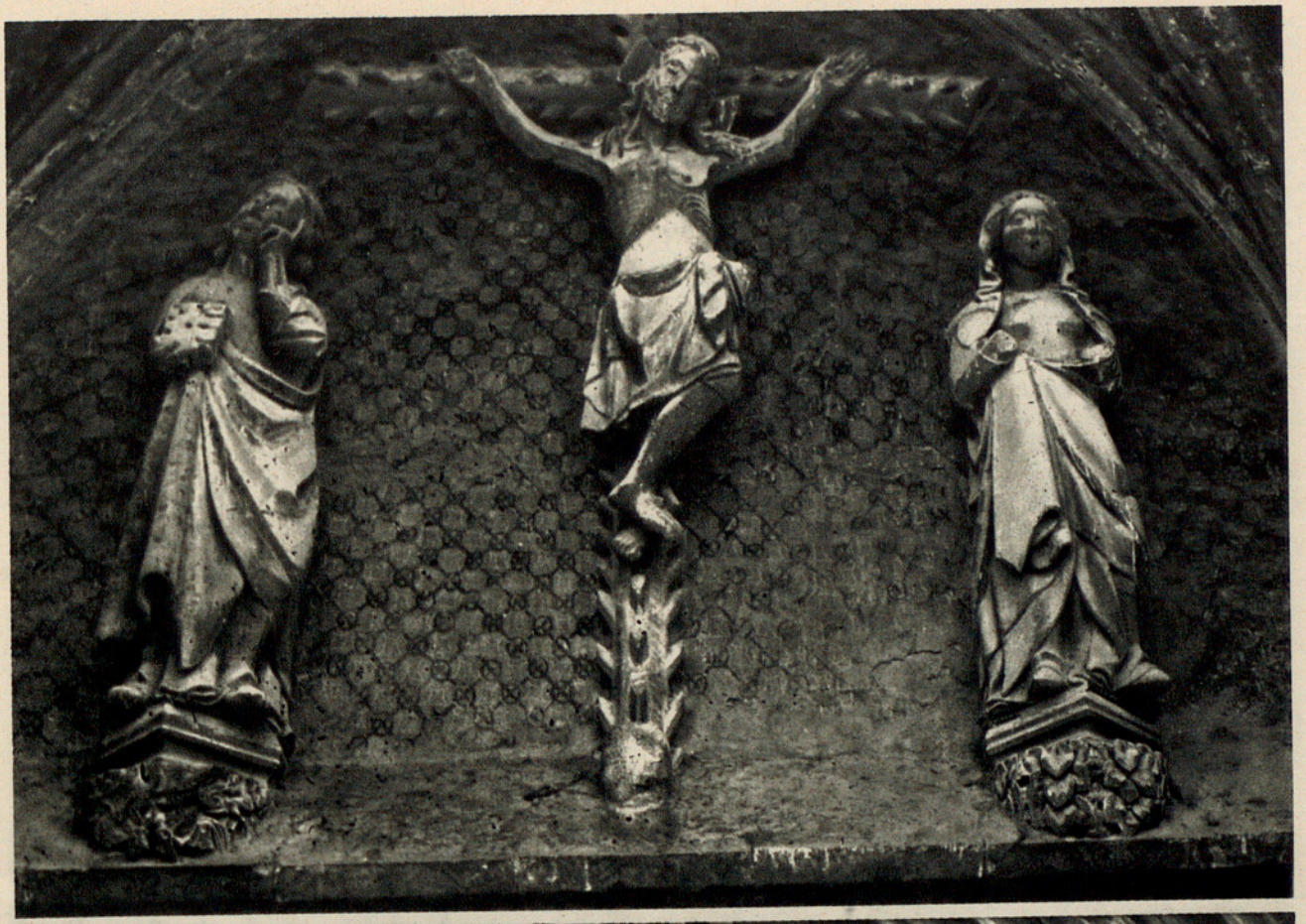
La aparición del gótico ya más puro, la encontramos en la catedral de Huesca, que, en 1273, se reformaba para dotarla de su aspecto actual. La portada del claustro, aún en arco de medio punto, se halla exornada con tres figuras en su tímpano: la central es la Virgen María con el Niño, las de ambos lados son dos ángeles que sostienen candelabros. Se hallan muy malparadas las tres imágenes por lo cual resulta difícil practicar en ellas un análisis estilístico profundo. No obstante, se ve lo suficiente para justipreciar la relativa claridad de su estilo, solamente alterada por cierta tosquedad. En otra puerta lateral de dicho templo, también en el tímpano, vemos un Calvario (fig. 268) y, sobre el paramento lateral, la escena del Santo Sepulcro, con las tres Marías y un ángel sentado sobre la tapa del vacío sarcófago del Señor. En todas estas obras el estilo es el mismo: basado en una estimación esencial del volumen, en un estudio naturalista de los plegados, en una búsqueda del factor sentimental a través de la anécdota y en la organización de las totalidades según esquemas rítmicos angulares que animan la rotundidad volumétrica. En algún momento, como en la figura de Cristo crucificado del tímpano, se aprecian restos de esquematismo geometrizante, como si el artista se sintiera menos capaz para resolver el problema de un cuerpo en esa posición y retrocediera a la comodidad del formulismo anterior. Las figuras de pie son, en cambio, notablemente correctas.

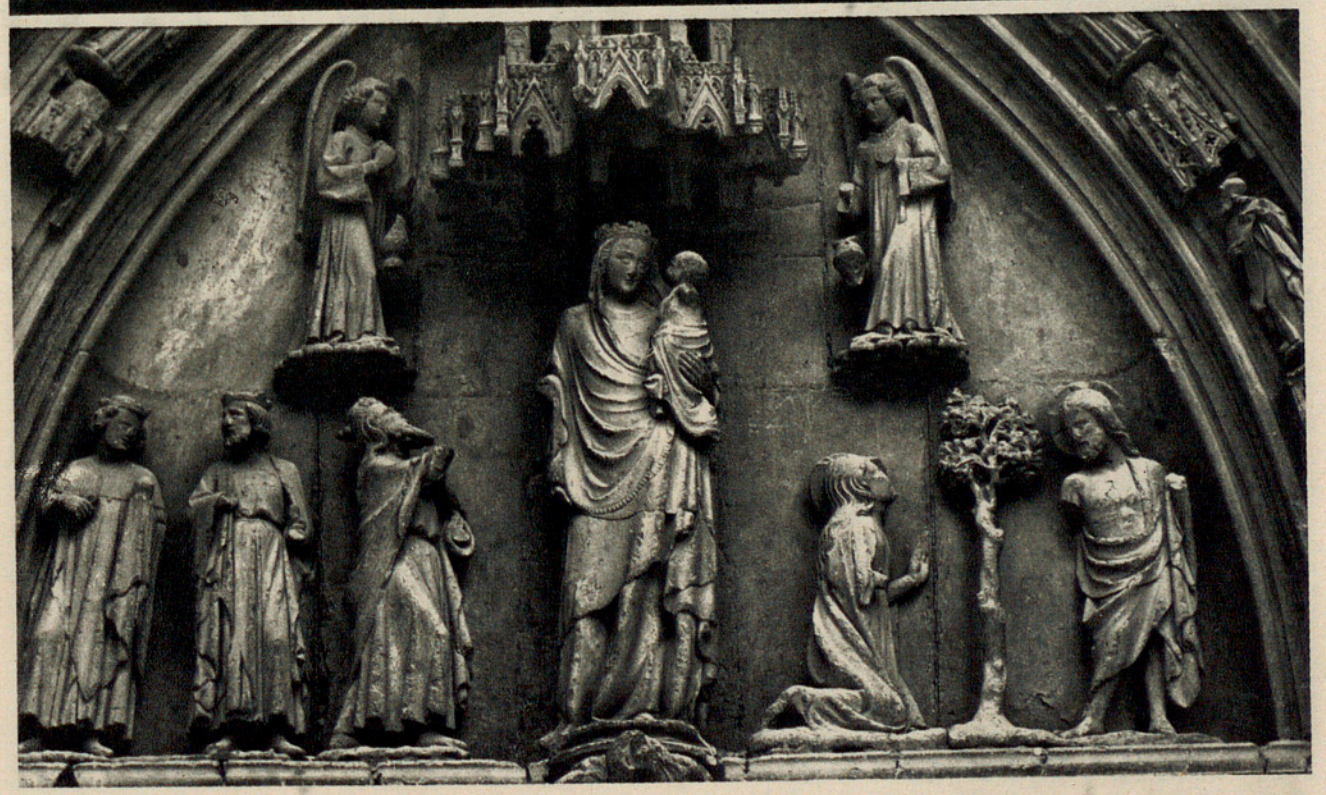
LA PORTADA DE LA CATEDRAL DE HUESCA. — Si las obras que acabamos de describir marcan el verdadero punto de arranque del estilo gótico característico, el conjunto de es-

culturas de la portada principal señala ya el momento de culminación y la presencia de un artista formado en la escuela del gótico francés. Parece muy verosímil que el escultor pueda identificarse con Guillermo Inglés, maestro mayor de la Seo, al que se alude en documentos de 1338. Tal portada fué proyectada con un gran sentido decorativo y un complejo sistema iconográfico. Si el dintel ostenta sólo ornamentación heráldica, el tímpano tiene una maravillosa Virgen con el Niño en el centro, bajo calado dosel, sobre ménsula con una figura, y siete personajes sacros a los lados (fig. 269). La Virgen es de mayor tamaño, lo que produce una inevitable sensación de arcaismo religioso; en el registro superior dos ángeles flanquean el dosel; en la zona inferior vemos, a la izquierda, los tres Reyes Magos y, a la derecha, Jesús y la Magdalena en el episodio del "Noli me tangere". Las arquivoltas tienen cuatro series de figuritas de ángeles, santos y profetas. En las jambas aparecen las estatuas de los apóstoles y otras dos de los santos Vicente y Lorenzo. Dentro de una misma técnica, que tiende ya a buscar valores táctiles y expresión de vida, así como toda una gama de matices en el movimiento, hay dos conceptos en el conjunto: uno de ellos mantiene la tendencia a conservar algo de hieratismo, no por deficiencia representativa, sino por esencia mística, mientras el otro propende más a lo narrativo. Lo mejor de esta fórmula son las tres figuras de Magos, del tímpano, caracterizados cada uno de ellos, diferenciados asimismo por la indumentaria y plegados, pero distintos en especial por la actitud y la posición del cuerpo. También es digno de nota el primer apóstol del lado del Evangelio, el cual se vuelve mirando ligeramente hacia arriba hasta sugestionarnos con la evidencia de su visión. Cada figura de apóstol descansa, como la Virgen del centro, sobre una ménsula con figuras. Por desgracia, estas piezas están bastante deterioradas y esto impide su glosa detallada así como la discriminación justa de su técnica. Es probable que algunas de estas esculturas sean debidas a los ayudantes del maestro que ejecutó la parte mayor de la portada y que la dirigió. La Virgen, del tímpano, tiene, como las mejores esculturas de la puerta Preciosa de la catedral de Pamplona, o como algunas de la escuela Burgos-León, esa graciosa serenidad de "estilo sublime", cuya sagrada severidad sólo se atenúa por efectos rigurosamente estéticos, en particular, por la contenida dulzura del rostro y por la serie de ondulaciones suaves y armoniosas de los pliegues del manto.

Es natural que una obra como la descrita ejerciera una influencia en la región aragonesa y que se hallen en distintos lugares de la misma imágenes del XIV, que reflejan directamente las excelencias de la fórmula o que muestran reminiscencias secundarias de la misma. En este período abundan las efigies de la Virgen; una de las que ejemplarizan cuanto acabamos de indicar es la labra en piedra policromada de Nuestra Señora en pie, con el Niño, de Areny (Ribagorza), actualmente conservada en el Museo de Barcelona. Sin embargo, y aun siendo una magnífica pieza, dista de poseer la calidad espiritual y la pureza estilística de la Virgen de la portada principal de la catedral oscense.

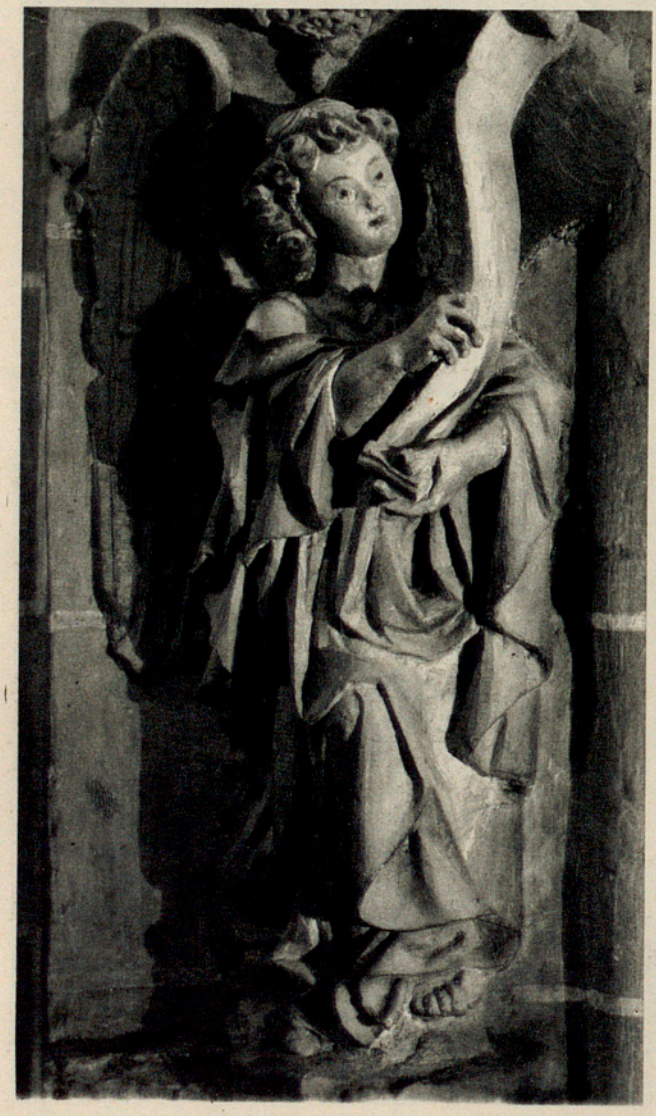
OBRAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIV. — Por otro lado, el estímulo de esta admirable puerta hubo de acelerar la introducción del gótico y así encontramos otras portadas que constituyen representaciones más o menos derivadas de aquélla en su decoración escultórica. Entre ellas citaremos las de mayor interés. Una de éstas es la de la parroquial de Caspe (Zaragoza), con la Virgen y el Niño en el parteluz, un tímpano sin decorar y exiguos restos del apostolado de las jambas. Las estatuas muestran cierta deformación expresionista y una agudización del factor lineal. Bella en su simplicidad y desnudez arquitectónica es la puerta





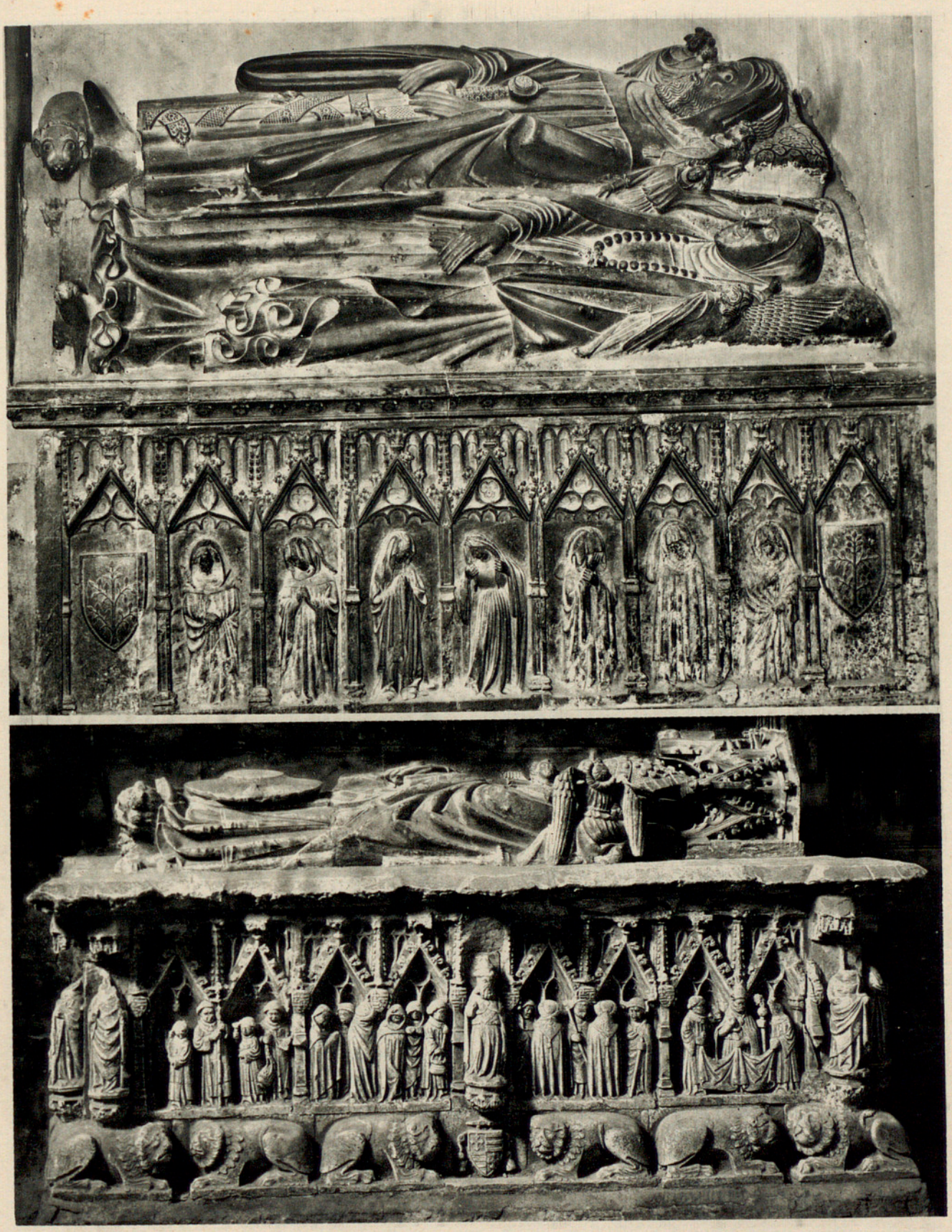
Figs. 268 y 269.—CATEDRAL DE HUESCA: CALVARIO, EN UNA PORTADA DEL CRUCERO, Y TÍMPANO DE LA PORTADA PRINCIPAL.





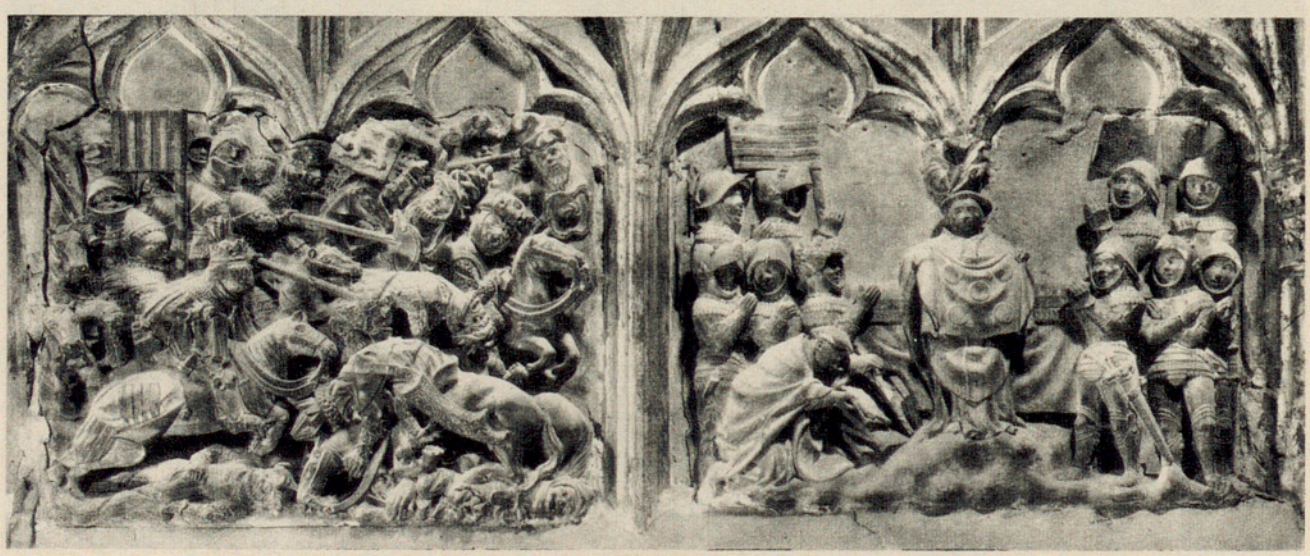


Figs. 270, 271 y 272.—ZARAGOZA: TIMPANO DE LA PORTADA NORTE DE LA IGLESIA DE SAN PABLO. CATEDRAL DE TARAZONA: ARCÁNGEL Y VIRGEN, DE UNA ANUNCIACIÓN.



Figs. 273 y 274.—COLEGIATA DE ALCAÑIZ: SEPULCRO DE LA FAMILIA RAM. CATEDRAL DE TARAZONA: SEPULCRO DEL CARDENAL PÉREZ CALVILLO.





Figs. 275 y 276.—COLEGIATA DE DAROCA: DETALLES DE LA DECORACIÓN ESCULTÓRICA DE LA CAPILLA DE LOS CORPORALES.

de la parroquial de Valderrobles (Teruel). A los dos lados de la puerta, que queda rehundida en el muro, hubo una pareja de mutilados personajes sacros de tamaño natural, adosados bajo arquerías ciegas sobre las que un pequeño tímpano incluye otras figuritas en relieve, una de las cuales se identifica como la Huída a Egipto. Destaca la reciedumbre y el hondo sentido escultórico de todas las obras de esta portada.

A lo descrito hemos de agregar el relieve, aprovechado en un tímpano reconstruído con nuevos elementos ya en el siglo XV, de la Puerta del Perdón, de la colegiata de Daroca, y los elementos de la portada septentrional de la iglesia de San Pablo en Zaragoza: Cristo como Juez, la Virgen, San Juan y dos santos en actitud de arrodillarse (fig. 270) y, debajo, los apóstoles Pedro y Pablo (desaparecido), y la Anunciación, existente en la capilla de San Andrés, de la catedral de Tarazona (Zaragoza). Esta última parece ofrecer indudable contacto con el gótico castellano (figs. 271 y 272). Puede fecharse en torno al 1350 y es de notar la libertad imaginativa con que el artista trató las vestiduras de los personajes sacros y la delicadeza de expresión de sus rostros. Empieza a percibirse en estas piezas el pictoricismo que determinará en buena parte la orientación estética de la escultura de fines del siglo XIV y del XV.

Ahora bien, paralelamente a estas últimas obras descritas, encontramos en Aragón otro grupo de obras que llevan el sello del influjo catalán, las cuales consisten particularmente en monumentos funerarios. Tenemos los sepulcros de un caballero y de su esposa actualmente en el Instituto Valencia de Don Juan, que proceden de Mosqueruela (Teruel), en cuya iglesia existieron asimismo importantes restos de un retablo pétreo del siglo XIV. Las yacentes representan una afortunada estilización, en la que los planos juegan papel prevaleciente, así como los contados puntos en que se incluye ornamentación figurada. En conjunto causan impresión debido a la unidad de su diseño y a la claridad con que son tratados los pormenores. Voluntad de mayor realismo, más prolijidad en la labra, pero con cierta tosquedad a fin de cuentas, vemos en la yacente del caballero Bernardo de Espés, también del siglo XIV, procedente de Ovarra (Huesca) y actualmente en una colección americana. Una aspiración hacia lo suntuoso y un incremento real de la calidad son las notas que definen los sepulcros del cardenal Fernando Pérez Calvillo (fig. 274) y de su hermano don Pedro, en la catedral de Tarazona. Ambos monumentos están profusamente labrados en sus frentes con relieves que aluden a las escenas del funeral. Sobre la cabeza de los yacentes hay doseles calados y se advierte que el artista aprovechó al máximo todas las ocasiones para resaltar los valores fastuosos y ornamentales. Los leones del basamento, las figuritas de los relieves y las yacentes, sin ser una obra de primer orden, poseen finura y fuerza. Al mismo concepto pertenecía el doble sepulcro de la colegiata de Alcañiz, cuyas yacentes fueron labradas con intensidad concentrada, resaltando fuertemente los ritmos lineales y la particularización del volumen determinada por las formas que resultan de ese tipo de diseño (fig. 273). Los relieves del frente del sarcófago eran muy sutiles y presentaban figuras aisladas de plañideras y plorantes bajo arquería.

Las imágenes de Nuestra Señora prosiguen durante la segunda mitad del siglo XIV prestando su gracia a los templos y capillas. Entre las numerosas que pudieran citarse en todo Aragón destacaremos la que se venera en la capilla de la Virgen Blanca de la Colegiata de Santa María de Calatayud (Zaragoza). En las imágenes de otra iconografía, como Cristos y Santos, obvio es decir que se señalan de modo paralelo las características anotadas.

EL INFLUJO BORGOÑÓN. — En la región aragonesa la escultura experimenta, durante el siglo XV, las mismas alternativas que en el resto de España. El influjo francoborgoñón es el más importante durante la primera mitad de la centuria, pero, hacia 1450, es substituído por otra onda de influencia germánica y flamenca que se superpone a la anterior, confundiéndose con ella en ocasiones y terminando la evolución formal que la misma iniciara. Finalmente, entre 1490 y 1515, el estilo de transición hacia el Renacimiento va acabando con lo propiamente gótico hasta desterrarlo enteramente.

Una de las primeras muestras del gótico borgoñón consiste en los diversos elementos conservados de un retablo de madera de la catedral de Jaca, dedicado a Jesús y la Virgen. La técnica adquiere una flexibilidad sorprendente y la intención es plenamente narrativa, aunque integrando en la imitación temática una fuerte dosis de imaginación formal, que se realiza mediante la constante novedad de actitudes, posiciones y fórmulas representativas. El volumen tiene interés en estas esculturas de talla, pero el factor lineal es acaso lo prevaleciente, merced a lo cual se marca todavía ese sentido ilustrativo de las figuras.

La actuación en Aragón, a partir del año 1434, de una importantísima personalidad de la escultura catalana medieval, Pedro Johan, hubo de determinar indudables consecuencias. Sin embargo, hemos de reconocer, en el estado presente de las investigaciones documentales, que no surge ningún nombre aragonés importante entre los ayudantes y colaboradores zaragozanos. Pedro Johan dió cima a la predela del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, que se estudia en la página 243. Durante la etapa en que el artista trabajó en la capital aragonesa se sabe documentalmente que estuvo en Daroca (Zaragoza) y precisamente en ese momento se estaba decorando allí la capilla de los Corporales. No obstante, en la obra escultórica de dicha capilla, de estilo muy borgoñón (figs. 275 y 276), nada hay que nos indique el influjo directo del maestro catalán. Todo el paramento central está ricamente ornamentado, con temas florales y geométricos, sobre los que destacan relieves y figuras exentas que conservan la policromía original. A ambos lados hay relieves de cierto carácter popular, con escenas narrativas que aluden al milagro de los Corporales. Es de alabar el sentido compositivo y realista del escultor que labrara tales escenas a pesar del corto canon de las figuras. Refiriéndonos a Daroca, diremos de paso, que un escultor de esa ciudad, llamado Juan de la Huerta, aparece en Dijón, a mediados de siglo, contratando el sepulcro del duque Juan sin Miedo, que ejecutó en estilo pulcramente borgoñón, lo cual demuestra que en alguna ocasión España devolvía a las comarcas septentrionales la labor aportada por sus artistas.

El sucesor inmediato de Pedro Johan, en la gran obra del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, es Francisco Gomar, posiblemente natural de Tarragona, pero no es factible determinar con exactitud su participación, aunque consta como maestro mayor en 1459. Tres años antes había realizado la parte más importante en la sillería del coro de la misma catedral. La silla arzobispal lleva el escudo de Dalmau de Mur, lo que permite establecer que hubo de ejecutarlo con antelación al año 1456. Las figuritas de talla que exornan ese sitial no ofrecen ninguna variante a las normas estilísticas del momento que estamos considerando. Es de glosar cierto sentido barroco que se infiltra en la ornamentación y coopera al tejido de las formas.

Hacia esta misma época, después de la marcha de Pedro Johan, el arzobispo Dalmau de Mur hizo labrar el retablo de la capilla de su palacio en Zaragoza. El frontal y las piezas

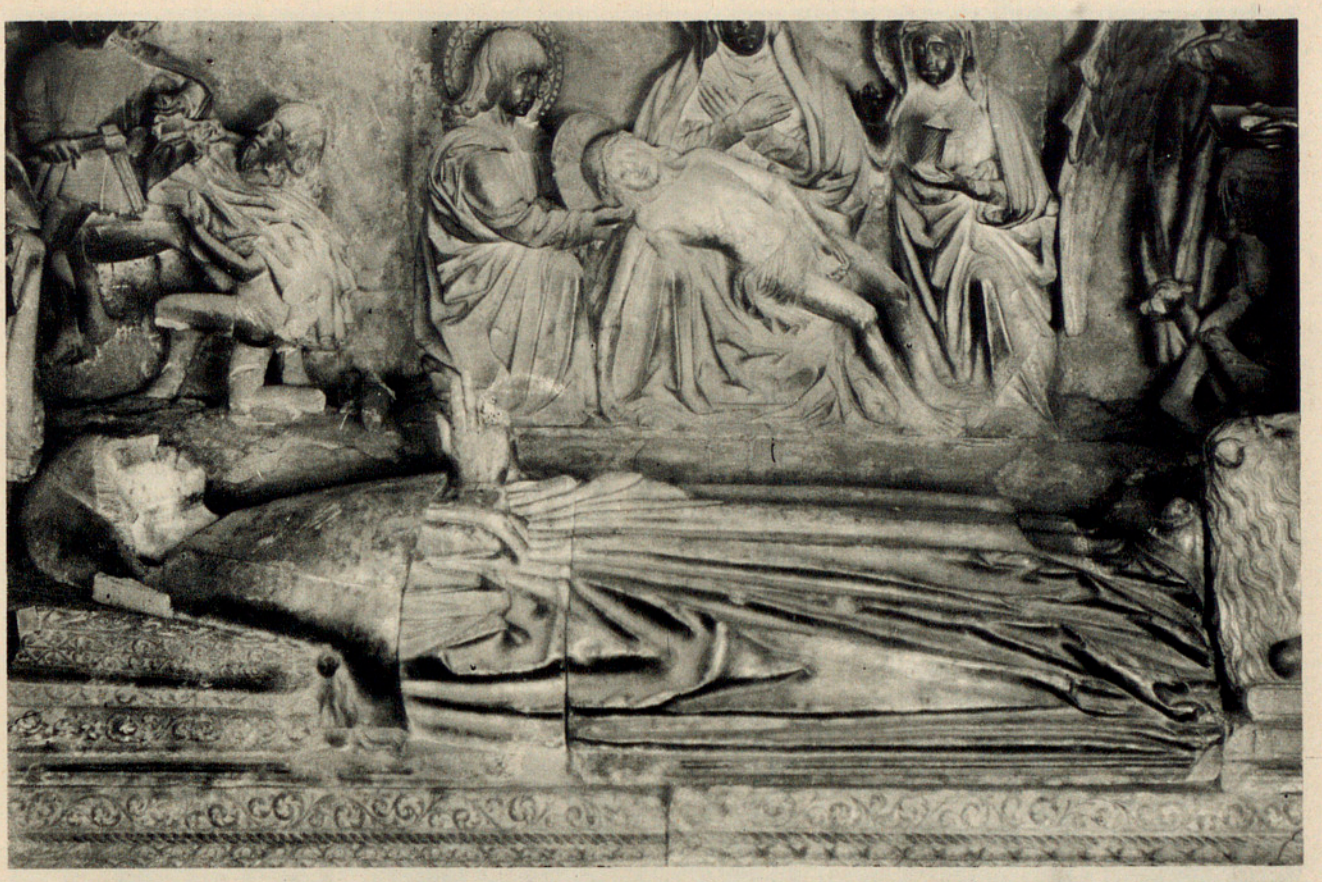


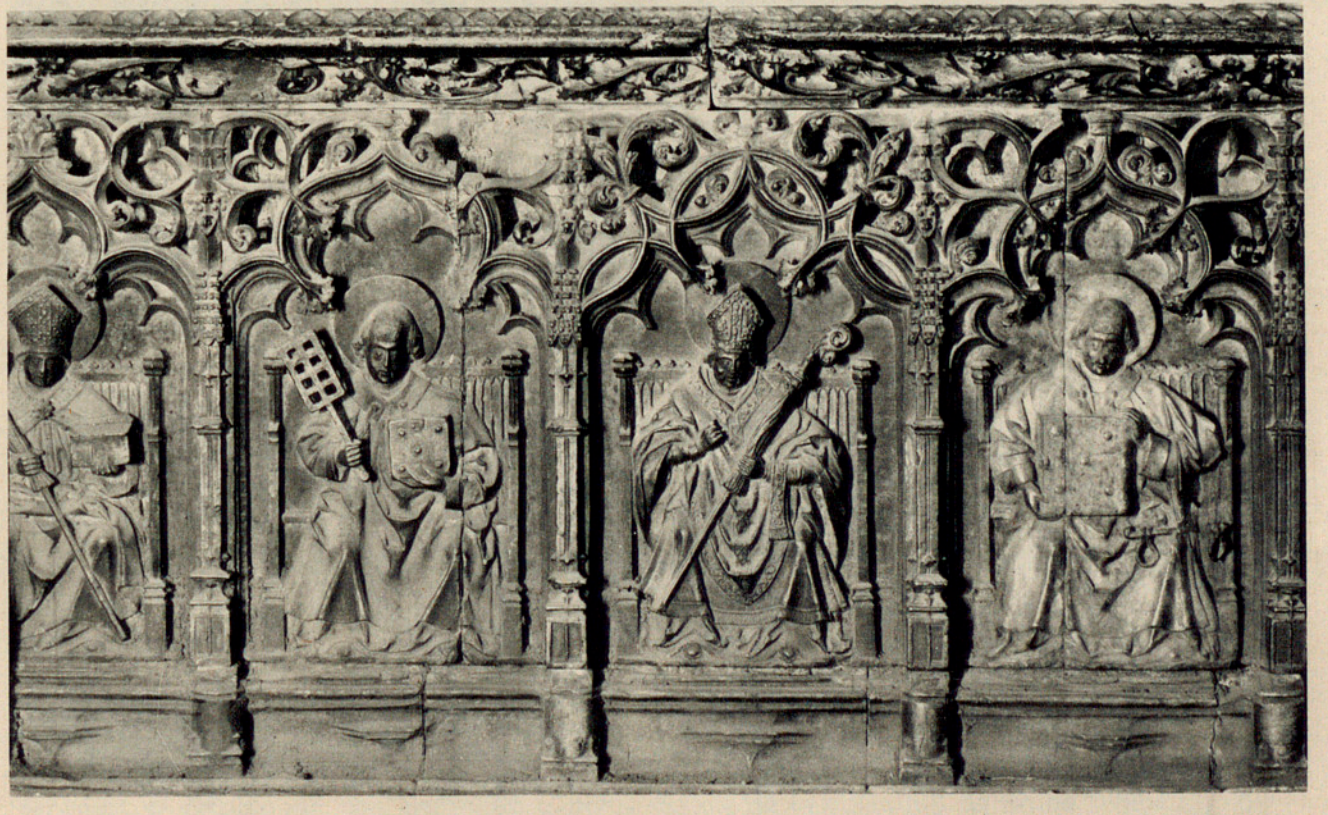


Figs. 277 y 278.—IGLESIA DE MAINAR: SAN BLAS. JUAN DUSI: VIRGEN BLANCA, EN LA SEO DE ZARAGOZA.



Fig. 279.—HANS DE GMUNDA: EPIFANÍA, DEL RETABLO MAYOR DE LA SEO DE ZARAGOZA.





Figs. 280 y 281.—JUAN DE SALAZAR: DETALLES DEL SEPULCRO DEL ARZOBISPO JUAN DE ARAGÓN, EN LA SEO DE ZARAGOZA.

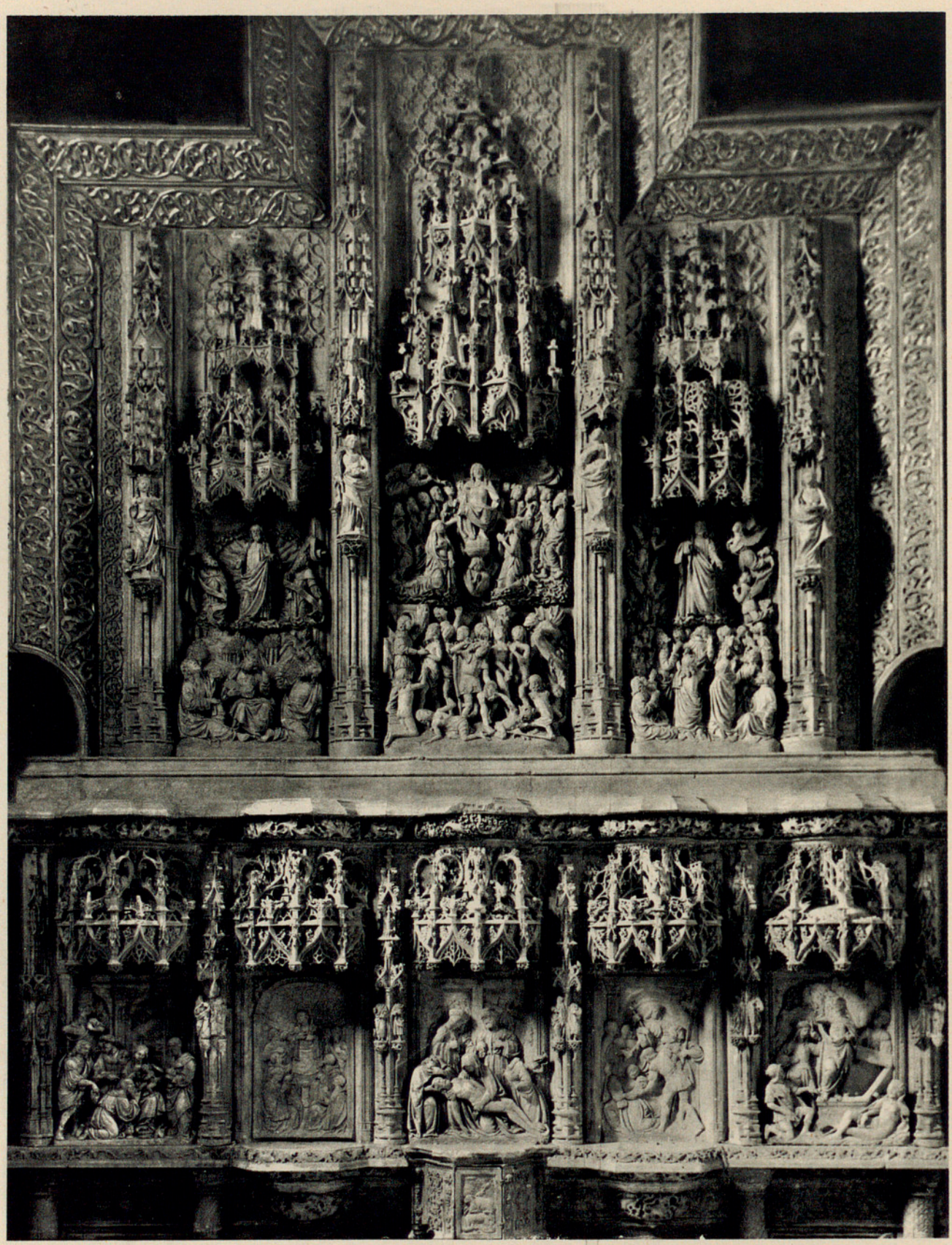


Fig. 282.—GIL MORLANES: RETABLO PROCEDENTE DE MONTEARAGÓN; HOY, EN LA CATEDRAL DE HUESCA.

laterales bajo la predela, así como ésta, con escenas de la vida de San Martín y Santa Tecla (The Cloisters, Nueva York) se esculpieron en alabastro, por un buen artista, poseedor del pintoresquismo y la complejidad típicos del estilo borgoñón tardío.

HANS DE GMUNDA. — El estilo gótico germanoflamenco tiene su mayor representación en la obra de prosecución del retablo mayor de la catedral zaragozana, debida al escultor alemán Hans de Gmunda. Las fechas que conocemos documentalmente, respecto a dicho retablo, son las siguientes: en 1467 es contratada la ejecución de las tres grandes composiciones narrativas por el mencionado escultor germano; en 1473, él mismo contrata la ejecución de los remates decorativos y al año siguiente debía trasladarse a Perpignan para tomar datos o modelos; en 1480 se policromaba el retablo en su totalidad; en 1482 se verifica una reforma, agregándose el sagrario y un pabellón con ángeles, todo ello ejecutado por Gil Morlans, a quien más adelante nos referiremos. Hans de Gmunda decoró la parte central del retablo con tres escenas sacras: la Epifanía, la Transfiguración y la Ascensión. Demuestra en ellas un buen conocimiento del oficio, maestría compositiva y cierta libertad en el tratamiento de los ritmos formales, tendiendo a la espectacularidad (fig. 279). Anula los espacios vacíos, llenando los ámbitos de figuras que, para mayor efectismo, salen por sobre las estructuras que imitan las arquitectónicas.

OTRAS OBRAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV. — El estilo aportado por Hans de Gmunda fué proseguido en el mismo templo por varios artistas hispánicos, entre ellos el vizcaíno Juan de Salazar, autor del sepulcro del arzobispo Juan de Aragón († 1473), que se ejecutó después del fallecimiento del prelado (figs. 280 y 281). Tiene este monumento una bella yacente de elegante diseño en el que destaca la sobriedad del trazado. El relieve de fondo y el que exorna el frente del sarcófago obedecen, en cambio, a un concepto más pormenorista y dinámico, en el que se marcan especialmente los atributos y otros detalles más temáticos que formales. En 1504, el mismo autor labra el sepulcro de San Pedro Arbués, en la catedral de Zaragoza, obra más monótona y sumaria, que se conserva incompleta.

Al concepto descrito pertenecen los relieves de alabastro del claustro de la iglesia de San Carlos, en Zaragoza, con escenas de la vida del apóstol Santiago y otras. Hay un entrecruzamiento de ritmos que perturba el sentido de la composición, defecto que es superado en otra obra del mismo período, el relieve en madera del tímpano de la iglesia del Hospital de Huesca, que representa la resurrección de Lázaro. Esta pieza acusa un fuerte sentimiento germánico y podría considerarse como un paralelo del relieve de talla de la puerta de la Piedad del claustro de la catedral de Barcelona.

Obras anónimas, retablos e imágenes diversas, completan el panorama de la escultura aragonesa del último cuarto del siglo XV. Una de estas efigies es la de San Blas, de la iglesia de Mainar (Zaragoza), de notable naturalismo, a pesar de lo convencional de la representación (fig. 277). Podemos mencionar seguidamente el relieve de la Anunciación, de la iglesia de San Pedro el Viejo, de Huesca, obra de talla policromada, que acaso formó parte de un retablo hoy perdido. Es notable el interés otorgado en esta composición a los accesorios de mobiliario ornamental y el manierismo de las figuras. Cayendo asimismo en éste, tenemos el retablo de San Sebastián y otros santos, de la colegiata de Bolea (Huesca), compuesto a base de yuxtaponer cinco figuras, con peanas de tamaños decrecientes hacia ambos

lados, lo que origina un esquema casi triangular. Los doseletes de las imágenes son casi más altos que éstas. El retablo de la Virgen, también en Bolea, con pinturas de Pedro de Aponte y sus colaboradores, fué exornado escultóricamente con la imagen de la titular, presidiendo arriba, en el centro; siete figuras en el Sagrario —la de Jesús en medio— y un apostolado a modo de predela, con las figuras sedentes y casi sometidas a la ley de frontalidad. Es el mismo estilo germanoflamenco, de ritmos en V, cabelleras y barbas acentuadas y rizosas y ritmos muy quebrados, pero sin dureza.

El retablo de Santiago, de la catedral de Tarazona (Zaragoza), fechado en el año 1497, integra también tablas pintadas y figuras de talla, entre otras, la efigie del apóstol, muy ca-característica dentro de su formulismo. La tendencia naturalista es ilustrada por buenos especímenes de imágenes sagradas. Una de éstas es el Ecce Homo, de la iglesia de San Felipe, de Zaragoza, que se había llegado a atribuir, sin bastante fundamento, a Gil de Siloee. Otro Cristo similar, aunque no tan intenso y agudizado en su trance de dolor, es el de la parroquial de Alagón (Zaragoza). Con seguridad, buena parte de los autores de estas y otras muchas obras que no citamos, o que han desaparecido con los estragos del tiempo, no eran españoles. Un caso seguro de obra extranjera, debida al escultor Juan Dusi, de Brujas, lo tenemos con la Virgen Blanca, de alabastro (fig. 278), de la Seo de Zaragoza, ejecutada entre 1498 y 1504; el mismo autor labró otra estatua similar para Tamarite de Litera, en 1504.

GIL MORLANES. — La personalidad que cierra la escultura gótica aragonesa es la de Gil Morlans o Morlanes, cuyo apellido podría delatar un origen bearnés por su similitud con el nombre de Morlaas. Conocemos su actividad desde 1482 a 1515, año en que era ya anciano y su hijo proseguía sus obras. Hasta 1505, sus esculturas son aún góticas por la técnica y el espíritu, pero luego se percibe en ellas la progresiva adhesión al nuevo estilo renaciente. Ya dijimos algo sobre su intervención en el retablo mayor de la catedral zaragozana, correspondiente a la primera de las fechas arriba transcritas. En 1492 ejecutó en Zaragoza el sepulcro del conde de Lerín, con la colaboración del escultor flamenco Pedro de Amberes. Entre 1496 y 1499 trabajó en la tumba de Juan II y Juana Enríquez, en la estatua yacente de Fernando de Antequera y en el sepulcro de la infanta Marina, en Poblet. De ello se conservan algunos relieves del frente del sarcófago de Juan II y, muy restauradas, las yacentes de éste y de Juana Enríquez, concebidas en estilo muy florido. La transición al Renacimiento se ejemplariza en su retablo de Montearagón, ulteriormente trasladado a la catedral de Huesca, que data del año 1506 (fig. 282). Si bien el concepto de la mayor parte, la estructura y la ornamentación son góticos, algunos de los relieves abandonan ya los esquemas angulosos y serpentinos, los ritmos en V y quebrados de ese estilo, para dar prevalecimiento a las formas redondeadas y al naturalismo apacible del arte renaciente "a la romana". En conjunto, este retablo posee una indudable grandeza imaginativa y tiene la lógica conexión de sentimiento y estilo con los grandes retablos del gótico terminal del centro y el sur de la Península, en particular por sus enormes doseles calados comparables a los que empleó Damián Forment en algunos de sus retablos. Los relieves de la predela son ya renacentistas, en particular los dos que se hallan inmediatos a la Piedad del centro, y el pleno estilo renacimiento lo vemos realizado por Gil Morlans en la portada de la iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza (*ARS HIPANIAE,* Vol. XI, fig. 260), obra comenzada ya en 1512 y terminada por su hijo.



Fig. 283.—CATEDRAL DE VALENCIA: VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES, DEL TÍMPANO DE LA PORTADA DE LOS APÓSTOLES.





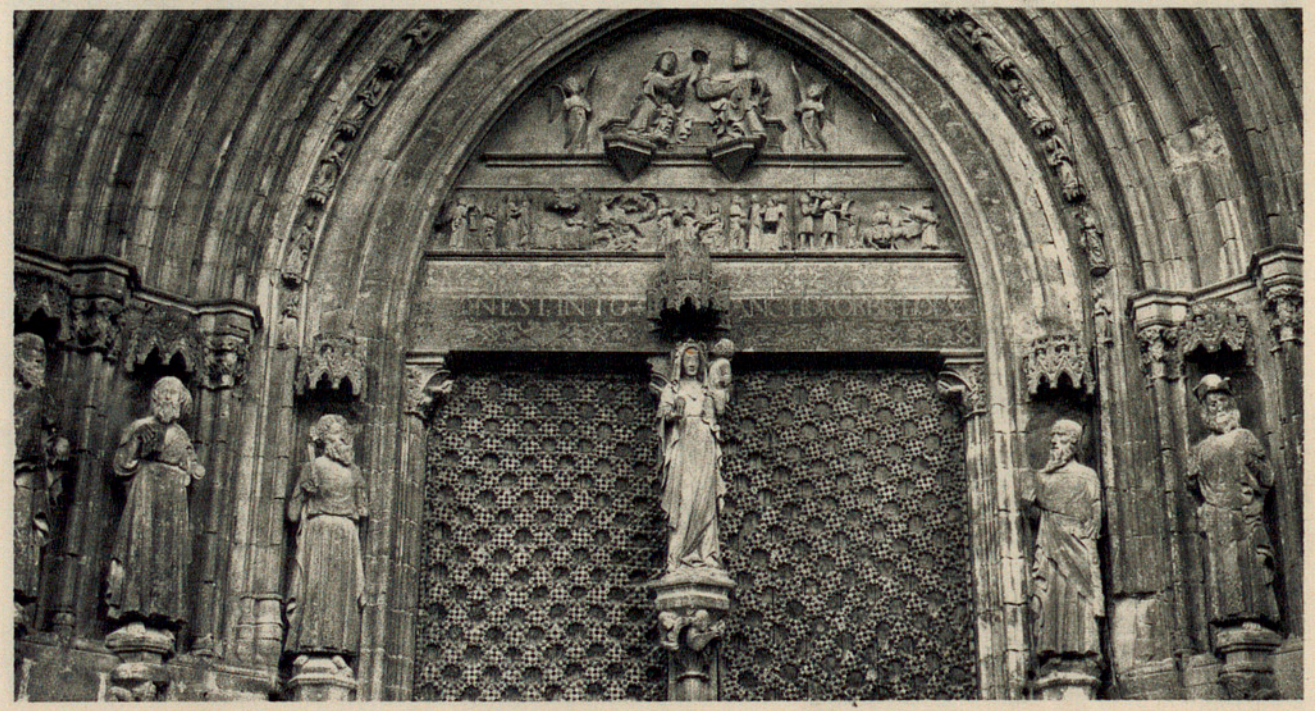
Figs. 284 y 285.—MUSEO DIOCESANO DE VALENCIA: IMÁGENES DE LA VIRGEN CON EL NIÑO.





Figs. 286 y 287.—MUSEO DE VALENCIA: SANTA TECLA. IMAGEN DEL SALVADOR, EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MATEO.





Figs. 288 y 289.—IGLESIA DE SAGUNTO: DETALLE DEL TÍMPANO DE LA PORTADA. IGLESIA ARCIPRESTAL DE MORELLA: PORTADA DE LOS APÓSTOLES

LA ESCULTURA GÓTICA EN VALENCIA Y MURCIA

Si desde el siglo XIII encontramos en Valencia cierta abundancia de imaginería de tradición románica, incluyendo en especial efigies de la Virgen y Crucifijos, hemos de esperar a principios del siglo XIV para hallar las primeras muestras importantes de la escultura monumental. Éstas no ofrecen una caracterización local marcada, antes por el contrario, deben incluirse en la trayectoria general en la que se han superado todos los factores residuales del románico.

La obra que constituye el punto de partida es sin duda alguna la portada de los Apóstoles, de la catedral de Valencia, puesta en relación por Tormo, con un documento del año 1303, en el que se contiene el nombramiento y contrato de maestro mayor de la catedral a favor de Nicolás de Antona. Siendo Antona el nombre medieval de Southampton, cabría la suposición de que dicho artista fuese de origen inglés. Por el estilo de aquella obra es imposible concretar tal determinación, ya que, como se ha dicho, sus esculturas han de incluirse en la tónica más internacional del goticismo de principios del Trescientos.

La portada representa, en su composición arquitectónica, un intento para conjugar elementos que de por sí requerían mayor desarrollo. Como su apelativo indica, la portada de los Apóstoles incluye las efigies del apostolado, que aparecen, según la costumbre más generalizada, en las jambas. Las arquivoltas tienen tres series de figuritas bajo doseles: ángeles, Vírgenes y patriarcas. En el tímpano vemos a nuestra Señora con el Niño entre ocho ángeles; de éstos, dos son representados en vuelo, dos arrodillados y en pie los otros cuatro; todos ellos tañen instrumentos músicos (fig. 283).

Parece incuestionable que todas las esculturas de la portada son de la misma mano o que, por lo menos, se hizo sentir con extraordinaria fuerza la personalidad del escultor jefe del taller que las produjo. Sólo en las figuritas de las arquivoltas se encuentra mayor formulismo. En lo que respecta al resto, no son en modo alguno piezas extraordinarias, pero sí esculturas de cierta calidad, concebidas dentro de un purismo estilístico notable. El concepto es más bien sumario; se elude el detalle y se tiende a la solución rítmica de modo predominante. El canon es alto, las proporciones están logradas y un movimiento leve parece animar los cuerpos.

Al mismo período y concepto corresponden algunas portadas de menor importancia que encontramos diseminadas por la región. Primeramente tenemos la de la colegiata de Gandía (Valencia), de gran sencillez y pureza, cuya decoración se reduce a una línea de figuritas en una arquivolta y a una imagen sedente de la Virgen con el Niño sobre la clave. Otra imagen similar corresponde a la iglesia de Santa María, de Castellón de la Plana. Citaremos luego una portada de la arciprestal de San Mateo (Castellón), con bellos relieves de ornamentación menor, y el portal de la parroquial de Sagunto (Valencia) con las efigies de los santos Pedro y Pablo a derecha e izquierda, y la Virgen con el Niño y dos ángeles en el tímpano (fig. 288). Es notorio el parentesco de tales estatuas con la portada de los Apóstoles, de Valencia, pero se trata de una versión más esquematizada y arcaizante.

La colegiata de Santa María de Morella (Castellón) tuvo dos bellas portadas, la de los Apóstoles (fig. 289) y la de las Vírgenes. Ábrese la primera de ellas entre dos torreones que presentan una adición renacentista. La serie del apostolado corre por las jambas bajo doseles. En el parteluz aparece la imagen de Nuestra Señora con el Niño, y, sobre el liso dintel, el

tímpano presenta una zona con varias composiciones constituyendo un relieve horizontal, y, encima, la Coronación de Nuestra Señora entre dos ángeles. Toda esta escultura, aún poseyendo interés, es de orden inferior a la de la capital valenciana. Hay rasgos de amaneramiento, desviaciones del estilo que tanto conducen a una geometrización del movimiento, cual en el tímpano, como a un ablandamiento de las formas, cual en el parteluz. Sin embargo, en líneas generales, es un gótico tradicional sin regresión ninguna; con seguridad intervinieron diversas manos en la citada decoración escultórica.

La portada de las Vírgenes tiene una indudable originalidad. Las imágenes de las santas se hallan adosadas en el jambaje, bajo doseles, a los que corresponden las series de sencillas cintas ornamentales que corren por las arquivoltas. El tímpano es calado, de tracería, y en su centro aparece la efigie sedente de una santa, con un libro abierto sobre el regazo.

Completaremos la visión de la escultura monumental valenciana con la mención de la bella ornamentación de varias ménsulas de la catedral de Segorbe (Castellón), situadas dentro de la misma orientación estilística y pertenecientes también al siglo XIV.

IMAGINERÍA Y ESCULTURA FUNERARIA TRECENTISTA. — Como dijimos anteriormente, hay gran abundancia de imaginería gótica en estas comarcas, por lo que, siendo imposible hacer un inventario de la que posee cierto interés, vamos a referirnos a alguna de las piezas capitales. Aun con hieratismo románico, pero con una admirable solución del plegado, a la vez que con avanzada diferenciación de volúmenes, hubo una Virgen sedente con el Niño, de talla (fig. 284), en el Museo Diocesano de Valencia. El tratamiento de las vestiduras, muestra que realmente se trata de una obra producida ya entrado el siglo XIV, sin que pueda inducir a error la pasmada actitud de los personajes, en particular del Niño. Más gótica y próxima al estilo de la portada de los Apóstoles era otra Virgen en pie (fig. 285), también del XIV, que perteneció al citado museo. Muy especial comentario merece la estatua de Santa Tecla, en piedra, del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 286), pues presenta una conexión absoluta con el gótico tarraconense del XIV.

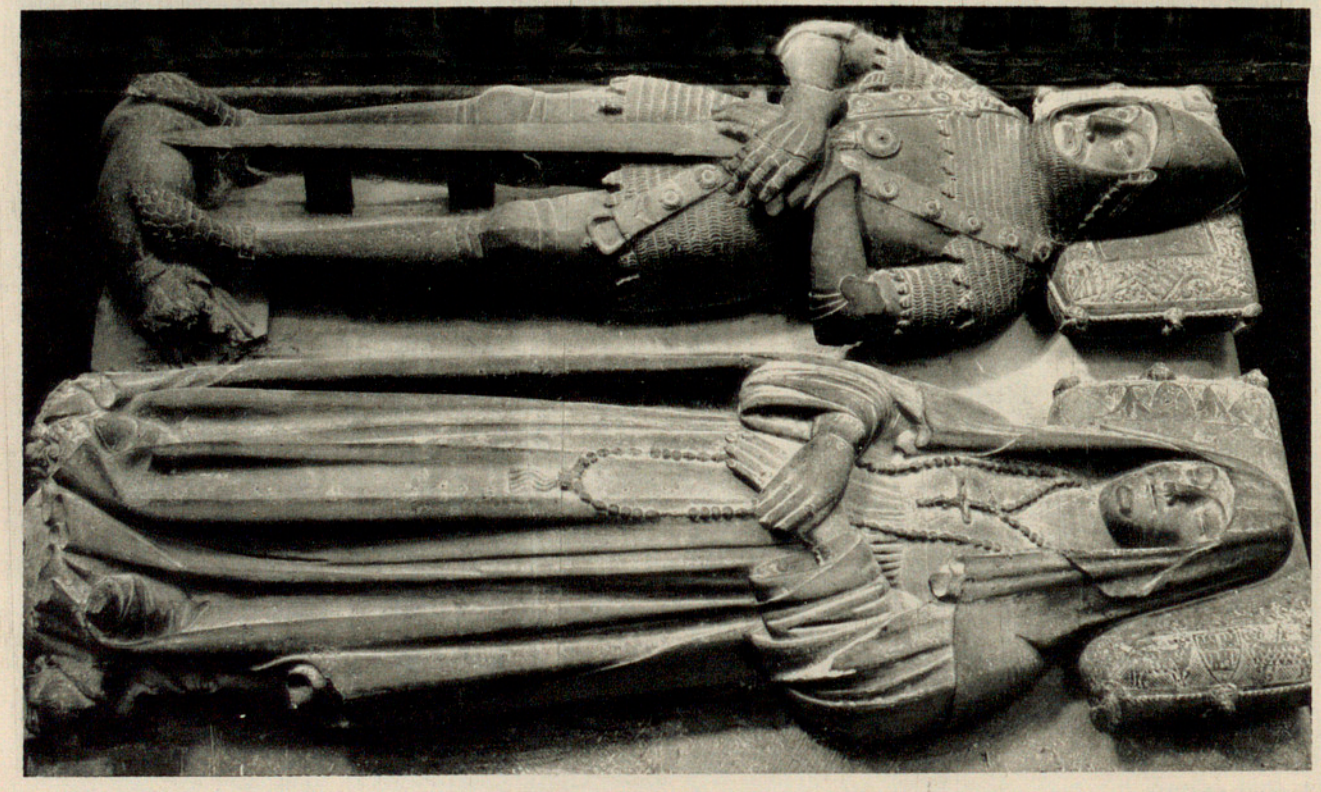
También ofrece la escultura gótica valenciana algunos retablos interesantes, cual el de Canet lo Roig (Castellón de la Plana), reducido a la escena del Calvario, resuelta con agudo sentido lineal, a la ornamentación y las figuras decorativas del remate. Otro retablo de gran valor, por desgracia fragmentado y perdido en parte, fué el de la iglesia de San Mateo (Castellón), del que debemos glosar la alta calidad narrativa de sus relieves, la perfección de las labras ornamentales y la justísima relación de uno y otro factor. Resalta la estatua del Padre Eterno, procedente de este retablo, cuya armonía y belleza casi desaparecen a primera vista por el vigor y la fuerza que el escultor supo infundir a la imagen (fig. 287).

En los sepulcros, como sabemos, encontró el alma gótica uno de los dominios esenciales para manifestarse. El progresivo desarrollo y magnificación que señalan el paso de los tiempos, tienen también sus ejemplos en Valencia. En los inicios del XIV encontramos los tres sepulcros pertenecientes a miembros de la familia Lauria, del convento del Puig (Valencia), ejecutados por el taller de Cascalls y de los que se habla en el capítulo relativo a Cataluña, juntamente con otras obras de dicho escultor. Otra tumba importante es la de Felipe Boil, repartida en la actualidad entre el Museo de Valencia (fig. 290) y el Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 291). Siendo interesante la yacente del caballero con un ángel tras la cabeza y el perro, emblema de la fidelidad, a los pies, se halla superada por el relieve del



Fig. 290.—MUSEO DE VALENCIA: PLAÑIDERAS, DE UN SEPULCRO DE LA FAMILIA BOYL.





Figs. 291 y 292.—MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: SEPULCRO DE LA FAMILIA BOYL. CATEDRAL DE SEGORBE: SEPULCRO.

friso del fondo, que representa la escena del funeral, con plañideras impresionantes por su dramatismo y la tensión que el escultor supo infundir a las formas. Ya en estilo más indiferenciado, encontramos varias tumbas de obispos, de la catedral valenciana. Termina dignamente esta representación del monumento sepulcral gótico, el perteneciente a Gonzalo de Espejo y a su esposa de la catedral de Segorbe (Castellón), de fecha cercana al 1400 (fig. 292).

OBRAS DEL SIGLO XV. — El arte cuatrocentista se inicia con una obra puramente ornamental, pero de gran valía, los techos de talla de la Casa de la Ciudad de Valencia. Se conoce el nombre de alguno de los artistas que intervinieron en esta obra, entre ellos Juan Llobet, que hacia 1434 seguía todavía en la capital y falleció al año siguiente en Sigüenza mientras trabajaba en la catedral de esta ciudad castellana.

Hemos de hacer referencia, por sumaria que sea, a la inclusión de una obra de espíritu y concepto renacentista en la tradición gótica del primer cuarto del siglo XV. En la actual capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia se conservan doce relieves de mármol con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, que fueron labrados por el escultor Julián Florentino, entre 1417 y 1420. Existen noticias de que dicho artista trabajó asimismo en Barcelona, pero no se conserva ninguna obra escultórica de su mano en la ciudad condal. En los aludidos relieves, que fueron originariamente ejecutados para el trascoro de la catedral, donde estuvieron hasta 1936, vemos cierta variedad de concepto según las escenas, pero, aunque en alguna hay leves influjos góticos, por lo general domina la tendencia clasicista de Toscana (fig. 293). Obvio es decir que se trata de una obra de gran belleza y calidad, que, sin embargo, no ejerció influencia alguna en la escuela local, que prosiguió aferrada al sentimiento gótico. A éste pertenecen las labras ornamentales de la arquitectura del antiguo trascoro de la misma catedral que luego pasaron también a la capilla del Santo Cáliz. Entre esa ornamentación se incluye escultura decorativa de regular calidad y de concepto afín al del arte catalán de la misma época.

La continuidad del estilo gótico se comprueba, además, por una serie de efigies sacras, en las que puede estudiarse la evolución de la modalidad puramente tradicional del primer cuarto del siglo XV hasta el estilo de transición de fines de la centuria. Una de las imágenes más valiosas es la Santa Virgen con el Niño (fig. 295), tallada por Juan de Castellnou hacia 1460. Es una Virgen sedente en la que toda rigidez ha desaparecido y en la que el naturalismo del plegado concuerda con la expresión de los rostros.

Muestra de la etapa subsiguiente son varias imágenes sueltas, entre ellas un San Agustín, conservado en el Museo Provincial de Valencia (fig. 294), y la imagen de San Martín dando su capa a un pobre, de talla policromada y perteneciente a la catedral de la misma ciudad (fig. 298). En esta obra sólo se ha mantenido el rigor formal en la disposición de los ejes principales, que forman cruz remarcada por la horizontal disposición de la espada del santo y la verticalidad del cayado del pobre que recibe el donativo. El espíritu gótico se halla ya fuertemente agitado por elementos nórdicos, tan frecuentes en la imaginería de este período y por la proximidad del Renacimiento. El artista halló placer en incrementar todas las ocasiones para cultivar el pormenor ornamental, en los trajes y en el jaez del caballo. Es, sin embargo, una excelente obra escultórica como lo prueban las cabezas de los personajes y la forma de organizar la composición.

No es posible pasar en silencio la imagen escultórica de otro San Martín en similar actitud, que exorna la fachada exterior de la iglesia de San Martín, de Valencia. No podemos, sin embargo, estudiarla con detalle, ya que no pertenece en modo alguno al arte español, puesto que es obra importada. Esta efigie de bronce lleva la fecha de 1494 y se atribuye a Pedro de Becker, autor del sepulcro de María de Borgoña, en Brujas. Como en toda creación de primerísima calidad —pues esta pieza es digna de figurar en las antologías mundiales de arte— se distingue por el equilibrio entre el conjunto y el pormenor, entre el volumen, el plano y la línea.

El último período gótico está también representado en la escultura monumental. Un ejemplo lo tenemos en los relieves de la escalera del coro alto de la iglesia arciprestal de Morella (Castellón), cuya iconografía se refiere al Nuevo Testamento (fig. 296). El influjo del estilo borgoñón se manifiesta en el cuidado con que se representan los personajes aislados y se caracterizan por la vestimenta y la actitud. Los relieves de la parte baja se atribuyen a Antonio Sancho y datan de hacia 1470.

A un concepto más avanzado corresponde la hermosa decoración escultórica de la Lonja de Valencia, cuya construcción fué dirigida por el arquitecto gerundense Pedro Compte. La portada de la Virgen es uno de sus más bellos adornos. Mientras los dos pequeños ángeles en vuelo, sosteniendo rollos con inscripciones, revelan un influjo incuestionable y decisivo de lo renaciente, la imagen central de la Virgen y el Niño ofrece una interesante refundición de esta corriente y la tradición gótica. La soltura naturalista del plegado, la disposición de lo ornamental y el Divino Infante, se abandonan a la innovación renacentista, pero el ritmo de la imagen y el rostro de la Virgen retienen mucho de la espiritualidad y de la concentración hacia el interior del arte gótico. Dignos de cita son los blasones ornamentales, con grandes coronas y sostenidos por ángeles, que exornan diversos puntos del edificio (fig. 299).

Cerramos el panorama del gótico valenciano con la gran portada de la iglesia de Santa María de Requena (Valencia). Tres grandes arquivoltas con estatuíllas bajo doseletes se integran bajo el enmarcamiento que acaba en arco flamígero, adornado con flora estilizada (fig. 297). En las correspondientes jambas y en las dos pilastras que flanquean el conjunto hay estatuas adosadas de Apóstoles. En el parteluz vemos la imagen de la Virgen con el Niño, según modelo tantas veces repetido en los templos de la goticidad, y en el tímpano, las dos figuras de una Anunciación. Como acontece en la Lonja valenciana, pero con mayores contactos con lo castellano y andaluz, el estilo se impregna aquí de los factores de fines de la Edad Media; se puede apreciar la derivación hacia lo decorativo y hacia los cánones equilibrados que dan importancia al eje horizontal, pero todos los elementos siguen siendo góticos.

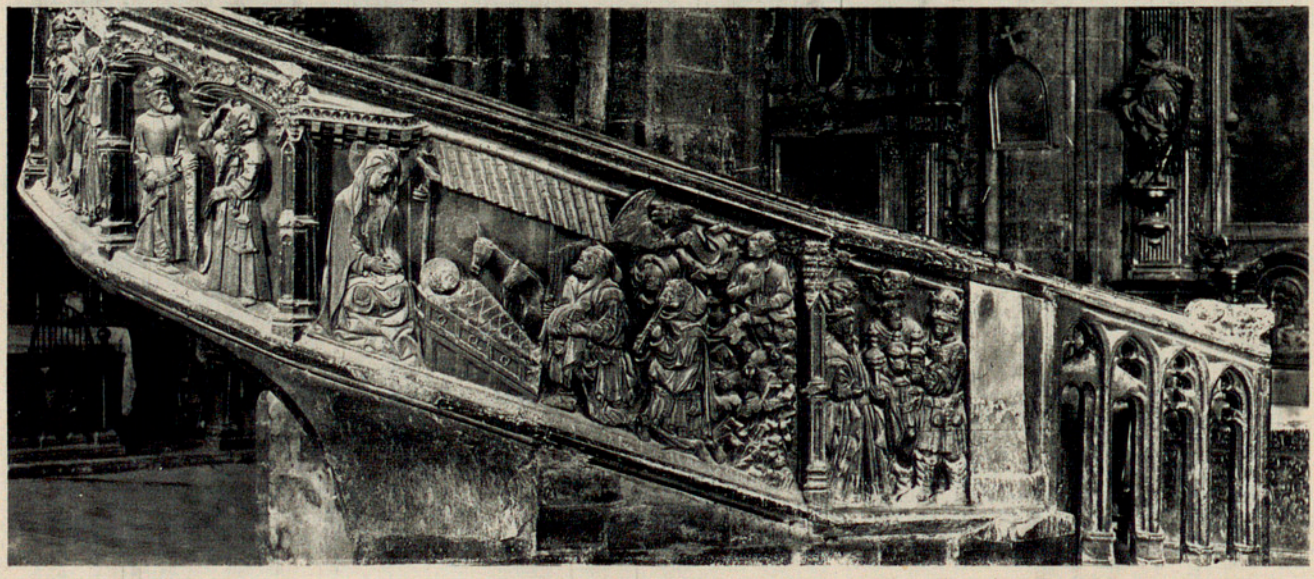
MURCIA.—La escultura gótica en Murcia presenta ecos de su situación geográfica entre Valencia y Castilla. La imaginería primitiva y en particular las Vírgenes sedentes muestran todavía reflejos del arte románico. Hacia 1400, hallamos cruces de término comparables a las valencianas; por ejemplo, una del Museo de Albacete. A Alonso Gil, maestro de la catedral de Murcia, en 1440, se atribuye la traza y las esculturas de la Puerta de los Apóstoles de aquel templo, similar también a algunas de Valencia. A fines del siglo XV y principios del siguiente hay típicas muestras del gótico germanizante propio de Castilla. Así en los muros de la capilla funeraria del Marqués de los Vélez, terminada en 1507, en la catedral de Murcia (*ARS HISPANIAE,* vol. VII, fig. 247) como en las tallas del gran retablo de la iglesia de la Trinidad, en Alcaraz (Albacete).



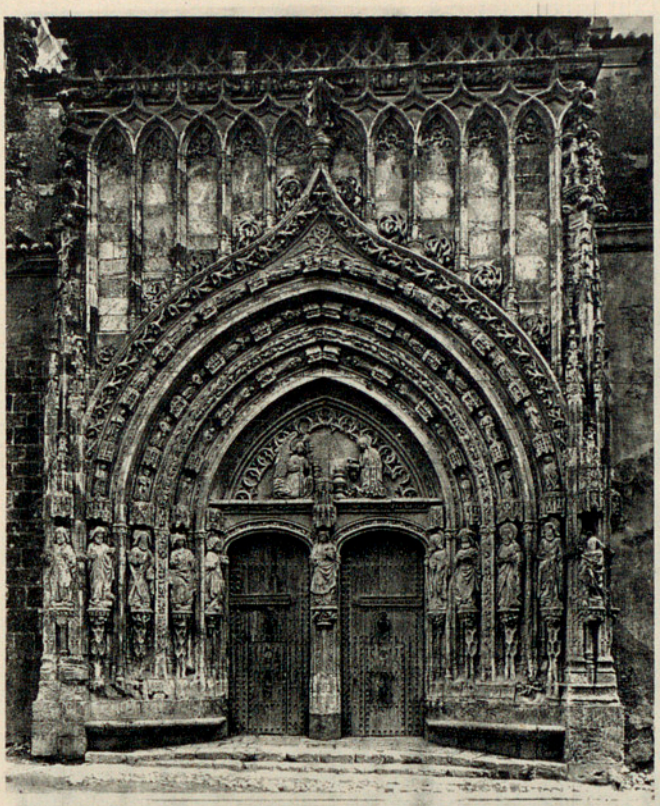
Fig. 293.—JULIÁN FLORENTINO: CALVARIO, PROCEDENTE DEL TRASCORO; HOY, EN LA CAPILLA DEL SANTO CÁLIZ, DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.







Figs. 294, 295 y 296.—MUSEO DE VALENCIA: SAN AGUSTÍN. JUAN DE CASTELLNOU: VIRGEN, EN LA CATEDRAL DE VALENCIA. IGLESIA ARCIPRESTAL DE MORELLA: DECORACIÓN DE LA ESCALERA DEL CORO.







Figs. 297, 298 y 299.—REQUENA: PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA. CATEDRAL DE VALENCIA: SAN MARTÍN. LONJA DE VALENCIA: ESCUDO REAL, EN UN ÁNGULO DE LA FACHADA.

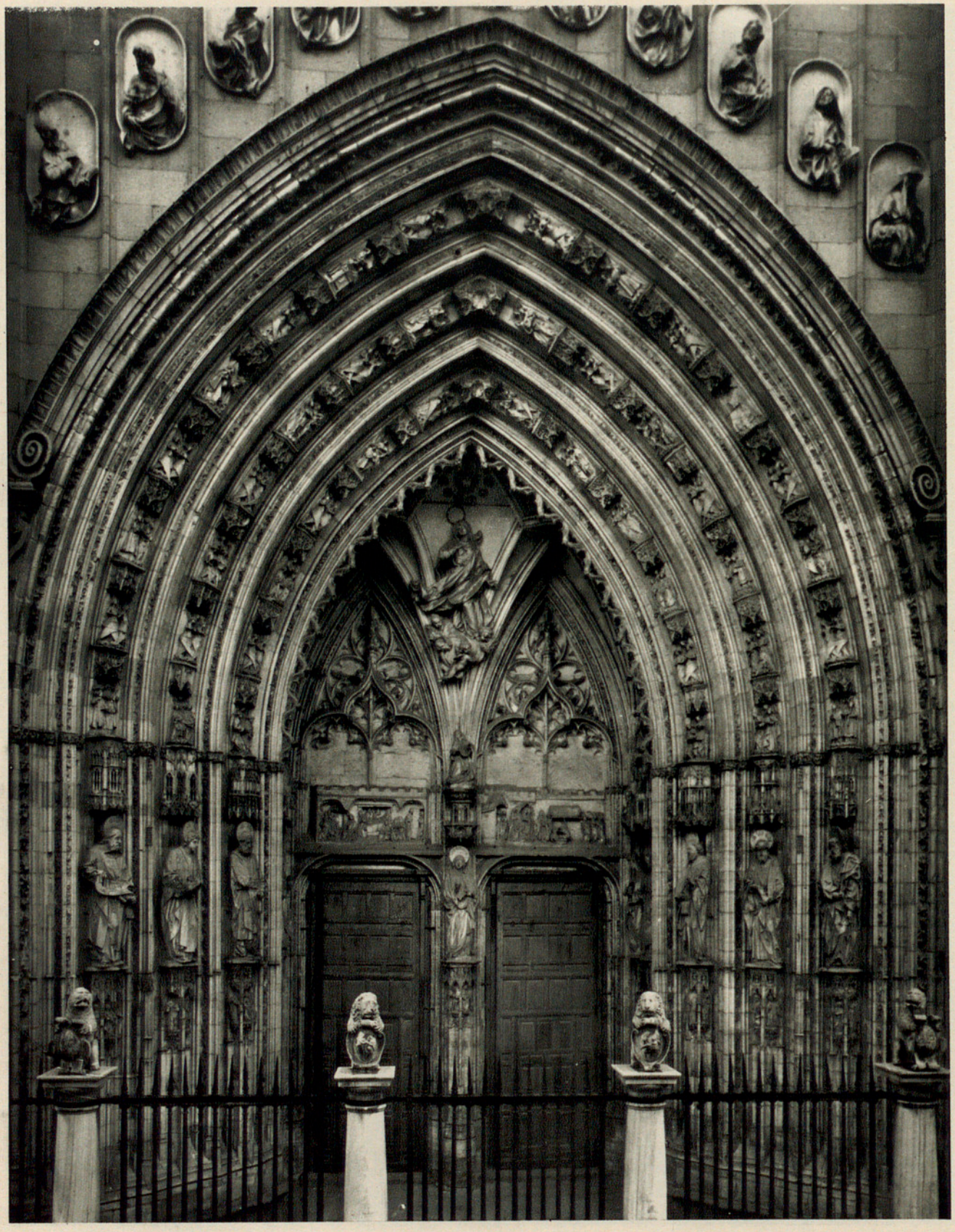


Fig. 300.—CATEDRAL DE TOLEDO: PORTADA DE LOS LEONES.

LA ESCULTURA HISPANO FLAMENCA

TOLEDO.

Desde la época de las Cruzadas, los países del Centro y Norte de Europa, desde Inglaterra a las comarcas danubianas, desarrollaron extraordinariamente su cultura, arte y artesanías, beneficiándose del constante contacto con Francia. Los Países Bajos, en especial, mantuvieron también largas relaciones con Italia, pero la superior tradición de las zonas mediterráneas sólo ejerció un débil influjo en las ciudades norteñas, sirviendo más bien de acicate y estímulo para que en ellas se desenvolvieran principios esencialmente distintos. A la monumentalidad y serenidad del arte italiano, los alemanes y flamencos opusieron formas dinámicas, contorsionadas, ricas en caracterización individualizada. Al concepto tectónico, un sistema basado en la objetividad más nítida, en la exacerbación de lo expresivo y de las materias. En el siglo XV estas tendencias nórdicas llegaron a su máximo desarrollo y perfección; países como Francia y España sufrieron alternativamente la influencia del idealismo italiano o del sacudido dinamismo germánico. Por otro lado, los hallazgos técnicos del Renacimiento en su primera etapa, habían sido incorporados por los artistas flamencos y alemanes, bien que utilizándolos dentro de su estética descrita. La escultura es en este período un arte plenamente evolucionado, que ha superado todos los arcaísmos e incluso la etapa de purismo idealista. Incluye la mayor interpretación expresionista del natural, el reflejo de las calidades materiales, la captación concreta del movimiento y del gesto, la caracterización definida del personaje e incluso llega al virtuosismo "per se". Pero sobre todo, hay un anhelo de representar el mundo, el ambiente circundante. En los relieves prolifera el paisaje de fondo, crece la cantidad de accesorios y útiles representados. Las esculturas de bulto redondo se alojan entre un boscaje de ornamentación en alto relieve, con pretensiones de válida objetividad, tratada en plan de igualdad jerárquica con las figuras, cuya naturalidad técnica dista, sin embargo, de responder a una ideología naturalista. En efecto, lo imitativo, la solución intelectual de los problemas concretos de representación en tres dimensiones, permanece al servicio de un sentimiento espiritual del mundo, que se traduce en sistemas de símbolos y de historias. Cuando esta temática cese de ordenar los ritmos de las imágenes y cuando la profanización triunfe por entero, habremos pasado al Renacimiento.

España, como antes decíamos, experimentó la seducción de los artistas nórdicos y principalmente Castilla llamó muchos escultores y pintores a su corte y a las obras de sus palacios, de sus catedrales y de sus cenobios. En estos artistas puede observarse, por lo común, un proceso de gradual hispanización. Dejando al margen una relativa pérdida de facultades, un creciente atender al asunto por menosprecio de las condiciones puramente estéticas, es probable que el factor más visible de esa transformación, en lo que a la escultura concierne, proceda de la influencia del ambiente y en especial de los tipos humanos. Así acontece en

alguna ocasión que cuando el escultor extranjero arraigado en comarcas hispánicas ejecuta retratos, éstos resultan de evidente hispanismo; en cambio, cuando labra figuras ideales, imágenes sagradas, vemos cómo retrocede a los modelos que estudiara en su época de formación, en Flandes o en Alemania. Como es fácil de comprender, no sólo se trata de la mera creación de un rostro tal o cual; el verdadero artista no puede resolver sin unidad las distintas partes de una figura. Consecuentemente, todo el sistema rítmico de la pieza responde a ese juego de modificaciones morfológicas.

Como notas estilísticas derivadas de lo que antecede, que pueden comprobarse en la gran mayoría de esculturas de autores procedentes del norte de Europa, encontramos la acentuación de los ejes diagonales, sin eliminar la verticalidad, pero alterándola con fuerza. La S gótica pasa de ondulada a quebrada en ciertas obras, como por ejemplo la efigie de Santa Elena (fig. 311) en la iglesia de San Juan de los Reyes, de Toledo; los ritmos apuntan a los ángulos y se expanden por lo general en cruz de San Andrés, animados por una secreta tensión, lo cual infunde cierta rigidez a las formas, una suerte de calidad metálica, como la que puede advertirse en el relieve del Árbol de Jessé, en el tímpano interior de la Puerta de los Leones, de la catedral toledana. En cuanto al sentimiento, se produce una lucha entre las características dominantes hispanas y la gesticulación nórdica. Hemos de recordar que todas estas formulaciones deben concebirse dentro de la tradición gótica general y no como fuerzas autónomas configuradoras de un estilo.

JUAN ALEMÁN.—Grandes arquitectos y escultores del Norte trabajaban en Toledo durante el siglo XV, según noticias documentales. Daremos una breve referencia de ellas. En 1428, Felipe y Daniel de Bruselas tallaron capiteles de la torre de la catedral. Hanequín de Bruselas era maestro de obra de la catedral, en 1448; cuatro años más tarde se daba comienzo, bajo su dirección, a la Puerta de los Leones, que se terminaba hacia 1465. Seguía como maestro de obra de la catedral en 1470, pese a lo cual trabajaba también en la de Cuenca desde 1454. alternando ambas tareas y acaso simultaneando otras aún. Respecto a la catedral de Cuenca, sabemos que Hanequín, con su hermano, el escultor Egas, contrataron la talla de la sillería del coro. En torno a estos dos importantes artistas se ha creado cierto confusionismo, llegando en ciertos momentos a mezclar sus personalidades que acabamos de distinguir netamente, ateniéndonos a los documentos.

La Puerta de los Leones (fig. 300), con su grandiosidad monumental, incrementada por la prolijidad del estilo escultórico hispanoflamenco, fué una escuela de canteros en la que intervinieron varios artistas de origen flamenco y alemán, cuya identidad se aclara documentalmente en lo que concierne a algunas piezas del conjunto decorativo. Juan Alemán fué sin duda el más importante; sus obras referenciadas nos sirven de base para determinar su estilo e inferir atribuciones derivadas. Sin embargo, antes de proseguir, es conveniente que indiquemos las dificultades profundas de tales identificaciones. Existen diferencias que pueden deberse a distintas influencias ambientales y tipológicas, como ya se dijo; en cambio, hay similitudes que pueden proceder de la sumisión de un fiel colaborador y seguidor a su maestro. Vemos así, en la Puerta de los Leones, esculturas que muestran los rasgos estilísticos de Juan Alemán, pero sin lograr la calidad de otras obras documentadas. ¿Las realizó personalmente? ¿Intervino sólo en parte en su ejecución? Si durante la Edad Media española el trabajo en serie fué cosa más que corriente entre los pintores, mucho más hubo de serlo en el



Fig. 301.—JUAN ALEMÁN: ESCULTURAS DE LA PORTADA DE LOS LEONES, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Fig. 302.—JUAN ALEMÁN: ÁRBOL DE JESSÉ, DEL TÍMPANO INTERIOR DE LA PORTADA DE LOS LEONES, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

trabajo escultórico, que ya de por sí reclama ordinariamente la cooperación del maestro y sus ayudantes.

La estatua de Nicodemus es obra documentada de Juan Alemán; las otras figuras de las jambas reflejan el mismo estilo, con excepción acaso de la de San Pedro, que pudiera ser de un colaborador. Por desgracia no toda la obra original se conserva, pues la Puerta de los Leones hubo de sufrir una reforma para alojar en el centro de su tímpano externo una Virgen barroca, en el teatral estilo de Bernini, para completar la dedicación a Nuestra Señora de toda la portada, desarrollada en el pequeño nártex y en los dinteles y cuya imagen cuatrocentista (fig. 303) —de otra mano— exorna el parteluz. La manera de Juan Alemán es característicamente germánica; sus figuras son de canon muy alto, solemnes y severas, incluso melancólicas. El sentimiento ornamental está contenido y se refugia en las rizadas barbas de los bíblicos personajes, en determinadas líneas del plegado, que responden rítmicamente. El factor que domina en estas estatuas es el plano, tan pronto modulado en sutiles curvas que siempre integran angulosidad, como alisado. Los pliegues verticales están proscritos y las manos, a variables alturas, pero casi siempre hacia la cintura, cumplen la función de ordenar en torno suyo ese segundo centro de atención, con el movimiento de la ropa suelta o ceñida, pero siempre tratada con elegancia. Juan Alemán se muestra como un diestro escultor, capaz de crear bellas efigies sagradas, pero no como un artista de primerísimo rango. Hay cierto amaneramiento en sus procedimientos y soluciones, escasa transfiguración en sus versiones pétreas. Lo mejor de su fórmula, aparte del oficio, es la concentrada expresión de esos apóstoles, que parecen ciegos videntes, con el rostro inclinado hacia la tierra.

Las imágenes de las Marías son también de innegable calidad; la de María Jacobé, junto a Nicodemus, muestra una solución idéntica a la de éste, en lo que al ropaje respecta. Son los mismos grandes pliegues angulares, que plasman el efecto de una tela gruesa no excesivamente pesante, en la que los nacimientos de los pliegues nunca son en punta, sino recuadrados. Las manos y la organización interna del esquema de la figura y el canon también se identifican con los de Nicodemus.

En el interior de la Puerta de los Leones, cuyo nombre se debe a los tenantes que rematan las columnas de la verja de entrada, hay un admirable tímpano en relieve, que muestra la misma técnica de Juan Alemán, pero menos cuidada y más germánica. Pudo ser obra del escultor, recién llegado del Norte. En dicho tímpano (fig. 302) vemos siete figuras sedentes de mediano tamaño, en alto relieve, la central de las cuales es Jessé, sentado en un trono, y de cuyo cuello sale el gran árbol que expande sus curvadas ramas por el sector alto del tímpano. En el centro de dicha parte superior, aparece la imagen de la Virgen con el Niño y pequeñas figuras con filacterias dentro de cada una de las espiras formadas por las ramas. Las asimetrías rítmicas están sabiamente compensadas. Basta fijarse en la principal; para contrarrestar el tronco y raíces del árbol que surge violentamente hacia la izquierda, el cuerpo de Jessé se inclina a la derecha. Las actitudes de los personajes de la hilera inferior están bien estudiadas y resueltas; acaso pecan de teatralismo, pero este es un defecto que corresponde al período estilístico y no al escultor. Por esta misma causa resulta más bello, para nuestro gusto, el sector alto del tímpano. La efigie de Nuestra Señora es muy graciosa, serena a pesar de lo incisivos que son los ritmos del plegado de su manto, pero la composición en esquema triangular unifica estos contrastes y llama la atención hacia el rostro. Las ramas

y hojas del árbol simbólico están bien labradas, con cierta tensión a la que ya nos referimos con anterioridad.

Antes de pasar al análisis de otros grupos importantes de obras, citaremos otras dos esculturas que corresponden al círculo de Juan Alemán; el Cristo policromado del interior de la Puerta de los Leones, que representa al Salvador en su Resurrección, y la estatua de Juan II en la capilla de Reyes Nuevos, obra asimismo policromada. La pintura, en ambas piezas, desfigura parcialmente la identidad original del estilo, que más se rastrea e infiere que se siente, a causa de tal alteración. No obstante, se trata de dos excelentes esculturas perfectas de proporciones, con sentido del movimiento y expresión. La estatua de Juan II, por representar a un efigiado no excesivamente espiritual en los rasgos de su rostro y en el porte, cae más del lado del realismo que, progresivamente, había de ir dominando la estatuaria hispánica hasta gozarse en la confusión con la propia realidad. En la efigie de Cristo resucitado, que aparece con el cuerpo escasamente cubierto por el manto y el paño anudado a la cadera, se presta mucha atención al detalle anatómico.

EGAS CUEMAN. — Como se dijo, desde mediados del siglo XV, los hermanos Egas y Hanequín, de Bruselas, al primero de los cuales suele llamarse Egas Cueman, trabajaban en Castilla. De las figuras de apóstoles, de la Puerta de los Leones, de Toledo, Egas talló tres y otro escultor español llamado Francisco de las Cuevas, una. Pero es probable que estas piezas sean de las que no se conservan. Vamos ahora a considerar las obras documentadas de Egas Cueman, así como los datos concernientes a él documentalmente. La obra más antigua contratada por los hermanos procedentes de Bruselas es, como también dijimos anteriormente, la sillería de la catedral de Cuenca, actualmente conservada en la colegiata de Belmonte; la fecha del contrato es de 1454. Los dos artistas se hallaban en Toledo en 1458, siendo en ese año que Egas contrata la tumba de Gonzalo de Illescas, en Guadalupe. En 1463 sabemos que trabajaba en la Puerta de los Leones, mientras en 1467-1468, labra la tumba de Alonso de Velasco, de nuevo en Guadalupe, donde se encontraba aún en 1478. Finalmente, en 1483, cobra con Juan Guas el trabajo de parte de las esculturas del trasaltar, de la catedral de Toledo. Diremos de paso que dicho Juan Guas colaboró también en la Puerta de los Leones.

Las esculturas que corresponden a este proceso creador, que parte de Cuenca y simultanea luego Guadalupe y Toledo, presentan homogeneidad estilística y de escuela, pero también rasgos de cierta disparidad que nos obligan a plantearnos una vez más las cuestiones tan frecuentes en el arte escultórico medieval. ¿Fueron total o parcialmente ejecutadas por Egas Cueman? ¿Hasta qué punto se produjeron algunas de ellas como trabajo de taller realizado por ayudantes y colaboradores? ¿Pudo el ambiente y la tipología hispana producir el influjo suficiente para explicar las alteraciones observables? El período que vamos a estudiar abarca más de treinta años y, sin duda alguna, en seis lustros puede evolucionar bastante el estilo de un maestro, máxime en un momento tan interesante desde el punto de vista técnico y estilístico como la segunda mitad del siglo XV, período en que se van agotando virtualmente las reservas espirituales de toda una época y los artistas buscan lo que habrá de facilitar la visión de un mundo de formas nuevas. Sin embargo, cabe también la hipótesis de que, como venimos repitiendo, en algunas ocasiones se trate de obras de taller con intervención de ayudantes y trabajo en equipo.



Fig. 303.—CATEDRAL DE TOLEDO: VIRGEN, DEL PARTELUZ DE LA PORTADA DE LOS LEONES.





Figs. 304 y 305.—CATEDRAL DE CUENCA: SALVADOR. CATEDRAL DE TOLEDO: ÁNGELES MÚSICOS, DE LA PORTADA DE LOS LEONES, ATRIBUÍBLES A EGAS CUEMANS.

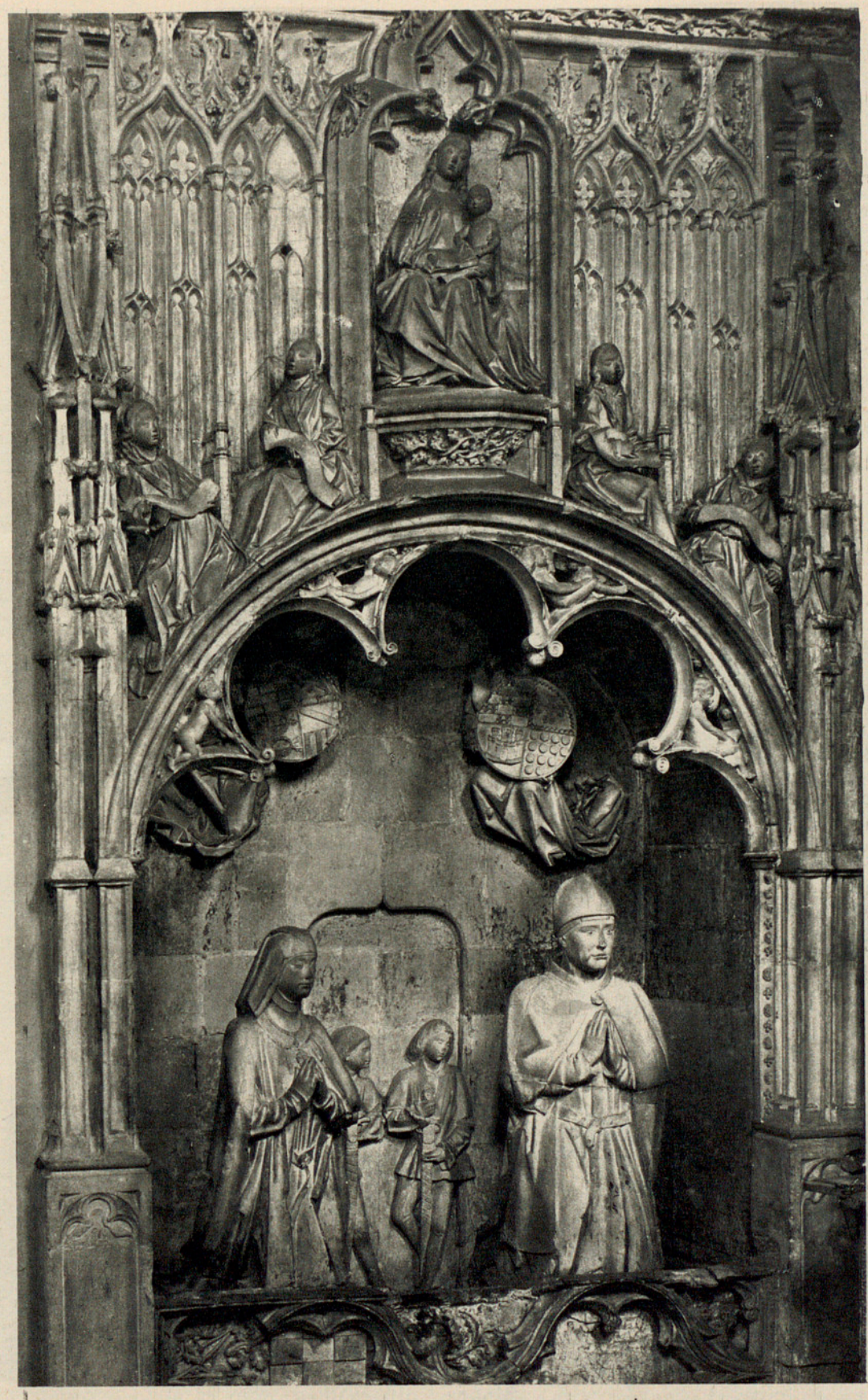


Fig. 306.—EGAS CUEMANS: SEPULCRO DE ALONSO DE VELASCO, EN EL MONASTERIO DE GUADALUPE.



Fig. 307.—MONASTERIO DE GUADALUPE: SAN JUAN Y LAS MARÍAS.

Los rasgos que hemos de considerar permanentes, por servir de nexo de unión entre las distintas obras documentadas de Egas, son: predominio de la tipología nórdica, tendencia progresiva al pictoricismo escultórico, cierto carácter decorativo, buena calidad que no llega nunca a lo extraordinario. Las condiciones diferenciales se refieren principalmente al resultado concreto, es decir, al sistema formal, que en unas obras es de canon alargado y ritmos verticales, en otras más calmo y redondeado, mientras en otras se torna dinámico e incluso convulso. Los detalles técnicos, como filacterias ornamentales en su movimiento, formas de plegados, son por lo general similares. En la representación de los rostros, aparte de lo tipológico, se observan diferencias que pueden proceder del distinto material; por ejemplo, en los relieves de la sillería del coro de la catedral de Cuenca, las caras de los personajes son tratadas de modo impresionista, entendiendo el término en el sentido dado por los tratadistas al arte romano, en contraposición al idealismo helénico. En cambio, en los relieves de piedra del sepulcro de Gonzalo de Illescas, en Guadalupe, y a pesar de su deficiente conservación, no comprobamos el mismo concepto.

En la mencionada sillería de coro, Egas Cueman, mostró, sobre todo, destreza compositiva; los diferentes relieves, todos alojados bajo arquería, desarrollan temas bíblicos en un estilo suelto y lírico en el que el paisaje cobra gran interés. No hay hieratismo, pero en alguna ocasión las figuras muestran cierta esquematización en el ademán. En la sala capitular de la catedral de Cuenca hay una escultura exenta de Cristo resucitado, obra probable de Egas o cuando menos de su círculo. Muy bella de canon y proporciones, tiene un sutil manierismo ornamental, manifestado en la rizadísima y larga cabellera y en el decorativo plegado del paño en torno a las caderas (fig. 304). No hay exageración expresionista ninguna y el detalle anatómico se señala con naturalismo evidente aunque con idealidad. Los ángeles, atribuíbles a Egas, en la toledana Puerta de los Leones (fig. 305), presentan las figuras más nórdicas en cuanto a la tipología. Tienen bastante de formularias tales esculturas, pese a lo cual poseen encanto singular. Los grandes y pesados mantos, las trabajadas alas, las actitudes de las manos son lo mejor de estos grupos que decoran los arcos bajo doseles de tracería.

El sepulcro de Gonzalo de Illescas, en Guadalupe, tiene sobre la tapa una estatua yacente del finado, que se representa en la forma tradicional y largamente repetida. El prelado, revestido con su traje de pontifical, con las manos sobre el regazo, descansa con la cabeza sobre almohadones. Es una figura alta y delgada a la que sólo los pliegues angulosos del manto prestan animación. Está la escultura bastante deteriorada. No mucho mejor conservados se hallan los relieves del frente del sarcófago; entre dos figuras laterales de frente, hay dos recuadros con un león cada uno y filacterias con inscripciones, sobre arcos que rematan en sendas flores de lis. En el centro, también bajo arco, un ángel sostiene el escudo del difunto. En el conjunto es de admirar la sobria y elegante composición que forman estos elementos, vitalizados por el ritmo de las filacterias y por el gesto de fuerza de los leones dispuesto simétricamente, con las cabezas hacia el centro. También hay que destacar la perfección material de la ejecución y el hecho de que los factores ornamentales se relacionen claramente con los de los relieves de la sillería del coro de la catedral de Cuenca.

Otro sepulcro en el mismo monasterio de Guadalupe, debido a Egas Cueman, es el ya citado perteneciente a Alonso de Velasco (fig. 306). A éste nos referíamos concretamente cuando señalábamos que, a veces, la tipología hispánica y la nórdica se mezclan en las obras del escultor. Las efigies orantes del difunto y de su esposa tienen indudable carácter español,

no sólo en lo que concierne a los rostros, sino al espíritu que anima las formas totales de las piezas. En cambio, la Virgen con el Niño y los ángeles que aparecen sobre el arcosolio tienen un cariz flamenco no menos innegable y se emparentan estrechamente con los grupos de ángeles de la puerta de los Leones de Toledo. Dentro de la corrección técnica de estas versiones de los personajes sagrados, preferimos las figuras de la zona inferior, es decir, los orantes mencionados y los dos pajes del fondo, que con grandes espadas parecen guardar el sueño eterno del titular del monumento sepulcral. Las cabezas de estos dos donceles realizan una modalidad intermedia, muy afortunada, entre los ángeles flamencos y los orantes hispanos.

También en Guadalupe se conservan dos grupos escultóricos tallados en madera, de gran interés, atribuíbles a Egas Cueman o por lo menos estrechamente relacionados con su arte. Uno de ellos es una composición que comprende a Nuestra Señora, San Juan Evangelista y una de las Marías (fig. 307). Es obra contenida, de justa expresión humana, que plasma el dolor de la Divina Madre y la respetuosa adoración de sus acompañantes. El factor humano parece haber vencido en este grupo a toda consideración y podríamos ver en la obra la especificación de la etapa final de Cueman, ya hispanizado por el ambiente y su larga vida de trabajo en Castilla. Pero el segundo grupo de Guadalupe, un Calvario, nos pone ante la mirada todo lo contrario. Es el ejemplo de escultura más flamenquizante que produjera el artista, con el hecho concreto de que se inspira sin duda en la obra pictórica de Van der Weyden, como ha sido notado. Pictórica y teatral, sin perjuicio de su calidad intrínseca, esta obra tiende a anular por completo el volumen, el valor aislado de cada estatua y a fundirlo todo en un arrebatador dinamismo que brota de los movimientos conjugados como en música. Los gestos son el verdadero protagonista de la obra y la martirizada ondulación de plegados, cabelleras y ademanes sólo sirve para comunicar el sentimiento. Perfecta anticipación del barroco, la figura más impresionante de este grupo acaso sea la de San Juan sosteniendo a la Virgen, que se dobla de dolor, sin mirarla, con los ojos clavados en el Cristo central.

JUAN GUAS Y SU CÍRCULO. — Entre los artistas de origen extranjero que trabajaron en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV, otro de los más importantes es, sin duda, el arquitecto Juan Guas, cuyo padre, procedente de Francia, trabajó como entallador en la toledana puerta de los Leones. Guas cobró con Egas Cueman, como dijimos al referirnos a este último, la escultura de una parte del muro del trasaltar de la capilla mayor de la catedral de Toledo, colaborando asimismo en la referida puerta. La otra mitad del cierre del altar mayor, correspondiente al lado norte, fué contratada por Martín Sánchez Bonifacio y sus hijos. Era hermano de Lorenzo Martínez, quien, entre 1463 y 1479, figura como aparejador de Hanequín en la repetida puerta de los Leones. Martín fué maestro mayor de la catedral entre 1475 y 1493; con Juan Guas construyó la capilla mayor del Parral, entre 1472 y 1475, y tenemos más noticias documentales sobre este último. Contrajo matrimonio con Marina Álvarez, natural de Torrijos. Trabajó un tiempo en la puerta de la catedral de Ávila y compró una casa en Toledo, en 1473, donde fijaría su centro residencial, lugar de enlace de los constantes viajes motivados por las obras que se le encargaban. Entre 1473 y 1491 fué maestro mayor de la catedral de Segovia, interviniendo en las obras de los templos de Valladolid (1476, 1486-1487), El Paular (1486-1487), Ávila (1486), San Juan de los Reyes de Toledo (1478-1495), catedral de Toledo (1483-1495), Guadalupe (1489-1491) y en los palacios de los Mendoza en Guadalajara (1480-1483) y Alba, en Alba de Tormes (1493-1494), obras



Fig. 308.—CATEDRAL DE TOLEDO: ORNAMENTACIÓN DE LA CERCA TRASERA DE LA CAPILLA MAYOR.

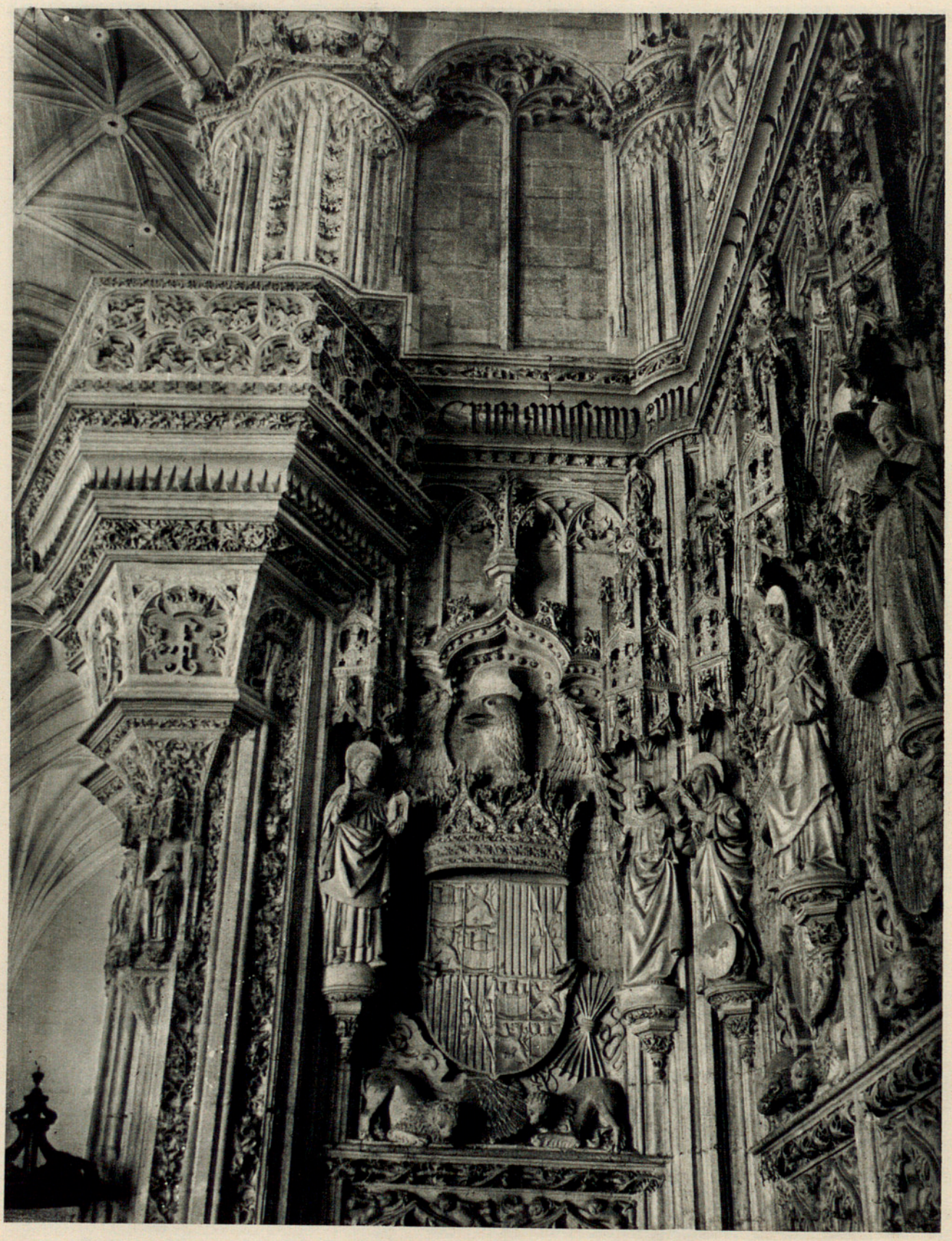


Fig. 309.—SAN JUAN DE LOS REYES, EN TOLEDO: PORMENOR DE LA DECORACIÓN DEL INTERIOR.



Fig. 310.—SAN JUAN DE LOS REYES, EN TOLEDO: PORMENOR DE LA DECORACIÓN DEL INTERIOR.





Figs. 311 y 312.—SAN JUAN DE LOS REYES, EN TOLEDO: SANTA ELENA, EN EL INTERIOR, Y VIRGEN DE UN CALVARIO, EN EL EXTERIOR.

en las que siguió el criterio dominante en el estilo de su tiempo; sencillez estructural y decoración profusa hasta el exceso.

Vamos a considerar ahora las esculturas decorativas de las dos mitades norte y sur del trasaltar de la catedral de Toledo. Dicho muro sigue el modelo empezado a principios de siglo, pero su decoración muestra una riqueza rítmica progresiva que señala claramente la diferencia de épocas. Muestra los blasones del cardenal Mendoza. Colaboraron en la parte contratada por Martín Sánchez Bonifacio, Pedro "entallador" y Copín, en 1491, y otros escultores cuyos nombres no se conservan, pero, en conjunto, todos constituyen una clara derivación estilística de la Puerta de los Leones, es decir, del influjo de Juan Alemán y de Egas Cueman. Con más precisión en unos momentos, con menor en otros, el influjo distinto de ambos se puede estimar por la propensión a las formas afiladas del primero o a las redondeadas del segundo. La estructura del muro comprende un basamento con tracerías y pináculos, sobre el cual hay dos zonas, una con escenas sacras en alto relieve y la otra, que es la superior, con parejas de personajes bíblicos y de santos bajo arquería. Los florones de los pináculos y labrada crestería coronan el conjunto, que produce la impresión de un vasto retablo escultórico.

Esta magna obra decorativa expresa con claridad el sentimiento exuberante hasta lo atormentado de un momento y un lugar en que coincidían espíritus raciales bien distintos en una misma aspiración: el orientalismo mudéjar, preocupado por el "horror vacui" y el sentimiento nórdico del gótico flamígero, no menos poseído de esa tensión. Examinadas individualmente muchas de las esculturas que componen esa gigantesca mampara labrada no parecen de gran excelencia técnica ni estética; los conjuntos causan mejor efecto y la totalidad consigue ya plenamente el deseo de quien imaginara tales obras como espectáculo global. El Nacimiento, la Presentación en el Templo, la Epifanía, la entrada en Jerusalén y toda la serie iconográfica del Nuevo Testamento se exponen con gran eficacia narrativa, con someras indicaciones del ambiente, pero dando mucho valor a vestimentas y accesorios. La composición es buena por lo general y los grupos se combinan de mil distintas maneras para incrementar la sensación de vida y movimiento, teniendo también presentes ciertos valores simbólicos y tradicionales. Por ejemplo, en la escena de la Última Cena, la perspectiva se invierte y la figura de Jesús, que está en último término, en el centro, directamente sobre el fondo, es la mayor y más destacada de todas. El rectángulo de la mesa, vista desde arriba y en escorzo, no sufre modificación alguna, pues con seguridad el escultor sabía perfectamente el error de visión naturalista en que incurría y no querría agravarlo modificando también la perspectiva en la neta geometría de la mesa.

El análisis de las formas en que se conciben y ejecutan los personajes, muestra cuando menos tres escultores distintos: el primero sigue muy directamente a Juan Alemán, pero exagerando la tendencia hacia lo anguloso casi hasta el esquematismo y la caricatura. Ofrecen sus composiciones un marcado carácter geométrico y los mejores ejemplos los tenemos en la Natividad y Visitación. Serena placidez muestran los personajes de un segundo escultor al que se deben, entre otras, las escenas de la Presentación en el Templo y de la Anunciación; en este artista se evidencia, incluso, una aproximación al estilo del futuro Renacimiento, si bien, en los plegados, sigue practicando un sistema esquemático, rígido y escasamente naturalista. Formas de mayor indecisión y mezcla de los dos antecedentes se hallan en otras composiciones que pudieran corresponder al tercer escultor aludido, siendo muy posible que fuesen

más los que intervinieran, dada la envergadura material del conjunto. Réstanos hablar de las labras puramente ornamentales, con abundancia de blasones, ángeles tenantes, tracerías flamígeras, floras enroscadas, doseletes calados y pequeñas figuras situadas en los montantes ejecutadas en el mismo estilo y con certeza por los mismos escultores que las parejas de santos y los relieves narrativos.

El último cuarto del siglo XV señala la época de máximo desarrollo decorativo del gótico, coincidiendo ya con su decadencia y con la intromisión del espíritu renacentista. El estilo de este período es el resultado de la interacción del gótico flamígero, de procedencia germánica y flamenca, y de la aspiración permanente del espíritu mudéjar de invadir y ahogar materialmente los espacios con ornamentación. Tanto en la miniatura, representativamente especificada en los libros corales de la época, como en la pintura y la escultura se advierten los signos de una transformación, pero, en particular, los esfuerzos del arte gótico que lucha por una permanencia imposible. En el gran período de transición del siglo XV que dura seis o siete lustros, la proliferación de elementos dinámicos, ornamentales, barrocos e irracionales, dominó el hasta entonces puro idealismo gótico. Motivos heráldicos como las flechas y el yugo, largas epigrafías al modo árabe, ángeles, animales tenantes y fantásticos, niños desnudos, flora riquísima y variada, crecen de continuo y se imponen a las superficies.

El naturalismo avanza al mismo ritmo, aunque su aspecto esencial queda muchas veces oculto por la fuerza de la aportación nórdica, de refinado esteticismo, enamorada de lo complicado y retorcido. Sin embargo, cuando un artista hispano se apodera de esos métodos de trabajo, de esos avances de la técnica y el estilo, su voluntad le inclina hacia la directa exposición del modelo natural y es entonces cuando advertimos con claridad la distancia recorrida desde el estilo de fines del XIV y principios del XV. Es en el templo toledano de San Juan de los Reyes donde encontramos la mejor prueba de nuestro aserto. El contraste entre las esculturas y la prolija ornamentación que se derrama por todas las estructuras arquitectónicas, infundiéndoles calidad de encaje y filigrana, puede resultar desagradable ante conceptos rígidos del arte. Considerado sin apriorismos de ninguna especie, asombra por el derroche de destreza técnica y por el vuelo de la imaginación, que parece encontrar un reino intermedio entre el vegetal y el mineral.

Oportunamente se indicó que Juan Guas dirigió dichas obras de San Juan de los Reyes en Toledo, entre 1478 y 1495. Se conserva un dibujo sobre pergamino con el proyecto de su monumental decoración para la capilla mayor. Münzer halló la iglesia casi terminada en 1495 y el hecho de que los grandes escudos reales no lleven todavía la granada indica que éstos se ejecutarían antes de 1492. Por referencias documentales sabemos que en el resto de la obra trabajó Enrique Egas, hijo, en 1494. Pero en estas noticias, de insuficiente precisión, termina lo que sabemos de los autores de la gran obra escultórica, en la que el propio Juan Guas pudo participar materialmente, si bien creemos que sólo hasta cierto límite, ocupado como estaba en sus múltiples tareas como arquitecto. El dibujo antes citado no coincide sino en parte con la realización. Se había proyectado el edificio en mayor altura; el presbiterio se trazó rectangular, terminado en un muro a escuadra, en lugar de los ángulos chaflanados de la iglesia actual; una galería con triforio fué suprimida al construir, pues las ventanas dibujadas sobre éste y los arranques de las bóvedas hubiesen resultado disminuídas. El cimborio del proyecto había de tener una bóveda de dieciséis nervios radiales, la cual se substituyó por otra estrellada de ocho puntas.

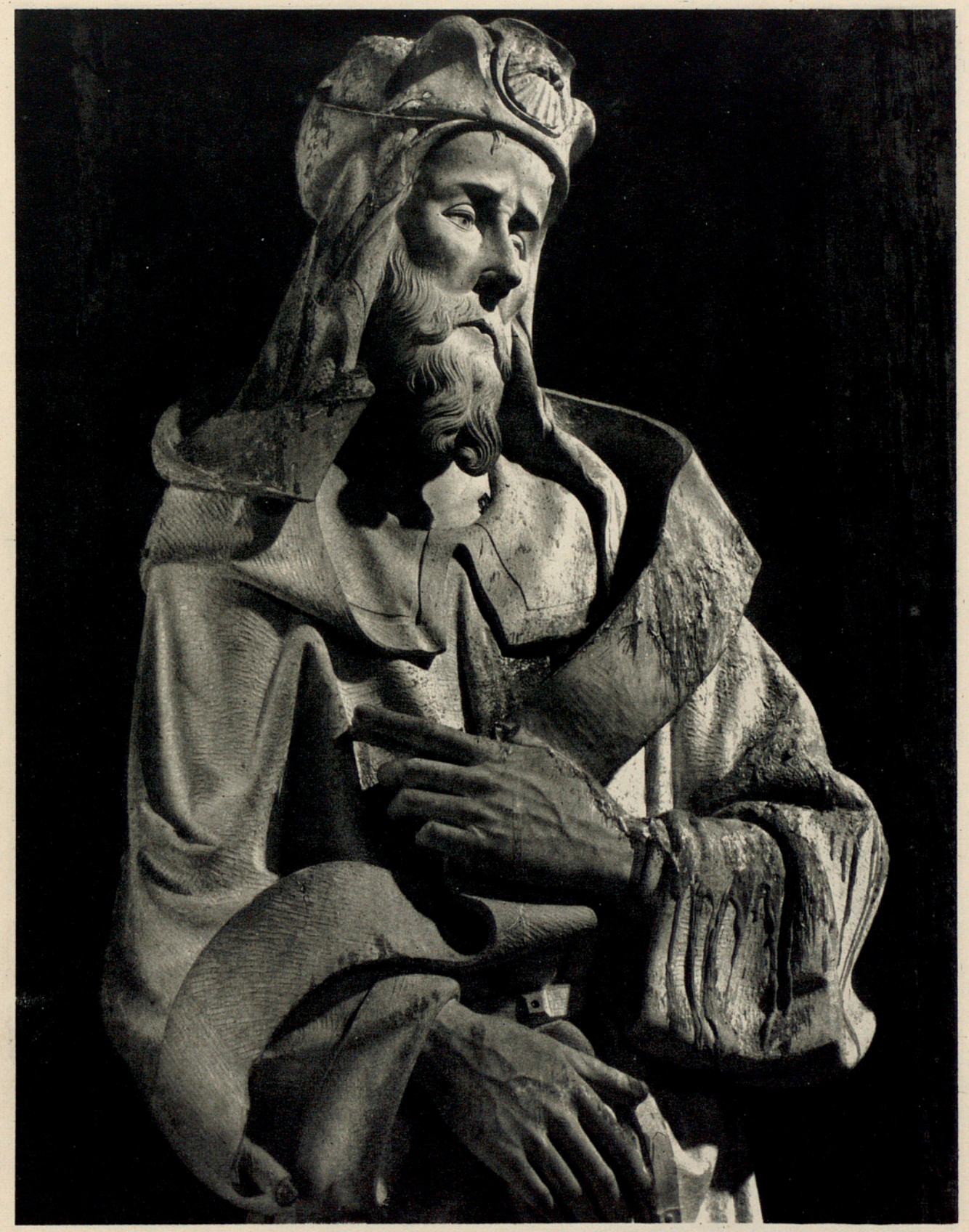
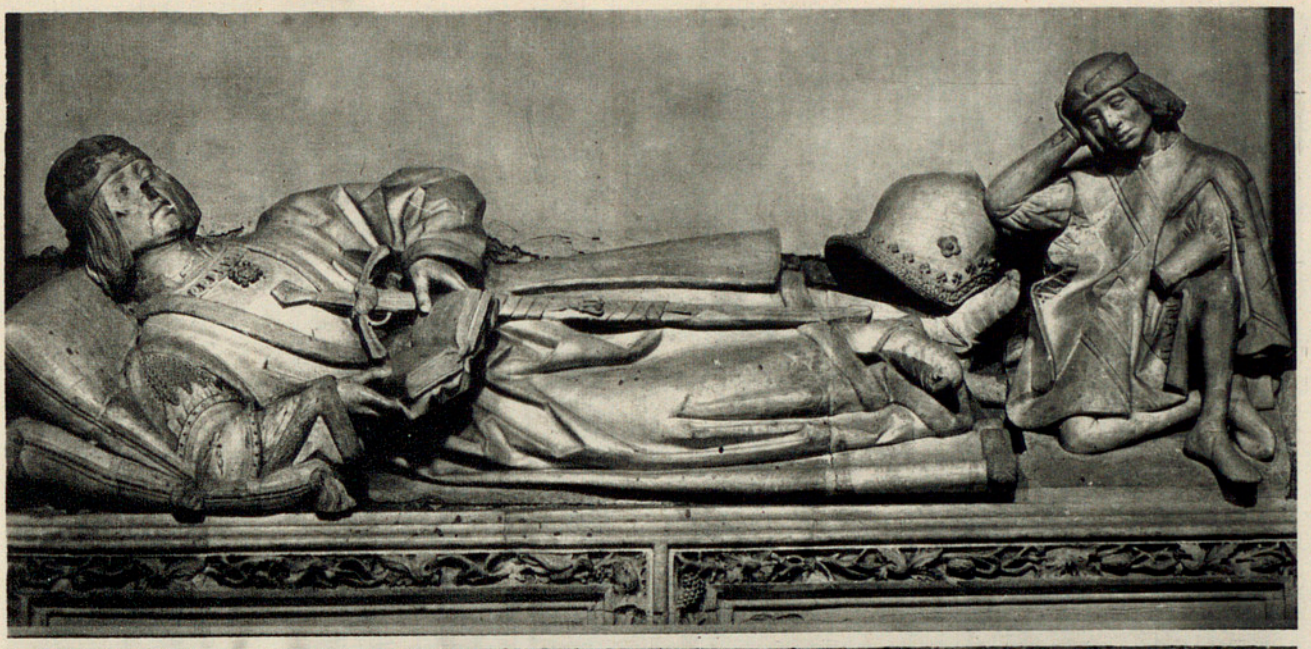


Fig. 313.—SAN JUAN DE LOS REYES, EN TOLEDO: APÓSTOL SANTIAGO, EN EL INTERIOR.



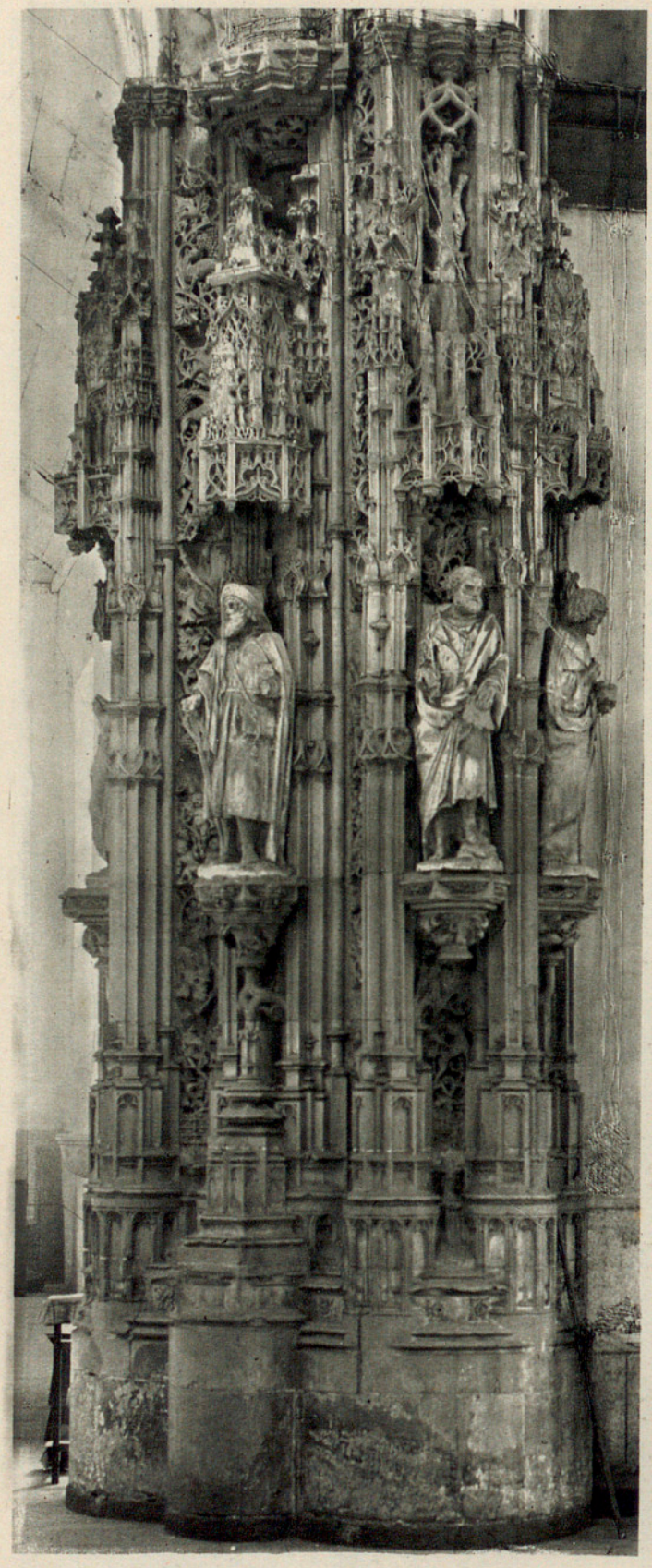


Figs. 314 y 315.—SAN JUAN DE LOS REYES, EN TOLEDO: PORMENOR DE LA DECORACIÓN DEL INTERIOR Y TÍMPANO DE UNA PORTADA, EN EL CLAUSTRO



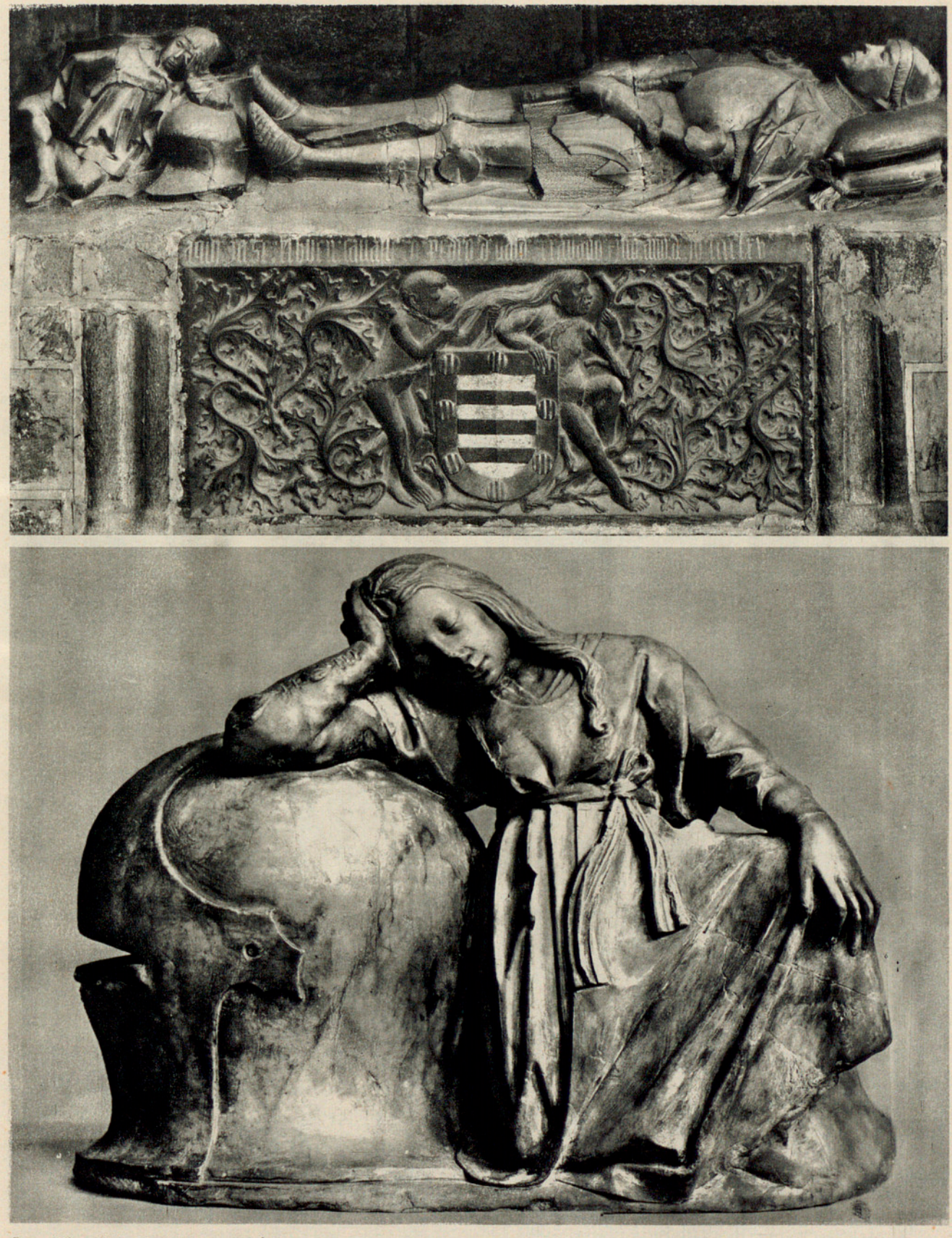


Figs. 316 y 317.—IGLESIA DE SAN GINÉS, EN GUADALAJARA: SEPULCRO DE ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA. PALACIO DEL INFANTADO, EN GUADALAJARA: ORNAMENTACIÓN DEL SALÓN DE LINAJES.





Figs. 318 y 319.—SANTIAGO DE COMPOSTELA: PILARES DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL REAL.



Figs. 320 y 321.—CATEDRAL DE ÁVILA: SEPULCRO DEL CABALLERO PEDRO DE VALDERRÁBANO. MUSEO VICTORIA Y ALBERTO, LONDRES: PORMENOR DEL SEPULCRO DE RODRIGO DE CÁRDENAS.



Fig. 322.—IGLESIA DE SANTA CLARA. EN TOLEDO: SEPULCRO DE JUAN FERNÁNDEZ DE MORALES.

Los muros del crucero concentran el máximo esplendor decorativo con una amplia banda ornamental con grandes escudos reales sostenidos por el águila de San Juan —apóstol al que los Reyes Católicos dedicaron el templo tras su victoria de Toro, en 1476— separados por pináculos. En la zona superior de los paramentos hay templetes con figuras exentas. Otras esculturas similares se hallan flanqueando los ventanales o adosadas a las pilastras. Parte importante de la decoración la constituyen las cabezas que a modo de friso o capitel surgen en la parte superior de las pilastras (fig. 314). Como se ha dicho, el estilo gótico flamenco y el espíritu mudéjar se aúnan estrechamente para dar lugar a un conjunto impresionante por su grandeza y por el orden mantenido a través del mismo exceso ornamental. A diferencia del Manuelino, no vemos en esta obra castellana un total abandono a la ciega irracionalidad decorativa; lo vital pugna por salir a la superficie de las formas, pero no se apodera de ellas y transforma el todo en una especie de bosque, cual acontece en las obras del mismo período en Portugal. El espíritu de geometría y la precisión heráldica dominan por entero en San Juan de los Reyes y la aportación de raíz arábiga tiene no escasa parte en ello, como lo muestran las impostas semejando mocárabes y el trazado de los arcos (figs. 309 a 315).

Admira primeramente en esta obra la claridad con que se proyectaron todos los pormenores decorativos. Las pilastras presentan cintas verticales de flores y hojarasca rizada de gran belleza e intensidad, la cual enlaza con las arquerías florenzadas, con los ritmos flamígeros y los relieves de enmarcamiento en cuyo interior la Y y la F de los Reyes Católicos alternan simétricamente. Las barandillas caladas de los balconcillos situados en lo alto de las pilastras, también de tracería flamígera, producen el más armonioso efecto entre dos zonas de ornamentación prolija, pero racionalmente organizada, en la que los temas vegetales y los geométricos se contrarrestan para dar descanso a la tensión y señalar líneas estructurales. Es de notar el hecho de que, en la realización de la gran banda de blasones, comparada con el dibujo del proyecto, se produce una importante variación originada por la transformación del verticalismo dominante en un sistema diferente, más cuadrado y en cierto modo más macizo, solemne, que extiende en horizontalidad parte del impulso, modificación que sin vacilar hemos de considerar como sintomática de la periclitación del espíritu gótico frente a las insinuaciones crecientes del próximo Renacimiento.

La repetición del gran tema heráldico, al modo mudéjar, no presenta, sin embargo, la menor sugestión de primitividad ornamental. Es tan evidente la elaborada destreza de los escultores que labraron los escudos y la decoración de en torno, tan solemne su simple sucesión que no degenera en monotonía y la repetición parece, no ya natural, sino inevitable. Las enormes águilas con la aureola sobre la afilada cabeza mantienen fuertemente sujetos los blasones, que rematan en más alto relieve las grandes coronas muy trabajadas. Bajo los pináculos de separación hay esculturas que representan santos, de las que luego nos ocuparemos. Sobre la arquería en altorrelieve que cobija águilas y blasones aparece otra más alta en bajorrelieve sobre la que destacan los copetes de cardo de la primera. Encima hay una faja con inscripciones en letras góticas, y como remate hallamos un friso de hojarasca en ritmo de arrollamientos inversos.

La decoración a base de cabezas escultóricas la hemos encontrado a lo largo de todo el período gótico, tanto en su etapa inicial, en la catedral de Burgos, como durante el XIV y principios del XV; basta recordar las que esculpió Pedro Johan en la fachada de San Jorge, de la Diputación de Barcelona. Pero ordinariamente, ese motivo decorativo aparece como

remate de un canecillo, en el arranque de un nervio o en una ménsula, empleado de manera aislada. En San Juan de los Reyes se dispuso que las cabezas formaran conjuntos, hallándose muy próximas entre sí y surgiendo entre una cornisa de forma estrellada y un friso en forma de corona, entre ornamentación de flora estilizada y sobre los mocárabes de las pilastras. Esta reunión les confiere un carácter distinto, así como también su posición, con el rostro ligera pero claramente inclinado hacia abajo; parecen grupos que observan lo que acontece en la nave del templo y pertenecen más al arte realista que a un sentimiento idealizado y convencional.

Hubieron de ser varios los escultores que las tallaron, ya que pueden discernirse en ellas cuando menos tres maneras distintas: unas cabezas tienden al retrato, presentando una tipología bien hispánica a través de una técnica simple, de planos claros y efectivos, en los que el detalle anatómico queda, sin embargo, bien resuelto. Los efigiados muestran por lo general, facciones grandes, sin expresión muy diferenciada dentro de un estilo característico del momento, es decir, con rasgos de transición al naturalismo renaciente. Otras cabezas resultan más puramente góticas, si bien hay la posibilidad de que el tipo representado influya en el modelado comunicándole un acento distinto. Finalmente hay otras que, sin lugar a dudas, deben de ser obra de otra mano: más toscas, incluyen rasgos algo caricaturizados hacia abajo por los extremos de modo muy singular; los saltones ojos siguen el mismo ritmo; los cabellos son ondulados, a rizos y se pegan al rostro que casi no presenta trazos particulares. Entre las cabezas del primer grupo hay algunas muy interesantes, de donceles, caballeros barbados, personajes sin identificar tocados con sombreros muy sencillos, como bonetes, aunque en algún caso deben de ser más bien capacetes. Muy posiblemente, el autor de este friso conoció las cabezas del triforio burgalés y, en alguna de sus labras, se aproxima al más profundo y lejano sentimiento que anima a tal presunto modelo. De su mano han de ser algunas de las esculturas exentas que decoran los pináculos de separación en la gran banda de escudos. Los rostros de tales efigies así lo proclaman. Son obras bien ejecutadas, correctas de proporciones y realistas. Tienen cierto convencionalismo decorativo y una rudeza que afecta a su espíritu más que a la técnica concreta.

Formas más idealizadas y a la vez más próximas al espíritu flamenco, las encontramos en los bellos grupos escultóricos cobijados por templetes adosados a la zona alta de los paramentos o a los ventanales. Ángeles y personajes bíblicos componen conjuntos de tres figuras sin perder cada una de ellas en independencia, siendo de mayor tamaño la del centro, bajo gran dosel. El juego de los plegados es muy vario y rico rítmicamente; los cuerpos suelen presentarse ladeados o en distintas posiciones que acusan el movimiento. Alguna de estas esculturas, no obstante, presenta relación con el arte de las cabezas decorativas de las pilastras y también con las esculturas de menor tamaño que aparecen bajo los balconcillos calados y las iniciales de los Reyes Católicos. Surgen éstas entre una verdadera masa flamígera de ornamentación de tracería, entre las tiras de hojarasca rizada. Las cabelleras de rizos sueltos, las pobladas barbas terminadas en punta buscan repetir esos ritmos generales e insertar con la mayor fuerza posible las estatuas de los personajes bíblicos en la totalidad decorativa. De todos estos grupos, las figuras femeninas son las que presentan una tipología más flamenca y se relacionan de modo evidente con las efigies de Nuestra Señora y de ángeles ejecutadas por Egas Cueman en la catedral de Toledo; simple relación de escuela, pero que sirve para mostrar la influencia de este maestro en la segunda mitad del siglo XV.

En cambio, hay otras esculturas de San Juan de los Reyes, en particular las figuras de apóstoles adosadas a la pilastra que limita la zona decorada, que obedecen a un concepto diferente. A nuestro juicio, expresan ascendencia germánica directa o indirectamente. Su esquema es adelgazado, onduloso hasta lo torturado; rezuman, sin embargo, esteticismo y esa sensación de tormento proviene de la complejidad y riqueza de los ritmos que se superponen a la imagen interna del santo, no del fondo proyectado en la profundidad de la efigie. Resalta en estas imágenes (fig. 313) la belleza de los rostros y de las manos cuya espiritualidad radica, tanto en el manierismo morfológico, como en la nostálgica expresión que ostentan por los acentos del gesto.

Vamos a referirnos ahora a otro grupo con características propias y muy acusadas, en el cual entran muchas de las estatuas adosadas a los pilares de separación entre los escudos de los paramentos y también la imagen de Nuestra Señora (fig. 303), de la Puerta de los Leones, de la catedral de Toledo, para servir de puente de unión entre ambos templos señeros de la ciudad del Tajo. La principal nota que define este grupo de obras constituído por mero análisis estilístico, es su intensa humanidad. Mientras gran parte de las estatuas de la catedral toledana y de San Juan de los Reyes permanecen en la zona indecisa del amaneramiento, el buen arte y la estilización del gótico en su última época hispanoflamenca, estas esculturas poseen un entrañable carácter humano y a la vez un acento personal inconfundible. En atención a ello designamos a su anónimo autor con el apelativo de Maestro de San Juan de los Reyes. Este escultor hubo de formarse en la gran escuela de cantería que fué la Puerta de los Leones, en contacto con Juan Alemán. Cuando menos, por esa etapa pasó, como lo atestigua la imagen de la Virgen del parteluz de dicha puerta. Si presenta ciertos rasgos similares a las efigies femeninas labradas por Juan Alemán, como el esquema casi romboidal —hablando en geometrización forzada— del cuerpo, la técnica de solución de las facciones y todo lo concerniente a los valores táctiles, surgen nuevas características ya en esa pieza, que se traducen por una vitalización mayor del rostro, una pérdida de abstracción, un incremento del valor del volumen en profundidad y no sólo en anchura. La cara de la Virgen parece animada por auténticos sentimientos y, aunque sea caer en lugar común, diríamos que hablan sus ojos y su gesto. Al formalismo algo frío del escultor germánico ha sucedido aquí una actitud llena de gracia y de mística vida interior. A pesar de la complejidad del manto y los plegados, su interés desaparece ante la importancia de la persona representada.

Todos estos rasgos se repiten, como dijimos, en muchas de las estatuas que se emplazan entre los escudos y las grandes águilas. Las imágenes de santos y santas derivan, ora hacia una exaltación de ritmos que casi parece superar el dinamismo alemán, cual en la estatua de Santa Elena (fig. 311), ora a una modesta y grave sencillez, como en la escultura que representa a San Francisco de Asís. Notable asimismo en su actitud y caracterización personal es el San Bernardino de Siena. En la vestimenta de estos personajes perdura bastante de la fórmula de Juan Alemán, como se advierte especialmente en la solución de los pliegues, grandes, armoniosos, regulares dentro de su variación y naturalidad. Los rostros se apartan, en cambio, de todo esteticismo y se sitúan en la línea realista y directa que es una de las notas esenciales de lo hispánico. Su humanidad contrasta con el carácter hierático de los blasones decorativos y de los animales que los circundan.

A uno de los lados del crucero ábrese la elegante y bella puerta del claustro. Del lado del interior del templo, su tímpano ostenta ornamentación heráldica con ángeles tenantes,

pero, en la parte del claustro, hay una bella representación en medio relieve de la Verónica, con el rostro del Señor impreso en tela, entre dos ángeles que, dispuestos simétricamente, la mantienen tensa (fig. 315). El conjunto se enmarca con cintas de follaje rizado de gran belleza y perfección que dibujan el contorno de la puerta y el arco que la remata. En el claustro hay varias esculturas que no añaden nada estilísticamente a cuanto llevamos comentado respecto al interior del templo. Prosigue también en ese recinto la prodigiosa y riquísima ornamentación en la que la geométrica belleza de las tracerías flamígeras enlaza íntimamente con la flora, en contraste con las zonas desnudas del paramento, con el espacio abierto y con la tectónica del conjunto. Las esculturas que exornan este claustro, imágenes de personajes bíblicos, santos y profetas, tienen relación con algunas de las que vimos en los templetes adosados a los paramentos del crucero.

OTRAS OBRAS DE INFLUJO TOLEDANO. — En el grupo de escultura hispanoflamenca de influjo toledano hay que incluir las tumbas de los miembros de la familia Mendoza en la iglesia de San Ginés, de Guadalajara. Los sepulcros de Íñigo López de Mendoza († 1479) (fig. 316) y de su esposa Elvira de Quiñones, fueron trasladados al citado templo desde su emplazamiento original, en el monasterio de Santa Ana de Tendilla. Los frentes de ambos sarcófagos se hallan incompletos, faltando los relieves que integraban los blasones de la familia. La decoración externa del sepulcro de Elvira de Quiñones comprende un arcosolio cuyo contorno dibuja un arco conopial en el espacio interno. La imagen de la Virgen remata la obra y otras dos efigies de santas se hallan simétricamente dispuestas sobre las pilastras de enmarcamiento. En ellas probó el escultor de resolver una nueva posición de los cuerpos, casi incorporados y en actitud de leer un libro. Seguramente se inspiró el autor de estas labras en el proyecto de Egas Cueman para la tumba de Alonso de Velasco en Guadalupe, aunque no lograra por completo la elegancia y claridad estructural de este dibujo. Lo mejor de estas figuras son los rostros, enérgicamente labrados, y también las pequeñas figuras, de dama en un caso y de paje en otro, que aparecen a los pies de los difuntos condes.

En relación con el estilo escultórico decorativo de las obras de Juan Guas y Enrique Egas hemos de mencionar otras dos debidas, respectivamente, a cada uno de dichos maestros. La primera, por desgracia destruída en 1936, era la fastuosa decoración del palacio del Duque del Infantado, en Guadalajara, empezado a construir en 1480 (v. *ARS HISPANIAE,* vol. IV, fig. 370). Elementos árabes y góticos se entremezclan estrechamente produciendo un efecto barroco y de gran riqueza. Sin embargo, tales factores no enlazan en esta obra con la seguridad y finura que en San Juan de los Reyes. En general, la decoración del palacio de Guadalajara, ejecutada en madera, fué menos refinada y perfecta. En el Salón de Linajes (fig. 317) hubo animales heráldicos, parejas de medias figuras en altorrelieve, representando a los antepasados del Duque, tracerías de diverso diseño, frisos epigráficos, doseles y pináculos, todo ello dispuesto como ancha banda en la base del artesonado. En el Salón de Salvajes, una serie de figuraciones de estos seres fantásticos daba un carácter muy peculiar a la estancia, de indudable tono germánico.

La decoración escultórica gótica del Hospital de Santiago de Compostela, construcción dirigida por Enrique Egas, corresponde principalmente a los grandes pilares de ángulo de la iglesia, que se descomponen en columnillas y un verdadero bosque de doseles, pináculos con flores y tracerías caladas. Una serie de estatuas de buena factura, de influjo toledano,





Figs. 323 y 324.—SEBASTIÁN DE ALMONACID: TÍMPANO DE LA PORTADA DE LA PIEDAD, EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA. CATEDRAL DE TOLEDO: SEPULCROS DEL CONDESTABLE ÁLVARO DE LUNA Y SU ESPOSA, ATRIBUÍDOS A SEBASTIÁN DE ALMONACID.

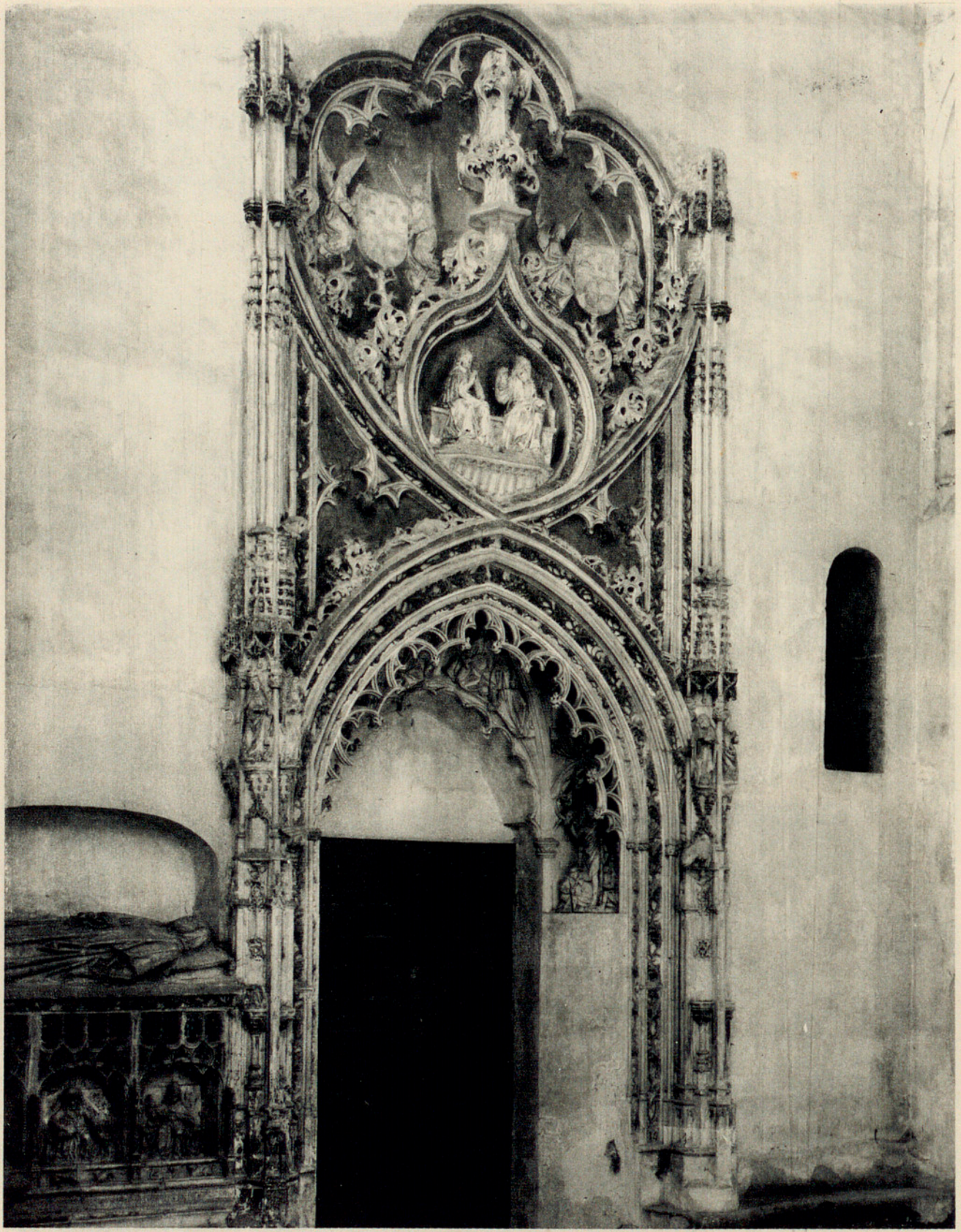
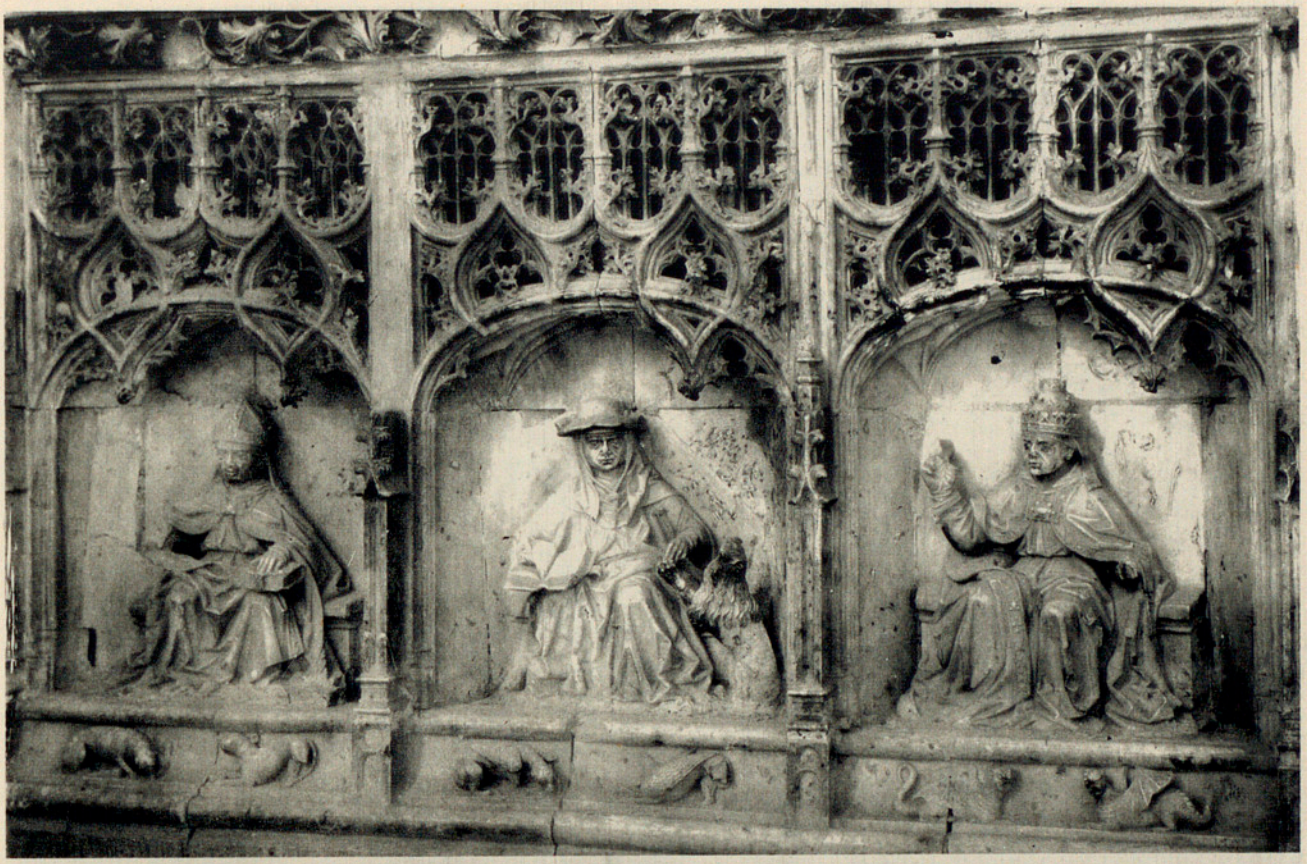
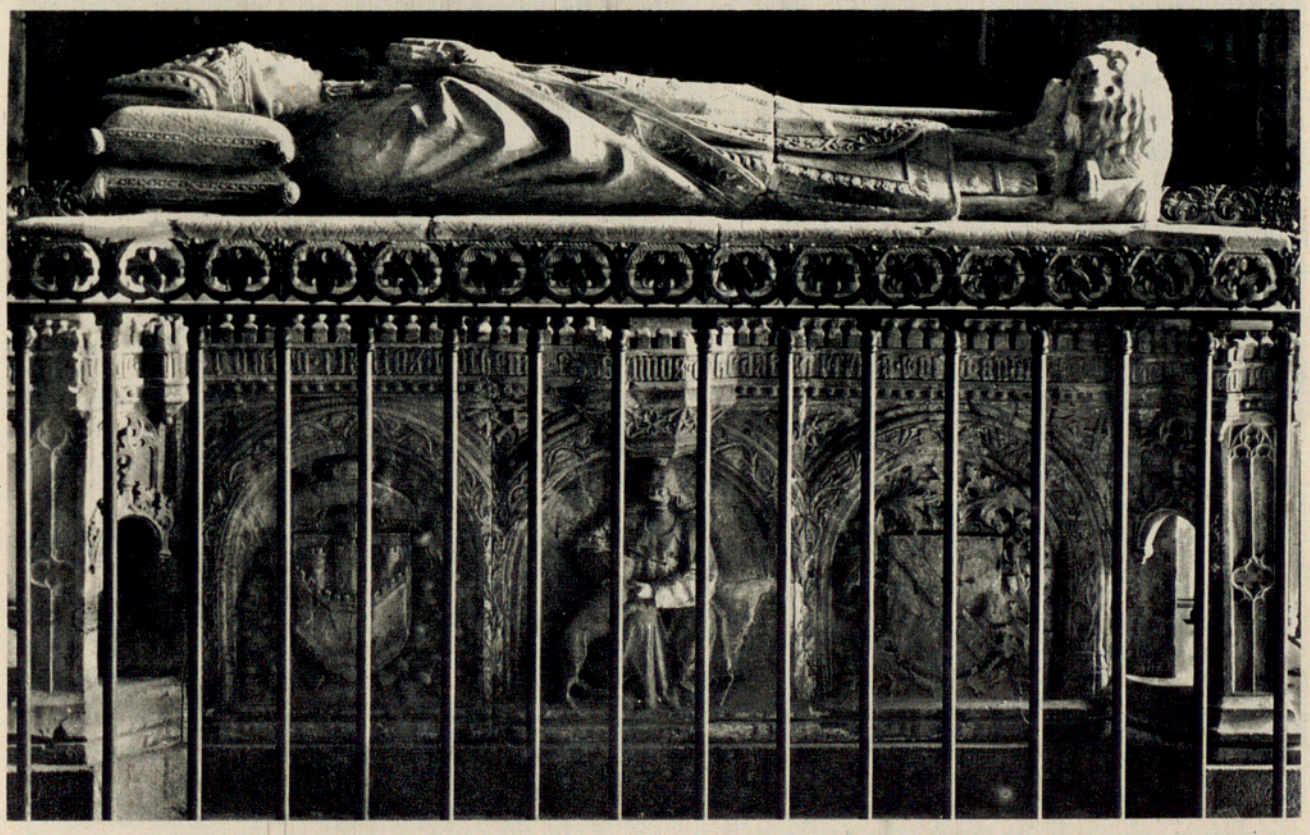


Fig. 325.—MONASTERIO DEL PARRAL: PORTADA DE LA SACRISTÍA.





Figs. 326 y 327.—MONASTERIO DEL PARRAL: FRENTE DEL SEPULCRO DE BEATRIZ PACHECO, EN LA IGLESIA. IGLESIA MAGISTRAL DE ALCALÁ DE HENARES: SEPULCRO DEL CARDENAL ALONSO CARRILLO DE ACUÑA.



Fig. 328.—CATEDRAL DE SIGÜENZA: SEPULCROS DE LOS ARCE, EN LA CAPILLA DE SANTA CATALINA.

se alojan en la zona media de las pilastras (fig. 318 y 319). La decoración de la fachada del Hospital es ya netamente plateresca.

Indudablemente, la tumba de Alfonso de Velasco y su esposa, de Egas Cueman, es uno de los puntos de origen de muchas obras escultóricas del último tercio del siglo XV. Si las figuras de ángeles y de Nuestra Señora se relacionan con el más puro estilo flamenco, como ya se dijo, las figuras orantes de ambos difuntos tienen unas características especiales que nos interesa resaltar aquí. Se apartan de la tipología nórdica; sus formas son plenas, nobles, redondeadas, directas y naturales. El sentimiento es hispánico y la formulación iconográfica, neta y definitiva. Por un lado, anticipan la monumentalidad renacentista, el realismo al que tendía inevitablemente la evolución artística durante el Cuatrocientos. Pero, por otro lado, se observa en estas obras un tradicionalismo formal, una fidelidad a las más puras creaciones góticas del XIV y principios del XV. En todo caso, son esculturas que quedan al margen del desenfrenado barroquismo flamígero y que se apartan también del peligro de lo meramente decorativo.

Recordamos ahora sus características porque vamos a estudiar una serie de obras de influjo toledano que responden en esencia al mismo criterio. La primera de tales obras es el magnífico Calvario, de la portería de San Juan de los Reyes (fig. 312), en el que dos extraordinarias esculturas de la Virgen y San Juan flanquean una cruz realizada con criterio simbolista. Ambas efigies son serenas, clásicas en la más profunda acepción del vocablo. En las dos hay un prodigioso equilibrio entre los densos volúmenes y la calidad sosegadamente dinámica de los planos. Los mantos muestran plegado muy naturalista, en el que, sin embargo, no hay el menor desorden. Cierto espíritu alemán se infiltra en estas figuras, con plena sensación de corporeidad y de peso, particularmente en la del Discípulo Amado. Son estas dos esculturas un ejemplo de cómo un gran escultor de fines del siglo XV podía evitar el pictoricismo y usar de los avances técnicos sin perder el sentido idealista y formal de la mejor tradición.

Una corriente escultórica más antigua, que confluye en esta misma tendencia, se halla representada admirablemente por un grupo de sepulcros de Ávila y Guadalajara, también en relación con el estilo toledano, pero conservando aún más contacto con la tradición escultórica anterior al advenimiento del hispanoflamenco. Esto se manifiesta en la simplicidad dominante de la composición y en el estatismo general de la fórmula, si bien se introducen en él signos diversos de la tendencia hacia la particularización de miembros, pormenores y calidades. La obra maestra de este grupo es la tumba del caballero Pedro de Valderrábano († 1465), en la catedral de Ávila (fig. 320). El escultor captó la personalidad del yacente y labró su joven rostro con cuidadosa atención, siendo de destacar la admirable calidad de las diversas materias, lo que se advierte sobre todo en la figurita del paje dormido sobre el yelmo del caballero, a los pies de éste. El casco, la capa del paje, sus piernas enfundadas en medias, precisan las respectivas calidades hasta un extremo asombroso, en especial por el grado distinto de dureza y rigidez que el artista supo imprimirles. Esta figura del paje dormitando reclinado casi sentado, junto a su señor difunto, fué muy repetida en la época, en sustitución del leoncillo o perro que antes se ponía en ese lugar. Digna de mención a este respecto es la figura de dicho género (fig. 321), perteneciente a la sepultura de Rodrigo de Cárdenas, que se conserva en el Victoria and Albert de Londres. Otras figuras yacentes que corresponden a los sepulcros del deán Alonso de Valderrábano († 1465) y al letrado Nuño González de Águila, carecen de la alta calidad de la escultura abulense antes descrita. Es la misma fórmula, pero aplicada con menos refinamiento y perfección.

Podemos incluir en el mismo grupo la efigie del caballero Juan Núñez Dávila († 1469), del Seminario Conciliar de Ávila. Tiene rasgos parecidos a la de Pedro de Valderrábano, pero tiende a una expresión vigorosa y concentrada en lugar del sereno idealismo de esta última. Finalmente, también hemos de citar la similar yacente en alabastro de Rodrigo de Campuzano († 1488), en la iglesia de San Nicolás, de Guadalajara, de mayor convencionalismo que las anteriores, pero no desprovista de belleza. Todos esos monumentos sepulcrales del período gótico poseen un encanto peculiar que procede de la sinceridad con que el artista se enfrentaba con la idea de la muerte cristiana, como sueño conducente a un despertar eterno, y de la fidelidad con que el mundo circundante le deparaba temas al servicio de ese sentido trascendente. Dado su crecido número, no es posible detallarlos en su totalidad.

EL MAESTRO SEBASTIÁN Y LA ESCULTURA EN SEGOVIA, SIGÜENZA Y GUADALAJARA.—En la escuela toledana de transición del gótico al renacimiento, suena con insistencia el nombre de un maestro Sebastián, escultor de importancia por las referencias documentales. En alguna ocasión se precisa incluso su apellido, designándole entonces como Sebastián de Almonacid, natural de Torrijos (Toledo). Estas citas indeterminadas se encuentran desde 1486 a 1527. Ahora bien: ¿Es uno solo el artista designado por tal nombre, o son varios los que, llamados Sebastián, trabajaron en dicho período? Creemos que pudo haber dos cuando menos, aunque un período de actividad de cuarenta años no sería exagerado para un solo artista, cuyo nacimiento correspondería entonces aproximadamente al 1460. Hemos visto en otras ocasiones la rápida madurez alcanzada por un escultor, casi en su primera juventud, y su lento desarrollo a través de los lustros. La primera mención del nombre de Sebastián la tenemos con ocasión de la puerta del claustro de la catedral de Segovia, entre 1486 y 1487. El mismo Sebastián labra las tumbas de los Luna, para la catedral de Toledo, en 1489, y el monumento sepulcral para el cardenal Alonso Carrillo de Acuña († 1482), en la iglesia magistral de Alcalá de Henares.

El estilo del maestro Sebastián, que ejecutara estas obras, permanece dentro del concepto general a que nos referimos al mencionar el Calvario exterior de San Juan de los Reyes de Toledo. Es decir, constituye una síntesis del gótico tradicional y de las aportaciones hispanoflamencas. En comparación con el grupo de sarcófagos que estudiamos antes, en torno al del caballero Pedro de Valderrábano, hay en estas obras más concesión a lo decorativo a la vez que mayor realismo. La pureza de planos y volúmenes que señalábamos como característica esencial de los sepulcros de Ávila, la delicada y poderosa modulación de superficies de las imágenes del Calvario citado, aquí se someten a una intención más dramática, en el sentido de teatral, y fastuosa. No por ello se pierde el equilibrio tectónico ni se cae en el ornamentalismo que hemos visto en otras obras: los ritmos son muy armoniosos, abundando las líneas dominantes no contrarrestadas. Así, en unas ocasiones son los plegados en V los que construyen el esquema formal, mientras en otros momentos son las horizontales y verticales las que establecen la estructura. El pormenor se acusa sin violencia, pero con seguridad, buscando la determinación del gesto y la expresión. El interés borgoñón hacia el vestido y los accesorios sigue en primera línea. La diferenciación de miembros, partes y fragmentos se produce sin exageración, manteniendo el sentido unitario de la pieza.

La puerta del claustro de la catedral de Segovia (fig. 323) obedece en cuanto a su decoración general al concepto de la época. El arco sigue un diseño caprichoso, que engloba

la forma en gola y la conopial para alojar en el interior de su zona de vértice un escudo real, sostenido por un águila como en San Juan de los Reyes. La hojarasca que surge del cordón ornamental que enmarca dicho arco resiguiéndolo ha sido tratada de forma inusitada, con gran desarrollo. Un friso superior contiene en nichos bajo arquería cuatro estatuas exentas de personajes sacros. Jambas y arquivoltas tienen pequeñas estatuas de apóstoles, ángeles con emblemas de la Pasión y otros protagonistas del divino drama. Para el tímpano labró el maestro Sebastián una Piedad en la que, a nuestro juicio, lo mejor es el cuerpo desmadejado y quebrado del Salvador, sobre el regazo de su Madre. A ambos lados de ésta vemos a San Juan Evangelista y una de las Marías. Estas tres estatuas tienden decididamente al realismo y aunque la belleza rítmica de los plegados es indudable, no son muy satisfactorias. Su canon es corto, sus rostros no poseen refinamiento y la expresión dolorosa adecuada al momento dista de haberse logrado con plena intensidad.

Los sepulcros de Álvaro de Luna, condestable de Castilla, y de su esposa Juana de Pimentel (fig. 324), se contrataron en Guadalajara en 1489, encontrándose actualmente en la capilla de la catedral toledana dedicada a Santiago. Cada sarcófago está separado, rodeado el del condestable por figuras arrodilladas de caballeros de Santiago, y el de su esposa por frailes en igual actitud. Estas ocho figuras, de plena corporeidad y volumen están admirablemente resueltas y son lo más efectivo de ambos monumentos. Su concepto formal se aproxima extraordinariamente a las figuras del Calvario de San Juan de los Reyes. Tienen ese difícil equilibrio entre el detalle suficiente y la forma total, entre la expresión y la idea, que sólo se da en la gran escultura. Son también excelentes los relieves de los frentes de los sarcófagos, con blasones sostenidos por ángeles y alegorías de las Virtudes. Éstas, personificadas en figuras femeninas, sentadas en anchos tronos de labrado respaldo, sobrepasan el ámbito de lo decorativo y adquieren un interés que dimana de sus cualidades plásticas. Rostros, manos, trajes, están labrados con efectividad y sentimiento. El tono elegíaco se manifiesta precisamente en estos relieves que el artista ejecutó, no siguiendo un temario frío y general, sino pensando en las humanas virtudes de los difuntos; también impregnadas en sentimiento están las pequeñas figuras de dama y de paje, que aparecen a los pies de las yacentes, según la costumbre.

La tumba del cardenal Carrillo, en Alcalá de Henares (fig. 327), es más convencional. La decoración del sarcófago incluye también imágenes alegóricas y blasones; la yacente sigue el tipo de tan larga tradición en las de prelados, con las dos manos juntas sobre el pecho, la ornamentada mitra y el báculo descansando a la izquierda de la cabeza del difunto. El rostro de éste aparece deteriorado y esto nos impide justipreciar el arte del escultor en este aspecto tan importante. Interesante idea fué la de dar al sarcófago la forma de una fortaleza almenada, con cuatro torreones unidos por arcos al cuerpo central de la pieza. Toda la labra ornamental fué delicadamente ejecutada.

Otras obras escultóricas en conexión con la escuela de Toledo las hallamos en el monasterio del Parral (Segovia), cuya construcción fué dirigida por Juan Guas y Juan de Ruesga, entre 1483 y 1489. Aparte de algunas tumbas del interior de la iglesia, es de citar la puerta de la sacristía (fig. 325) en el brazo meridional del crucero y el sepulcro instalado junto a ella. El diseño de la tracería de la puerta compone un medallón trebolado, incluyendo un arco túmido en el interior, sobre el ojival de la puerta. Estas complicaciones son características de las obras de Juan Guas y le daban ocasión para desarrollar su fantasía decorativa. Vemos la acostumbrada riqueza en la labra de pilastras, pináculos, arquivoltas y enjutas, tan pronto sumer-

giendo en su masa rítmicamente movida las estatuas que acompañan los temas ornamentales, como destacando éstas en conjuntos. Así, en el espacio superior, dividido en tres zonas por el arco túmido y el copete de gran tamaño que lo remata, aloja tres grupos escultóricos; el central muestra la Virgen entronizada junto a Dios Padre; los dos grupos superiores consisten en pares de ángeles tenantes con blasones. El relieve es vigoroso y el diseño de aristas y planos incisivo. Sin embargo, estas cualidades desaparecen por el efecto antigeométrico, profundamente orgánico del diseño general de la portada y de las curvas de la tracería.

El sepulcro instalado al lado de esta puerta, al que antes nos referimos, pertenece a Beatriz Pacheco (fig. 326), esposa de Rodrigo de Portocarrero, conde de Medellín. El estilo de su tumba corresponde a la última década del siglo XV. La efigie yacente muestra cierta simplicidad, en contraste con el elaborado frente del sarcófago. Bajo profundos doseles de tracería se plasmaron las sedentes de un Santo obispo, San Jerónimo y un Papa en estilo muy conciso y realista, con formas intensas y apretadas, en las que se marcan con fuerza todos los rasgos determinativos. Un friso de animales reales e imaginarios corre por debajo de estas tres efigies, sobre el basamento. En la parte superior, dispuesto en simetría con el de abajo, hay una cinta de rizada hojarasca; dos inscripciones aparecen también simétricamente.

No podemos dejar de citar las imágenes de los santos Juan Evangelista y María Magdalena (Museo Provincial de Segovia), procedentes de un grupo de la Deposición, íntimamente emparentado en cuanto al estilo con el hispanoflamenco toledano que acabamos de ver en El Parral. Las creemos anteriores, cronológicamente, a las otras piezas descritas.

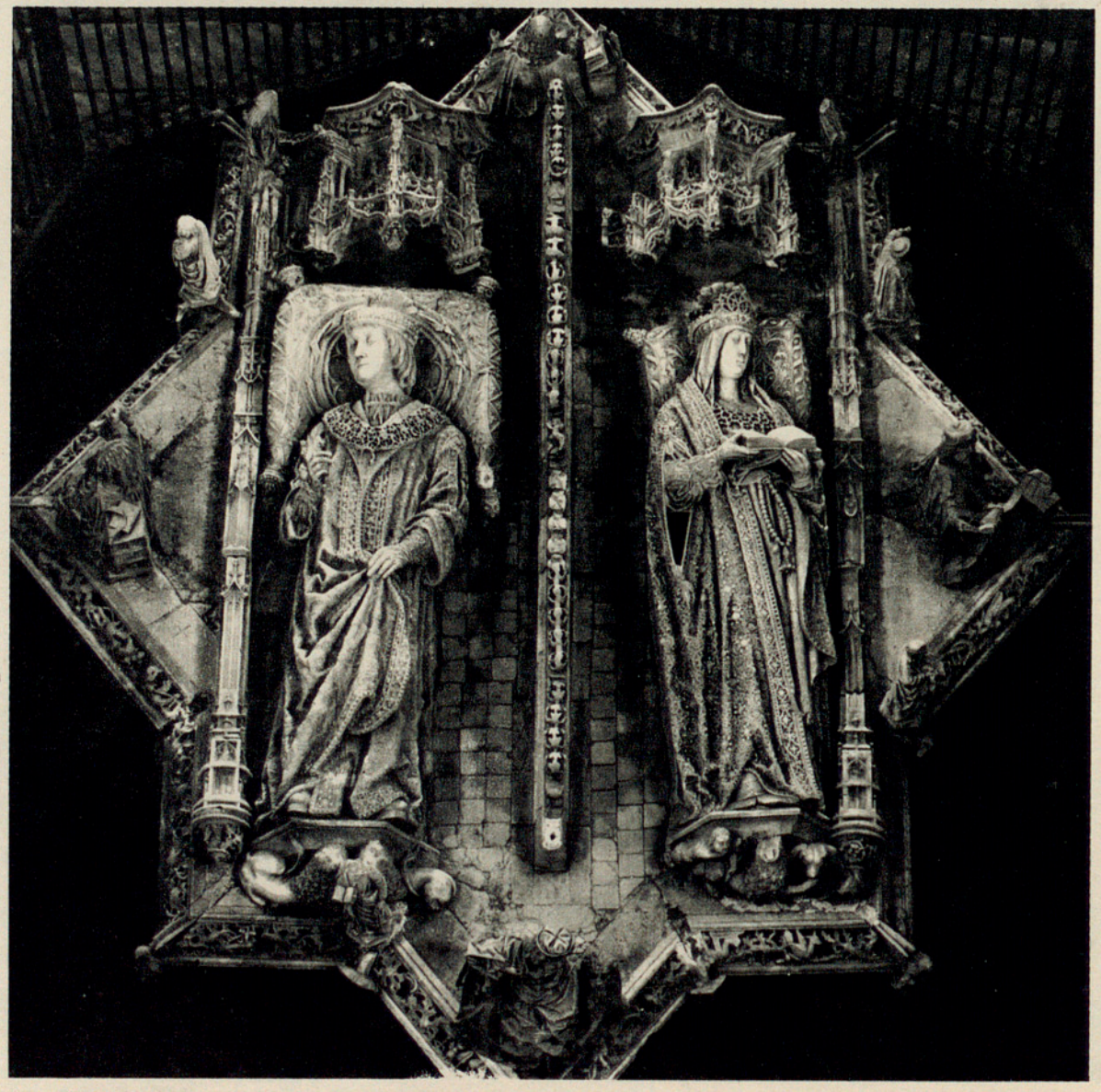
La escultura más importante de influjo hispanoflamenco es sin duda alguna la efigie en alabastro del famoso Doncel de Sigüenza (fig. 329), de la capilla de Santa Catalina (figura 328), de la catedral de dicha ciudad. En realidad, no es un doncel el representado, sino un caballero de Santiago, muerto a los veinticinco años de edad "socorriendo a cierta gente de Jaén, en la vega de Granada". Entre otras cosas, esto reza el epitafio y agrega que "su padre, Fernando de Arce, cobró su cuerpo en la hora y sepultólo en esta capilla". El monumento sepulcral es de una gran sencillez: el arcosolio aparece decorado únicamente con unas ondas de cóncava tracería, reseguidas con hojarasca rizada. En el fondo, hay una losa rectangular con la inscripción que relata el hecho, sobre ornamentación de flora pintada. En la parte alta hay una pintura con escenas del Calvario. En los lados internos del arco aparecen relieves figurativos que presentan una efigie de santo a cada lado. El frente del sarcófago tiene una decoración simple, delicada y hondamente ejecutada; el espacio rectangular disponible se divide en cinco franjas verticales; en la central, que es más ancha que alta, se ve a dos escuderos manteniendo en alto el blasón del caballero muerto; en las otras cuatro zonas hay flora estilizada en la que domina un limpio esquema vertical de austero sentido arquitectónico.

La estatua de Martín Vázquez de Arce procede, iconográficamente, del tipo que se origina con toda probabilidad en el proyecto de Egas Cueman para Alonso de Velasco en el monasterio de Guadalupe, con parecida composición a la de la escultura funeraria de Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, de la iglesia de San Ginés, de Guadalajara. Sin embargo, la obra del ignorado autor del Doncel de Sigüenza se relaciona estilísticamente con el arte que produjera la yacente del caballero Pedro de Valderrábano, aun cuando la técnica es superior y el concepto considerablemente más avanzado.



Fig. 329.—CATEDRAL DE SIGÜENZA: PORMENOR DEL SEPULCRO DEL DONCEL MARTÍN VÁZQUEZ DE ARCE, EN LA CAPILLA DE SANTA CATALINA.





Figs. 330 y 331.—CATEDRAL DE BURGOS: SEPULCRO DEL OBISPO ALONSO DE CARTAGENA. GIL DE SILOEE: SEPULCRO DEL REY JUAN II Y DE SU ESPOSA, ISABEL DE PORTUGAL, EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES.

GIL SILOEE, DIEGO DE LA CRUZ Y SU ESCUELA.— El gótico florido burgalés encuentra su más perfecta realización y la extrema consecuencia de sus postulados estéticos en la personalidad de un excepcional maestro conocido por Gil Siloee. En el estudio de su obra seguimos principalmente, aparte de la investigación directa de los monumentos, los valiosos estudios de don Manuel Gómez-Moreno, Harold E. Wethey y Beatrice G. Proske, que se mencionan en la sección bibliográfica del presente volumen. El segundo de los citados comienza por hacer historia de las hipótesis establecidas en torno al nombre y lugar de origen del artista, indicando que Bertaux había hecho derivar Siloee de Siloaé, nombre de una fuente de Jerusalén, lo que le atribuiría condición de judío converso. Menciona también otras posibles filiaciones etimológicas, como Spiloes (Bélgica), Silsoe (Inglaterra) y Silos (España), lo que conduciría el problema a un punto muerto, si no fuera porque en la documentación conocida concerniente al escultor, se nombra concretamente en alguna ocasión "Gil de Emberres" (Amberes), lo cual define al interesado como indiscutiblemente flamenco. Esta filiación es ciertamente la más lógica, ya que sabemos la alta estima en que la reina Isabel tenía a los artistas de Flandes y el predicamento que éstos lograron en España.

El estilo de Gil Siloee se define por ciertas características positivas, pero también por otras negativas: ignoraba en obsoluto el avance del Renacimiento italiano, la noble depuración que éste imprimía a las obras escultóricas; como los Colonia, su concepto estatuario adolecía de la confusión decorativista y ornamental, subordinando la pureza del volumen al efecto de fasto y prolijidad exuberante obtenido con el tratamiento pormenorizado y detallista de las piezas. Más que sus predecesores hispánicos de origen alemán aludidos, más que los escultores del gótico florido en Burgos, su nombre es representativo de la tendencia al adorno, a la equivocidad entre la materia real y la figurada, gracias al tratamiento de orfebre a que somete sus modelos para obtener una escultura cuajada de filigrana hasta la obsesión. Si la evolución del estilo escultórico gótico había conducido desde la simplicidad esquemática hasta el uso de todas las posibilidades derivadas de una técnica refinada y del estudio del natural, ello no sucedió sin que su extremo espiritualismo chocara con los valores de carnalidad que por fuerza habían de aparecer en cuanto el arte lograra la representación válida y directa de lo real. ¿Cómo plasmar con eficacia realista cuerpos humanos sin conceder el menor ápice al sensualismo? La solución la habían indicado ya los escultores del estilo borgoñón de principios del siglo XV. Consistía en sumir el cuerpo en las vestiduras; en incrementar el interés pintoresco de éstas, pero principalmente su valor simbólico. El traje, fuere manto, sobreveste o armadura, permitía el olvido del cuerpo sin impedir el logro plenamente volumétrico de su representación espacial. Gil Siloee llevó a su extremo esta pasión por el indumento y representó a sus efigiados materialmente sepultados en la pesada masa de sus brocados, terciopelos, pieles y sedas, no conformándose, sin embargo, con el aspecto masivo y regular de estas materias, sino buscando de preferencia la diversificación de calidades, el abultamiento perceptible, suministrado por bordados, joyas, rosarios, collares y pulseras. Y a veces, esta proliferación pasmosa de elementos vivificados por el cincel recorre todo el traje de un extremo a otro, como si estuviese cuajado de pedrería. La belleza así obtenida tiene algo de bárbaro pero también un lujo que se avenía perfectamente a la voluntad expresiva de un momento histórico culminante, en una corte que se hallaba precisamente en la aurora de su poderío

universal. Siloee supo interpretar las necesidades estéticas de su circunstancia y es por ello acreedor a la consideración implícita de nuestro comentario.

Sin embargo, hay que tener presente, como en el caso de los Colonia, que la ambición de su programa artístico, en cualquiera de las obras que acometiera, implicaba forzosamente la colaboración de ayudantes y canteros locales, siendo esta la única razón que puede explicar las diferencias de calidad en obras documentadas o de clara atribución a su taller. Por desgracia, no hay detalles relativos a su vida y trabajo. La investigación de la paternidad concreta, manual, de sus obras está en gran parte por verificar. La conexión con su colaborador más importante, el pintor o escultor —probablemente hispano— Diego de la Cruz, con quien contrata algunas piezas, está sólo parcialmente resuelta.

Hay una obra escultórica en la catedral de Burgos que ha servido de punto de partida para las discusiones en torno al estilo de Siloee y a las atribuciones valederas en virtud de análisis estilístico. Se trata del sepulcro (fig. 330) del obispo Alonso de Cartagena († 1447), exornado en los cuatro frentes del sarcófago con relieves que representan figuras bajo arquería. La yacente del prelado, rodeada por una inscripción de grandes letras y por una cinta de follaje, corresponde plenamente al estilo característico de Siloee, especialmente en lo que se refiere a la prolijidad del tratamiento superficial, con representación de los menores detalles de una vestimenta de gran riqueza, adornada con bordados, sartas de cuentas y pedrería. La misma intensidad táctil de la pintura flamenca de la época, aparece en esta escultura. Sin embargo, la temprana fecha del fallecimiento del obispo en cuestión ¿cómo se avendría con la atribución a Siloee, activo en el último cuarto del siglo XV? Dos opiniones distintas se han dado: considerar esta pieza como obra de un precursor de Siloee, que entonces habría de considerarse como inventor de las particularidades del maestro, según propuso Gómez-Moreno, o bien considerar, como Wethey señala, que ese sepulcro hubo de hacerse tiempo después del fallecimiento de Alonso de Cartagena, debiendo fecharse hacia 1475 por su relación innegable con la tumba de Juan II, labrada por Gil Siloee. Se añade que no fué creación personal de este artista, con cuyo arte muestra diferencia de concepto, ya que es menos barroca, da menos importancia al volumen y la filigrana no adquiere el realismo casi alucinante que presentan las genuínas obras de Siloee.

Vamos a relacionar ahora las obras documentadas de Gil Siloee, antes de considerar cada una de ellas. En la cartuja de Miraflores, comenzada en 1454 por Juan de Colonia y acabada por su hijo Simón en 1488, la tumba del rey Juan II y de su esposa Isabel de Portugal (figura 331), diseñada en 1486; y la tumba del infante Alfonso, ejecutada entre 1489 y 1493. La tumba de Juan de Padilla, que murió en 1491 en campaña contra los moros de Granada, como Martín Vázquez de Arce, y que debió de ejecutarse entre 1500 y 1505, se halla actualmente en el Museo Provincial de Burgos. Encontramos: además el retablo del Árbol de Jessé, en la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, en colaboración con Diego de la Cruz (1486-1488); el retablo del altar mayor de la cartuja de Miraflores, también con Diego de la Cruz (1496-1499), y el de Santa Ana en la capilla del Condestable de la catedral burgalesa (1500-1505, aproximadamente). A estas obras se agregan otras secundarias en las cuales la interferencia de colaboradores obliga a considerarlas más como creación de la escuela de Gil Siloee que como propias del artista. Oportunamente nos referiremos a ellas. De estas consecuencias, avanzaremos que es obra señera la fachada-retablo del colegio de San Gregorio de Valladolid. Gómez-Moreno le atribuye, además, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eugenia, en Astudillo.



Fig. 332.—GIL DE SILOEE: PORMENOR DE LA ESTATUA YACENTE DE LA REINA DE CASTILLA DOÑA ISABEL DE PORTUGAL.



Fig. 333.—GIL DE SILOEE: SEPULCRO DEL INFANTE ALFONSO, EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES.



Fig. 334.—CATEDRAL DE BURGOS: RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTA ANA.

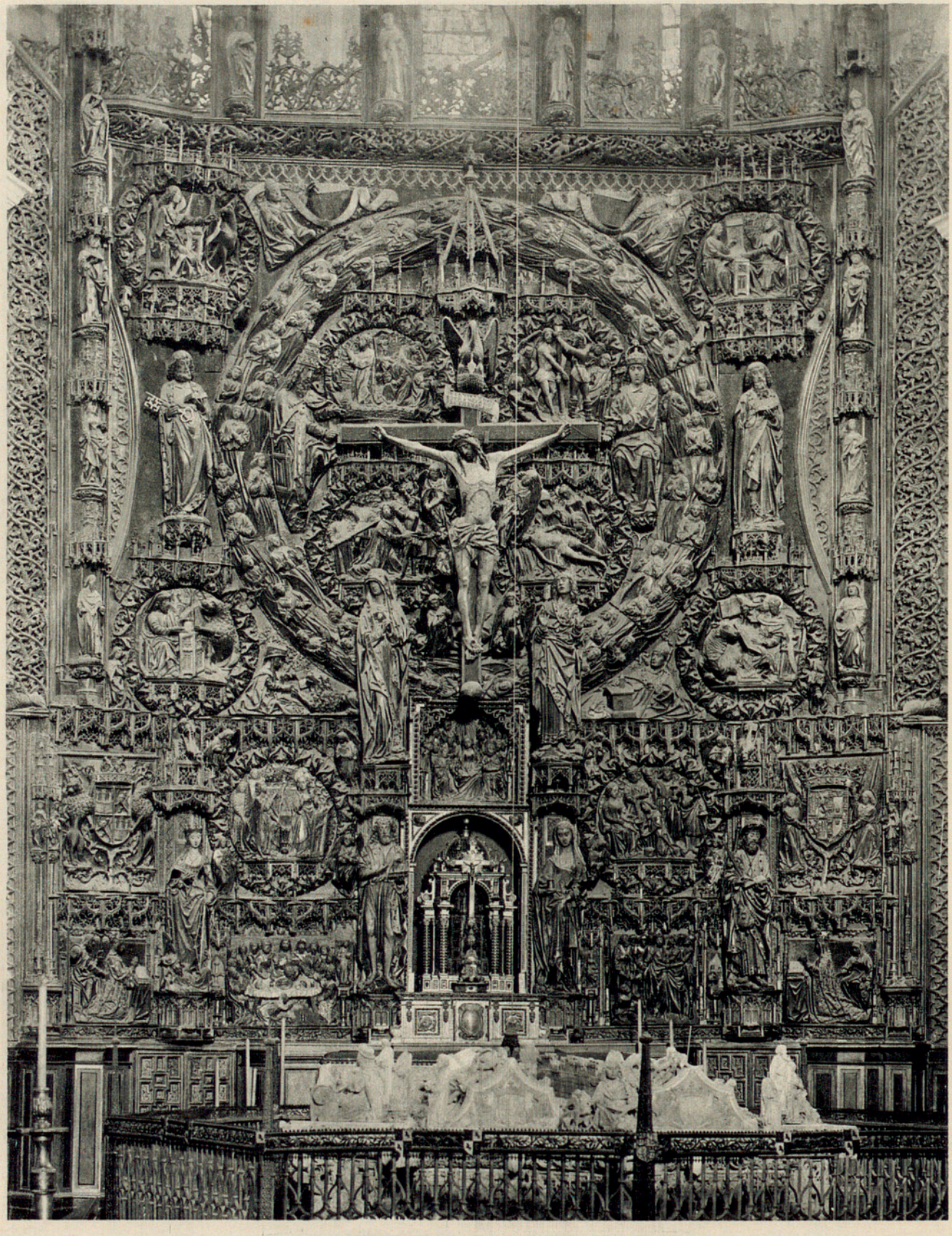


Fig. 335.—CARTUJA DE MIRAFLORES: RETABLO MAYOR.

La tumba de Juan II y de Isabel de Portugal (fig. 331), al extremo este de la iglesia de la cartuja de Miraflores, frente al altar mayor, también de Siloee, presenta la característica esencial, que primeramente destaca, de su planta de estrella de ocho puntas, según un conocido esquema de ornamentación musulmán. La estrella es, en realidad, el resultado de superponer dos cuadrados en diferente orientación, de modo que sus ángulos alternen en un ritmo regular. Al simbolismo de esta forma se agrega un concepto de apoteosis plasmada en la extraordinaria riqueza de la labor y en la abundancia de esculturas decorativas que se incluyen en el conjunto; no sólo se trata de los altos y bajos relieves del estrellado frente del monumento, bajo arquería calada de gran primor y exuberancia, sino de las extraordinarias figuras que aparecen sobre la superficie de la tumba, organizada del modo siguiente: en el cuadrado principal, que produce la sensación de estar encima, las dos yacentes de los monarcas, separados por una ligera estructura ornamentada con cinta de flora y entre dos pilastras delgadas que limitan exteriormente el espacio, fuertemente cerrado por los doseles calados que protegen las cabezas de los reyes, que descansan sobre grandes almohadones cuadrados. A los pies de las yacentes hay repisas con esculturas decorativas, de modo que el conjunto obedece a la idea de una disposición vertical a pesar de su horizontalidad. En las otras cuatro esquinas hay magníficas estatuas sedentes de los Evangelistas. El borde de la estrella, cortado a bisel, está profusamente ornamentado. Como en el caso de Egas Cueman, observamos que la manera de Siloee es susceptible de experimentar profundas variaciones, de conformidad con el tema y el formato de la obra. En los retratos yacentes, es monumental y sereno, de cierto naturalismo noble y reposado, efecto que no se desvirtúa, antes viene incrementado por el contraste entre la forma total de los cuerpos, la claridad de rostros (fig. 332) y manos, de un lado, y la barroca filigrana de los indumentos. Joyas de coronas y diademas, de collares y rosarios, tienen su correspondencia en los trenzados y bordados de los mantos. El escultor halló complacencia en exagerar el bulto de cada detalle del tejido ornamental y ni las someras líneas de los plegados permiten olvidar ese detallismo obsesionante, que se funda especialmente en la repetición de lo discontinuo, en borlas, bolas, nudos y cadenas, hasta formar un encaje mineral en cuyo interior el bulto de los cuerpos se acusa sin sensualismo.

Más pureza escultórica e incisivo acento muestran las figuras de Evangelistas y los relieves laterales del monumento, entre los que destaca una admirable Piedad. Ahí vemos en Siloee la faceta que confina con el dinamismo germánico: su tendencia a subrayar contrastes, a representar agitadas barbas, sueltas las cabelleras en masas de bucles o de rizos; filacterias, cintos y mantos son la ocasión para desenvolvimientos diagonales de fuertes líneas rítmicas y las materias se independizan con claridad táctil. Los pliegues suelen obedecer al esquema en V propio de ese período, y las mismas figuras ostentan por su condición de sedentes y los amplios mantos que ocultan en parte su zona baja, ese ritmo invertido, es decir, una forma casi triangular, en la que se inserta la movilidad naturalista enriquecida por el elocuente ademán, como especialmente ocurre en la efigie de San Mateo. Hay muchas de las estatuas que formaron parte de este monumento en proceso de restauración o restauradas, pues se conservaron sueltas por haberse desprendido; en bastantes se observa una debilitación e incluso alteración parcial del estilo, lo cual se debe a que son obra de taller. Sin embargo, perdura la fuerza, la descrita organización de los ejes y mucho de la tipología, tan netamente emparentada con otras obras flamencas de las Países Bajos.

No pudiendo glosar este monumento con la extensión que sería de desear, pasamos al

sepulcro del infante Alfonso (fig. 333). Este monumento —cual la tumba de Juan de Padilla, del mismo escultor, a la que luego nos referiremos— puede compararse en su organización al sepulcro de Alonso de Velasco y de su esposa, del monasterio de Guadalupe, debido a Egas Cueman. Como en éste, el difunto se efigia vivo, en el momento de rezar arrodillado, con las manos juntas ante el pecho, palma contra palma. Pero la sencillez decorativa se trueca aquí en un desbordante manto ornamental, que exagera todavía, si cabe, los principios estéticos de la tumba de Juan II y su esposa. El arcosolio se enriquece con figuras creadas en el espíritu de los grutescos: niños desnudos y ángeles tenantes de blasones que surgen entre la rizada hojarasca calada, sobre el fondo trabajado con igual ornamentación floral, pero incluída en cuadros. Contra ese fondo, aparece el orante frente a reclinatorio cubierto con un espeso tapete bordado, sobre el que hay un cojín y un libro. Todo ello queda teatralmente enmarcado por el arco flamígero y gruesas pilastras muy labradas, con estatuas adosadas en dos niveles y otras de bulto colocadas encima de repisas, como remates laterales. El central se forma de la misma manera por la prolongación del vértice del arco. Hay un sensualismo de carácter muy especial en las obras de este género que en el arte europeo de la época sólo admite parangón con el Manuelino portugués como se dijo en su momento. Es un sensualismo transferido, despojado de carnalidad, traducido a otro mundo: el de la piedra, buscando una síntesis, como un reino intermedio entre lo mineral y lo biológico. Los ornamentos y las estructuras son gruesos, turgentes, tienden a dominar el espacio y a devorarlo con su poder que parece en perenne crecimiento. La estatua del infante sigue la misma técnica de las de los reyes, con atención preferente a los detalles de adorno del vestido. Es de resaltar la noble contención del rostro y la depurada calidad de sus planos; el alabastro de que está hecha la obra revela una vez más su parentesco escultórico con la madera y su talla.

Las estatuas decorativas de este monumento tienen el mismo carácter y calidad que las de los Evangelistas ya citadas. En ellas el estilo grandilocuente, pero aguzado y a un tiempo humano, llega a una inmejorable cristalización. Las diferencias de valor entre algunas piezas, e incluso las de estilo, ya que hay alguna escultura francamente dirigida hacia el realismo, como un caballero armado de la base del monumento, mientras otras son más tradicionales, se explican por la labor inevitable de los colaboradores. Entre todas estas esculturas decorativas merece destacarse el San Miguel del vértice del arco; pese a su concepto muy pictórico y a la disgregación formal que de ello deriva, es una imagen excelente.

La tumba de Juan de Padilla, tantas veces reproducida, está considerada como la obra maestra de Gil Siloee. Muy parecida a la que acabamos de describir, ofrece, sin embargo, una mayor contención ornamental, llevando así a una etapa "clásica" el exuberante gótico florido. La zona inferior, constituída por el frente del sarcófago, tiene bellísimas figuras de ángeles sosteniendo escudos heráldicos; en las pilastras laterales encontramos las acostumbradas efigies de santos, pero el fondo del arcosolio es una originalísima composición abstracta definida por sutiles y encantadores contrastes lineales, motivados por la finísima tracería ciega adaptada al paramento. En uno de los recuadros en que éste se halla subdividido, en asimetría muy interesante, hay un relieve con la Dolorosa sosteniendo sobre el regazo el cuerpo muerto de su hijo, bajo la cruz. Pero aquí reina soberanamente la efigie orante del caballero muerto frente a las huestes granadinas. La técnica y el concepto son iguales a los de la efigie del infante Alfonso, pero la realización es superior: tiene la estatua una indefinible dulzura, una gracia caballeresca y casi angélica. Este joven muerto en batalla no puede ser más distinto

al Doncel de Sigüenza; no hay en él aquella austeridad casi terrible, ni la serenidad intelectual de que éste parece hacer gala al leer. Es una obra lírica la de Siloee, embellecida por el fausto ornamental del prodigioso manto en que la filigrana llega a su perfección insuperable.

Las estatuitas decorativas del conjunto muestran, como en los casos anteriores, notables diferencias de nivel y concepto; las más bellas, obra sin duda de la mano de Siloee, son idénticas en estilo a la escultura orante. En otras vemos una geometrización latente que esquematiza el avanzado modo y lo reduce a cierto anquilosamiento, en el que no deja de haber belleza. Alguna de estas piezas incrementa su expresividad por la contorsión del cuerpo y por la violencia del gesto. Todas son de canon alto y armoniosas proporciones, con esa espiritual delgadez propia de las obras góticas más características. El relieve de la Piedad del fondo del arcosolio es, en cambio, obra de un colaborador bastante apartado del mencionado concepto, con mayor tendencia a lo redondeado y fluente. En cambio, plenamente identificadas con el estilo se hallan las figuras de ángeles en relieve del frente del sarcófago, aunque tampoco parecen obra directa de Gil Siloee.

El retablo del Árbol de Jessé, en la capilla de Santa Ana, de la catedral de Burgos (figura 334), fué ejecutado por Gil Siloee y Diego de la Cruz. Nada se conoce de este último con independencia y con seguridad. Es muy posible que su estilo fuera influenciado por el de Siloee, pero que, a su vez, él ejerciera influencia sobre éste. En bastantes casos, los autores que han estudiado monográficamente las obras en cuestión se limitan a señalar la paternidad común de las piezas, sin adjudicar labras concretas a uno o a otro, determinación más difícil aún por la intervención de colaboradores anónimos. Sin embargo, según Wethey, en el retablo que comentamos, la personalidad de Diego de la Cruz se patentiza en los excelentes relieves que representan al donante y a los Evangelistas. Coinciden éstos, estilísticamente con otros del retablo de la cartuja de Miraflores, al que ya nos referiremos: canon corto, tendencia al realismo, a las formas redondeadas, más próximas al espíritu del Renacimiento que las de Siloee, definen a este escultor bien dotado al que falta el soplo de la profunda inspiración, pero que resuelve con maestría indudable problemas de representación espacial, como se advierte en tales relieves.

Como su nombre indica, el elemento principal de este retablo es el frondoso Árbol de Jessé, a quien se representa en esta ocasión dormido en posición horizontal, sobre el friso que separa el cuerpo principal del retablo de la predela. De su pecho arranca el simbólico árbol, cuyas ramas se alzan a derecha e izquierda para dejar libre una zona central, donde, en el interior de un espacio rectangular, se alojan las efigies de Santa Ana y San Joaquín. La Virgen y el Niño aparecen en la zona superior, entre las alegorías de la Iglesia y de la Sinagoga. A derecha e izquierda, otras escenas aparecen bajo grandes doseles calados, similares a los de la predela, constituyendo así una suerte de marco que envuelve la zona central. mucho más clara de composición. Tanto estas escenas laterales en relieve, como las figuras que surgen entre las ramas del árbol mantienen relación con las más exuberantes creaciones del estilo florido. La obra personal de Siloee parece acusarse con cierta fuerza en las estatuas de la zona alta: la Virgen con el Niño, la Iglesia y la Sinagoga, que muestran esa delicadeza de volumen característica del maestro, así como el refinamiento en la resolución de los detalles más ínfimos. De canon alto, su espiritual elegancia hace de ellas lo mejor del retablo, cuyo conjunto se halla enmarcado por un guardapolvo decorado con figuras y por montantes igualmente exornados. Es de lamentar la policromía impuesta a la obra en el siglo XIX.

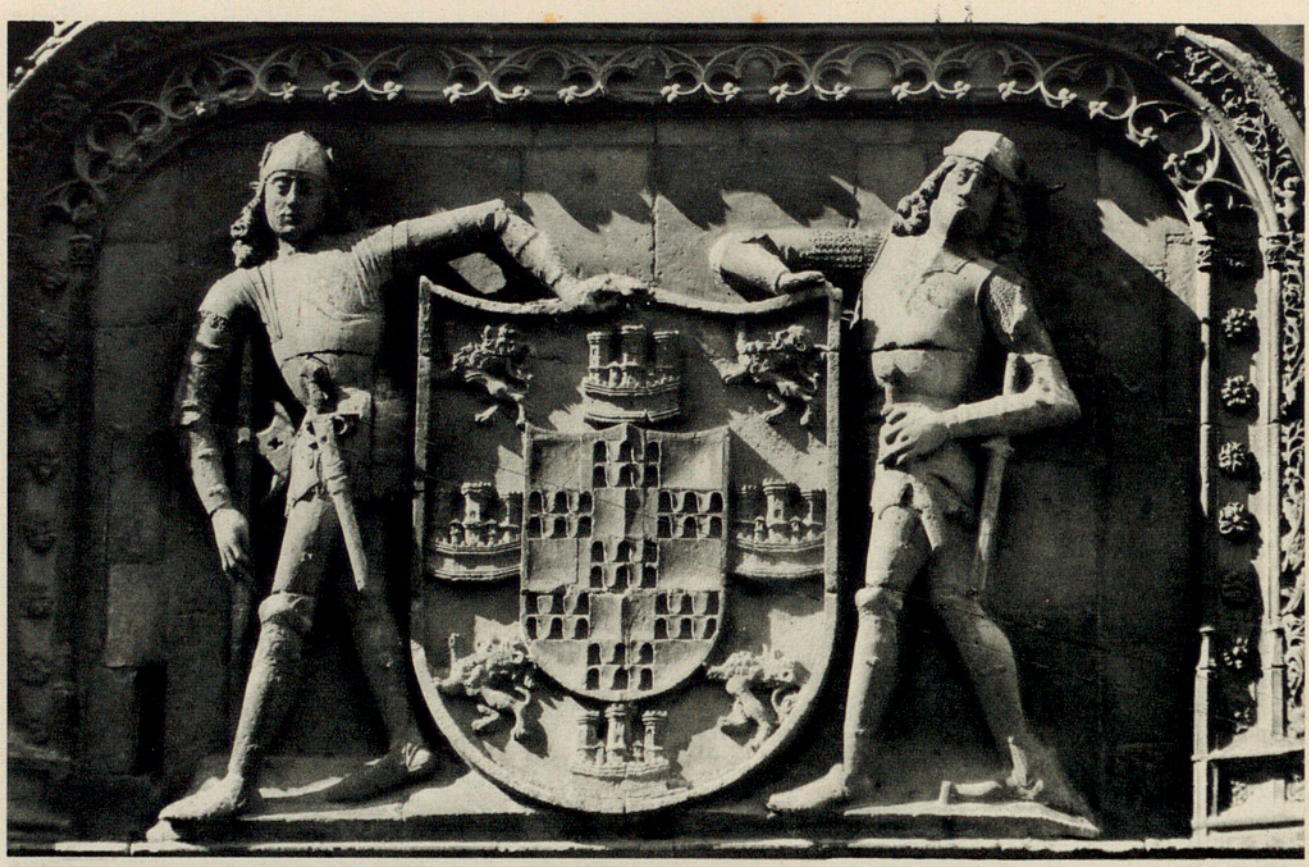
El retablo del altar mayor de la cartuja de Miraflores (fig. 335) es una obra maestra ya en lo que concierne a la iconografía. La composición se funda en una sabia integración de círculos y cuadrados. Puede dividirse en dos zonas horizontales. El rectángulo apaisado inferior contiene, de izquierda a derecha, el escudo de Castilla y León, la efigie de Juan II como donante, la Anunciación, la Última Cena, San Juan Bautista, el Tabernáculo, Santa Magdalena, la Epifanía, el Prendimiento de Cristo, Santiago apóstol, el escudo de Portugal y el retrato de la reina Isabel de Portugal como donante. La zona superior encierra un gran círculo central con un monumental Crucifijo, en torno al cual vemos escenas de la Pasión. En cuatro círculos menores, situados en las esquinas, aparecen los Evangelistas y otras efigies de santos completan el conjunto. Esta obra es la última documentada de Gil Siloee (1496-1499); también con la participación de Diego de la Cruz, F. Tarín y Juaneda interpretó este retablo como un símbolo de la Eucaristía, a causa del gran medallón central con el Crucifijo. El diseño del retablo es de suponer corresponde a Siloee, pero se ha querido ver la mano de Diego de la Cruz en algunos de los relieves, cuyo conjunto merced a la policromía original bien conservada y al equilibrio de las bellas modulaciones formales, ofrece el aspecto de un esplendente tapiz. El enmarcamiento es de extraordinario primor, consistiendo en motivos florales que se repiten en ritmo seguido a lo largo de los límites de la pieza. Los montantes externos tienen estatuas bajo doseles y cuatro más aparecen como coronamiento. La efigie principal, el Cristo crucificado, pudiera ser labra de Siloee, pero no hay una evidencia absoluta al respecto. Lo mismo hemos de decir de la imagen de Dios Padre y San Juan Evangelista. Por el contrario, las grandes estatuas de San Pedro y San Pablo, simétricamente situadas a los lados de la guirnalda circular central, muestran un estilo más hispánico, que se cree propio de Diego de la Cruz. Igual sucede con la mayor parte de escenas narrativas y con los relieves de los donantes.

El retablo de Santa Ana, en la capilla del Condestable de la catedral burgalesa, ya del primer lustro del siglo XVI, obedece a un concepto bien diferente y que entronca con el concepto renacentista del retablo escultórico. Esta obra se divide en tres zonas horizontales, cada una de las cuales cobija bajo arcos, tres esculturas de bulto. En el centro de la zona baja, en vez de una sola estatua, hay un grupo del Descendimiento. Muestran por su estilo y magnífica ejecución ser obra personal de Siloee, las efigies de Santa Ana con la Virgen y el Niño, y Santa Elena. En las otras hay una alteración parcial que presupone la intervención de los ayudantes. Los nueve elementos escultóricos esenciales, forman parte de un bellísimo conjunto ornamental, debido no sólo a la escultura menor de montantes y predela, o a la flora, sino a la misma forma semiexagonal del retablo que le da un carácter particular. En las esculturas personalmente ejecutadas por Siloee, vemos acaso la culminación de éste, tras su admirable obra de la tumba de Juan de Padilla. Los rostros son bellísimos y serenos. Las proporciones y la actitud de gran pureza y elegancia y ambos factores contrastan con el anguloso y dramático movimiento de los plegados que, y ahí está el prodigio, hacen sentir, bajo sus ritmos en V y su relativa rigidez, la mórbida belleza de los cuerpos. La imaginería de este retablo fué completada años más adelante por Diego Siloee, hijo de Gil.

Como es fácil de comprender, el influjo del estilo del padre que, por otro lado, coincide, como ya dijimos, con un movimiento espiritual hispánico, había de tener gran resonancia. Sólo lentas y pacientes investigaciones futuras podrán resolver las incógnitas de atribución, que no pueden hoy solucionarse sino provisionalmente, adscribiendo muchas de tales obras bajo el epígrafe vago y generalizador de escuela de Gil Siloee. A ésta pertenecen las puertas del



Fig. 336.—SIMÓN DE COLONIA: DECORACIÓN DEL PILAR DE ENTRADA DE LA CAPILLA DEL CONDESTABLE, EN LA CATEDRAL DE BURGOS.





Figs. 337 y 338.—SIMÓN DE COLONIA: DETALLES DE LA DECORACIÓN EXTERIOR E INTERIOR DE LA CAPILLA DEL CONDESTABLE, EN LA CATEDRAL DE BURGOS.

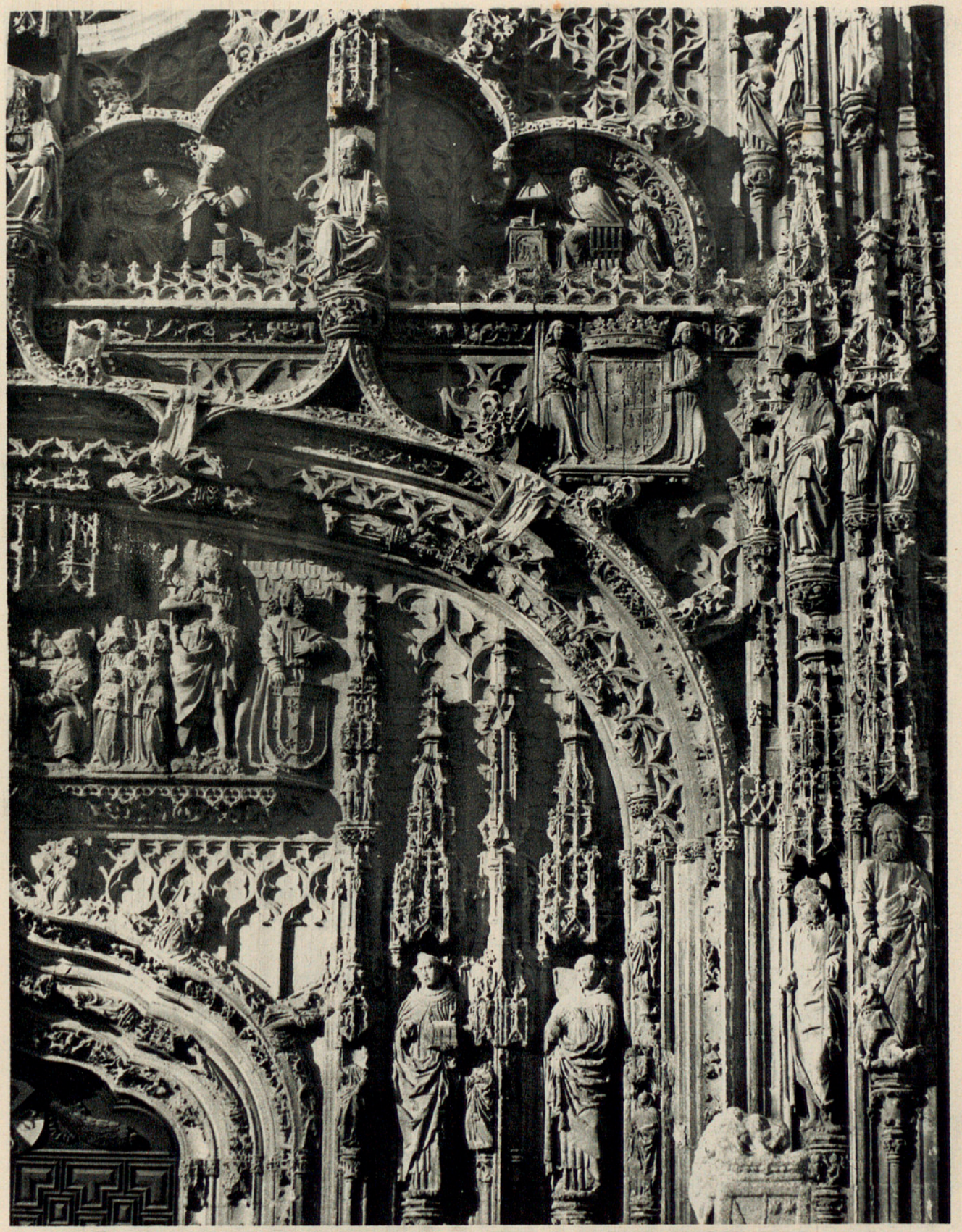


Fig. 339.—IGLESIA DE SAN PABLO, EN VALLADOLID: PORMENOR DE LA FACHADA.



Figs. 340 y 341.—CATEDRAL DE BURGOS: SEPULCROS DE LOS ARCEDIANOS DÍAZ DE FUENTEPELAYO Y FERNÁNDEZ DE VILLEGAS.

claustro de la catedral de Burgos, con dos maravillosos relieves que representan la Entrada de Jesús en Jerusalén y su Descenso a los Infiernos, y dos efigies sedentes de santos; el San Jorge, del altar mayor de la iglesia de Santa Águeda de Burgos, que Wethey atribuye a Diego de la Cruz; el San Andrés que actualmente exorna el barroco altar de San Esteban de Burgos. Igual influjo muestran las imágenes siguientes: la Virgen y el Niño, del monasterio de Nuestra Señora del Espino, cerca de Santa Gadea del Cid (Burgos); los Apóstoles de Los Balbases (Burgos); San Pedro, de Lantadilla (Palencia). Entre los monumentos funerarios, se clasifican como de escuela de Gil Siloee las tumbas que siguen: de Pedro Martínez Gadea († 1483), en el claustro de la catedral de Burgos; de Alonso Ortega († 1501), en Santa Dorotea de Burgos, etc.

Dijimos antes que también se considera como obra de la escuela de Gil Siloee y de Diego de la Cruz la prodigiosa fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (v. *ARS HISPANIAE,* vol. VII, fig. 283) que, junto con la de San Pablo, de la escuela de Simón de Colonia, constituye lo más admirable del gótico mudéjar de esa comarca. El sentido que anima la fachada de San Gregorio es idéntico al de la zona inferior y más característica de San Pablo. Aquí hay, sin embargo, más precisión compositiva, mayor claridad en la distribución iconográfica. Caballeros y salvajes, heraldos y pajes tenantes, surgen entre la enmarañada selva ornamental. Sobre el dintel se abre el arco trebolado y flamígero y, encima de éste, se dibujan las tres zonas verticales de la fachada; en la central, vemos el escudo real, sostenido por el águila de San Juan y dos leones, sobre un árbol alegórico. En las laterales, heraldos y blasones. En las estructuras más exteriores de ambos lados, que hacen oficio de montantes, las figuras de caballeros y salvajes a que hicimos alusión. El análisis de la calidad de todos estos relieves y esculturas nos muestra a veces verdaderos portentos de expresión, como en las dos figuras agachadas de la parte inferior de las zonas laterales, o los salvajes de las jambas.

Terminaremos aludiendo a tres esculturas bellísimas, atribuídas a Gil Siloee; son éstas: la Virgen sedente del Instituto Valencia de Don Juan, de refinada belleza y tipología claramente nórdica; y el San Fernando y San Miguel, del retablo mayor de San Gil, de Burgos, a los que pueden aplicarse idénticos calificativos.

LOS COLONIA. — Paralelamente a Gil Siloee, actúa en Castilla una verdadera dinastía de artistas germánicos conocidos con el apelativo de Colonia, por proceder seguramente de dicha ciudad renana. El primero de los artistas de esa familia que aparece como residente en España es el arquitecto alemán Juan de Colonia, que ejecutó las flechas de la catedral de Burgos, entre 1442 y 1458, y dió principio a las obras de la cartuja de Miraflores. Juan de Colonia llegó a España traído por el obispo Alonso de Cartagena, hacia 1440. Arraigado en la Península, fundó una dinastía de maestros de obras en la que brillan con fulgores propios los nombres de su hijo Simón de Colonia (nacido en Burgos, de madre española, hacia 1460) y su nieto Francisco de Colonia, cuyas creaciones penetran ya en el siglo XVI, aunque retienen todo el espíritu del gótico florido. De Juan de Colonia no conocemos obra escultórica, aunque es muy posible que diseñara los conjuntos decorativos a incluir en sus obras.

Simón de Colonia, escultor y arquitecto, dió cima, entre 1488 y 1489, a la cartuja de Miraflores, comenzada por su padre en 1454. Otras obras suyas son: la capilla sepulcral del condestable Pedro Fernández de Velasco, comenzada en 1482 y prácticamente terminada en 1498. La parte baja de la fachada-retablo de San Pablo de Valladolid (1486-1499), en la que

trabajó su hijo Francisco, así como el retablo y el sepulcro del fundador (1501), en San Gregorio de Valladolid, perdidos ambos. Diseñó también la tumba de Pedro Fernández de Villegas (fig. 341), en la catedral de Burgos. Hay noticias de su intervención como arquitecto o perito en otras construcciones: en 1493, tasaba las obras realizadas en San Juan de los Reyes de Toledo; en 1496 sugería diversas obras a ejecutar en dicho templo; en 1497 iba a Sevilla, requerido por el arzobispo Diego Hurtado de Mendoza. Se atribuyen a Simón de Colonia el coro de la iglesia de San Esteban de Burgos (1502) y varios monumentos sepulcrales. Obra de su escuela es el portal del crucero de San Pablo de Valladolid. Debió de morir hacia 1511. Desde el punto de vista estrictamente escultórico su estilo se aproxima bastante al del máximo tallista centroeuropeo de la época Veit Stoss (1447-1533) el cual, con Tilman Riemenschneider (1468-1531) llevó a su culminación los fundamentos de la escultura del último período gótico.

No cabe desconocer la influencia que pudiera ejercer en Simón de Colonia la escultura burgalesa del período inmediatamente anterior, derivado del estilo borgoñón y que enlaza ya con el gótico hispanoflamenco. Diversos monumentos funerarios de la catedral de Burgos ejemplarizan ese arte, aún de severa claridad, pero con tendencia creciente a la complejidad y al enriquecimiento temático y formal. Vemos a través de esas piezas la lenta evolución del estilo, desde la tumba de Gómez Manrique († 1411), hasta la de Alonso de Maluenda († 1453), pasando por las de Sancho de Rojas († 1437) y de Gonzalo Díaz de Covarrubias y su esposa, de García Alonso de Covarrubias († 1450) y de Garci Ruiz de la Mota. Los difuntos se presentan como estatuas yacentes, de avanzado naturalismo y sencillez estructural; los frentes de los sarcófagos se decoran con blasones o escenas bíblicas. El fondo del arcosolio, en el sepulcro de Alonso de Maluenda, se enriquece con tres grupos de dos figuras cada uno, bajo la placa que presenta la inscripción alusiva al difunto. Comparando este monumento con la tumba de Pedro Fernández de Villegas, diseñada posiblemente por Simón de Colonia, se advierte la transformación experimentada en el concepto. El paramento exterior, sobre el arcosolio, se exorna casi como un retablo, entre la línea exterior del arco conopial y la interna de otro arco apuntado que remata el monumento. La geometría de las diversas curvas juega con mucha armonía y movilidad, pero sus ritmos irregulares, sólo unificados por la simetría bilateral, dan la sensación de formas de vida; de este modo, las estatuas y relieves no se contraponen a su marco sino que se unen a él interpenetrándose.

Contribuye poderosamente a serenar este complejo de formas la recia horizontalidad de la parte inferior del monumento, es decir, el frente del sarcófago y la efigie yacente que cubre el mismo y aparece austeramente labrada. En el citado frente hay cuatro zonas de iguales dimensiones, si bien la central se subdivide en dos; en éstas, vemos relieves con las sedentes de San Pedro y San Pablo, bajo calado diseño de tracería; en las zonas de ambos lados están los blasones del finado, sostenidos por pajes (fig. 341), todo ello sobre un friso de animales reales o fantásticos y sobre tres leones que sirven de figurado apoyo. En el relieve del fondo del arcosolio, vemos la escena de la Presentación en el Templo y dos ángeles arrodillados, con cirios, a los lados. Adosadas a las pilastras laterales hay varias estatuas en dos niveles; en la zona decorada que queda arriba entre los dos arcos, está el Padre Eterno sentado en su trono y el Arcángel y la Virgen de una Anunciación.

La capilla del condestable Pedro Fernández de Velasco es sin duda alguna la obra maestra de Simón de Colonia. Octógono espacioso, cerrado por bóveda en estrella, es uno de los

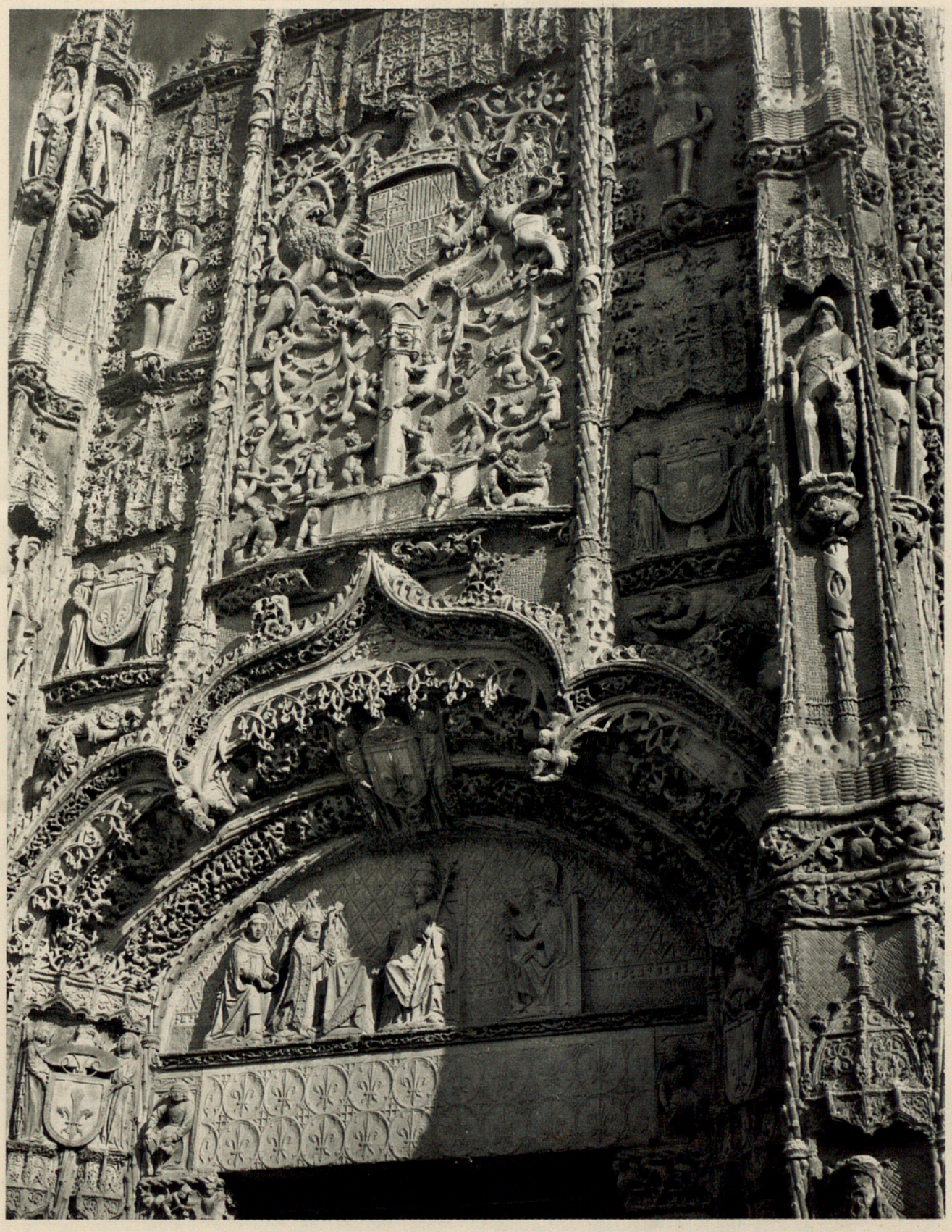


Fig. 342.—COLEGIO DE SAN GREGORIO, EN VALLADOLID: PORMENOR DE LA FACHADA.

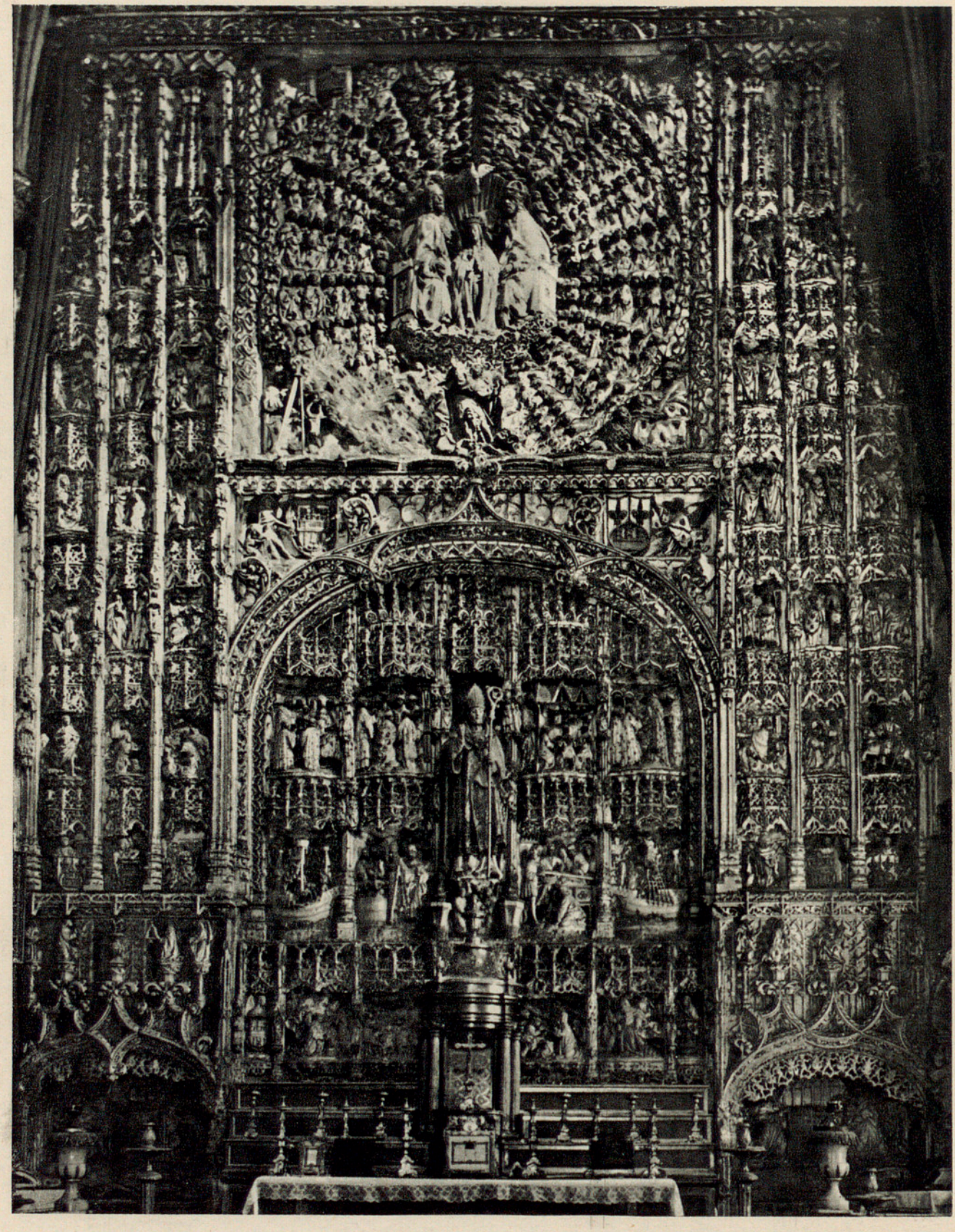


Fig. 343.—FRANCISCO DE COLONIA: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS, EN BURGOS.

recintos que mejor expresan el sentimiento artístico del último período gótico. Si en el uso del espacio Simón de Colonia se mostró más equilibrado y ponderado que Juan Guas en San Juan de los Reyes de Toledo, en muchos pormenores decorativos su espíritu es más barroco y germánico, a la vez que menos mudéjar. Sirven de ejemplo los trabajados arcos de la galería, enriquecidos con un calado figurativo de ángeles que sostienen emblemas de Jesús y de la cruz. La decoración principal de los paramentos consiste en grandes escudos heráldicos con las armas de los donantes de la capilla. Dichos escudos se repiten; en la zona inferior del muro, aparecen en bajo relieve, bajo yelmos con cimera y entre lambrequines de rizada hojarasca. En la parte alta, contra las barandas de la galería sostenidos por tenantes que son, a la izquierda, hombres salvajes y, a la derecha, mujeres salvajes (fig. 338), que integran refinamiento y primitividad. En el centro, sobre el retablo, se ve un Calvario compuesto por cinco figuras: Jesús, los dos ladrones, María y San Juan Evangelista. La agitación dinámica de las formas, la continuidad entre detalle anatómico —intensamente marcado— y plegados, si bien muestran germanismo evidente, nos parecen fruto de un arte más avanzado, de principios del XVI, aunque retienen dichas figuras bastante sentimiento gótico, lo cual no es de extrañar, pues en escultura sucede, como en la arquitectura, que la influencia gótica penetra en algunas zonas hasta mediados del siglo XVI, produciéndose entonces un verdadero estilo de transición, naturalista y patético, espiritual y torturado en la forma y el sentimiento.

Tienen bastante interés las esculturas de gran tamaño adosadas a las pilastras (fig. 336) que marcan las aristas del octógono espacial. Son profetas y apóstoles, alegorías ejecutadas en un estilo más severo que el resto de las labras decorativas de la capilla. Tienen por consiguiente más carácter gótico tradicional, sobria monumentalidad y aplomo, aunque algunos detalles revelan interés inventivo, como las franjas de los mantos que tienen idéntica ornamentación bordada o el cierto impersonalismo de los rostros.

El exterior de la sacristía de esta capilla, que se terminó hacia 1512, sin llegar a la suntuosa prolijidad de una fachada-retablo, ni poseer tampoco su intención temática, es otra muestra excelente de escultura decorativa del gótico terminal. Dos altas pilastras definen un espacio rectangular muy armonioso, subdividido horizontalmente en cuatro zonas. La primera, tercera y cuarta, desde abajo, tienen bellas ventanas de marco ricamente labrado, geminada la de la tercera zona y exornada la de la última con un león y un grifo tenantes de gran tamaño, los cuales sostienen emblemas de la cruz, entre otros elementos ornamentales. Pero la principal decoración es el blasón de la segunda zona del paramento, sostenido por dos caballeros revestidos de armadura (fig. 337). Espíritu gótico y técnica renaciente se alían estrechamente en esta fachada para dar lugar a una de las más bellas y características obras de arte en torno al año 1500.

El mundo desbordante y arrebatado que caracteriza el período que estamos estudiando tiene en Valladolid sus más agudas manifestaciones. Encontramos primeramente la iglesia de San Pablo, en la que el interés de la fachada es tal, que anula por así decirlo la tercera dimensión arquitectónica de la obra y ésta la sentimos empujar hacia afuera y verterse en la exterioridad bidimensional de su paramento externo principal, encajado entre dos torreones de sillería, rematado en un frontón triangular exornado con el escudo real (v. *ARS HISPANIAE,* vol. VII, fig. 282). La parte baja de la gran fachada esculpida es la que fué diseñada por Simón de Colonia. Resulta casi indescriptible el conjunto escultórico y ornamental, que llega a dar la impresión de una pesada alfombra por la continuidad de los elementos y el neutra-

lizado movimiento de sus ritmos (fig. 339). La fachada se divide en tres grandes zonas; en la superior hay grupos de figuras que resaltan distintamente contra el fondo; en la media aparece la ventana circular de tracería, entre dos grandes blasones sostenidos por personajes de larga túnica. La zona inferior aparece entre el arco conopial de la puerta y el apainelado que cubre el dintel y también las pilastras adosadas a ambos lados. Encima aún aparecen otros dos arcos trebolados que invierten los ritmos del festoneado que adorna el arco apainelado. Todas estas estructuras están ornamentadas con hojarasca rizada, cintas de flora, frisos de tracería. Los fondos del paramento, en las zonas no cubiertas por estatuas y relieves, se hallan decorados con arquerías ciegas, calados de tracería que forman diseños cuadrilobados o un esquema escamado que se reprodujo en el frontón superior. Las escenas en relieve representan pasajes bíblicos, plasmando la central la Coronación de la Virgen en presencia del prelado donante, entre dos ángeles con blasones. Las esculturas y las historias en relieve no puede decirse que destaquen fuertemente, antes deben de ser buscadas en el prolijo conjunto. Nunca se había llegado en escultura decorativa a esa equivocidad entre los elementos figurativos y los no figurativos, lo cual nos lleva a un clima estético en el que no se sabe si el artista quiso mineralizar lo viviente o, por el contrario, expresar el carácter vivo de lo mineral. Aislando estatuas de ese todo pueden percibirse valores más puramente plásticos, en particular en las figuras del dintel y en las cobijadas bajo los dos arcos trebolados de encima, que dan lugar a espacios similares a tímpanos. San Pedro y San Pablo aparecen sentados delante de esas figuras de los Evangelistas escribiendo en sus pupitres, tema tradicional en la escultura gótica. Las jambas y las pilastras que flanquean la puerta tienen estatuas de santos vigorosas y de buena técnica, aun cuando menos refinadas. El concepto de esta fachada-retablo es muy parecido, por no decir idéntico, al de la tumba de Pedro Fernández de Villegas. Otros productos del estilo y del taller de Simón de Colonia, los tenemos en la decoración de puertas interiores de la iglesia, con arcos festoneados, abundancia de tracerías, doseles calados, blasones y estatuas casi fundidas en el conjunto, así como también en varios monumentos funerarios, como la tumba (fig. 340) del arcediano Fernando Díez de Fuentepelayo († 1492), con un bello relieve de la Natividad en el fondo del arcosolio, la Anunciación y el Padre Eterno en la zona superior sobre el mismo, en la catedral burgalesa; la tumba de María Manuel, madre del obispo Luis de Acuña, la cual falleció en 1465 (Museo Provincial de Burgos), pero que, por lo avanzado del estilo, debe de corresponder a los últimos años del siglo XV o los primeros del XVI, y el sepulcro de Gonzalo de Burgos († 1507). La continuación de esta tendencia, llevada a sus últimas consecuencias, la encontraremos más tarde al ocuparnos de los retablos de fines del XV y principios del XVI, y particularmente en el arte de Francisco de Colonia.

Éste fué el autor del extraordinario retablo de la iglesia de San Nicolás, de Burgos (fig. 343), gigantesca estructura que parece la respuesta a las fachadas-retablo y enlaza con el gran altar de Siloee, en Miraflores. Su zona principal, en el centro y parte baja, termina en un gran arco apainelado, que se refleja analógicamente en el que cierra el retablo por la parte superior. Sobre el primero de los arcos citados vemos un gran círculo que contiene en su centro la Coronación de la Virgen. En la zona central de abajo hay escenas de la vida de San Nicolás, cuya imagen exenta aparece en medio. A ambos lados de la predela hay arcos apainelados, ornamentados con tracerías flamígeras, que cobijan dos monumentos funerarios. Tres grandes montantes, a la derecha de la estructura, y otros tantos a la izquierda, la completan y



Fig. 344.—IGLESIA DE SAN LESMES, EN BURGOS: SEPULCRO DEL TITULAR.

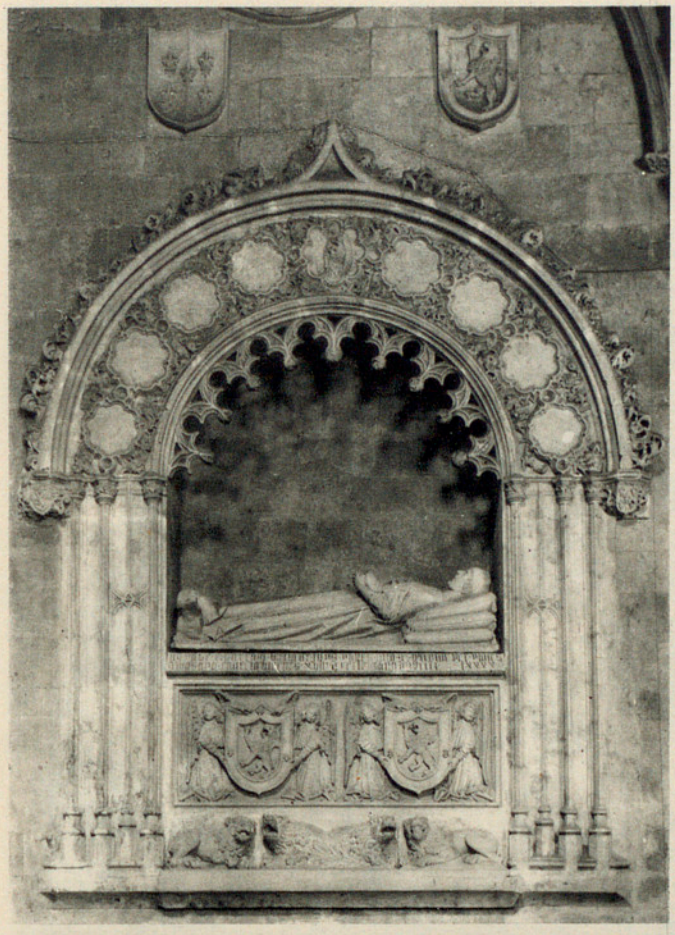


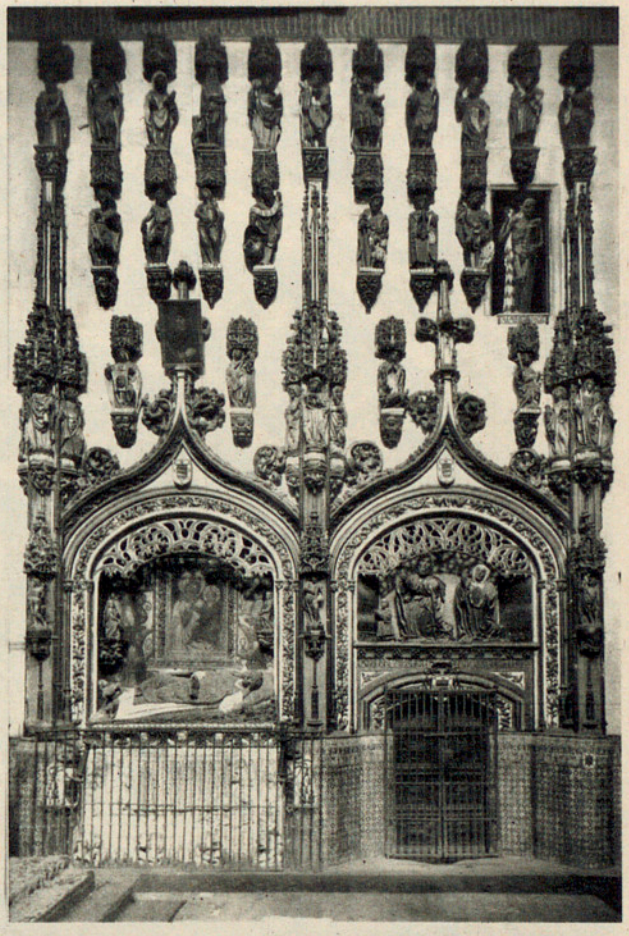






Figs. 345, 346, 347 y 348.—IGLESIA DE SAN LORENZO, EN TORO: SEPULCRO DE DON PEDRO DE CASTILLA Y BEATRIZ DE FONSECA. CATEDRAL DE ZAMORA: SEPULCRO DEL DR. GRADO. CATEDRAL DE LEÓN: MÉNSULAS DE LA CAPILLA DE SANTIAGO.







Figs. 349, 350 y 351.—SALAMANCA: SEPULCRO DE LUIS YÁÑEZ, EN LA IGLESIA DE SAN MARTÍN; DECORACIÓN DE LA CAPILLA DORADA, EN LA CATEDRAL NUEVA, Y SEPULCRO DE DIEGO DE ANAYA, EN LA CATEDRAL VIEJA.



Fig. 352.—CATEDRAL DE OVIEDO: ARCO DE LA CAPILLA DEL REY CASTO.

enmarcan, cuajados asimismo de esculturas; todas estas escenas en relieve surgen, como de costumbre, bajo ricos doseles calados. El conjunto es de un efecto deslumbrante, reduciendo el interés propiamente escultórico de las composiciones ejecutadas en el conocido estilo de transición al Renacimiento, aunque reteniendo bastante goticismo y espíritu germánico. En los grupos de los diversos relieves vemos el tratamiento específicamente decorativo de las figuras, frecuentemente con exceso de ellas, para evitar, tanto los espacios vacíos como la figuración de ambientes. La voluntad estética de Francisco de Colonia parece haberse dirigido, más que a promover el deseo de un análisis narrativo en el contemplador, a proporcionar un éxtasis de anonadamiento ante el conjunto de la obra.

El retablo de San Nicolás se labró hacia 1503-1505, gracias al mecenazgo de Gonzalo López Polanco, quien aparece retratado por Francisco de Colonia como donante. En la capilla mayor de San Nicolás hallamos también los monumentos sepulcrales de varios miembros de la familia Polanco, atribuíbles al propio escultor y a su círculo.

Dentro de la escultura funeraria burgalesa cabe citar todavía el sepulcro de San Lesmes en la iglesia de que es titular en la capital (fig. 344). Y tanto o más por su tracería flamígera que por la decoración escultórica propiamente dicha, hay que mencionar también el templete o túmulo de San Juan de Ortega en el monasterio de su nombre (Burgos), labrado por encargo del conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco, y acabado de asentar en 1474.

REINO DE LEÓN. — En las distintas ciudades del antiguo reino leonés, y en particular en las principales catedrales y colegiatas, la escultura gótica en su última etapa está profusamente representada por gran número de monumentos sepulcrales de rica decoración. Reproducimos a título de mero ejemplo tres de ellos: el de Don Pedro de Castilla y Doña Beatriz de Fonseca, en la iglesia de San Lorenzo, de Toro (fig. 345); el del Dr. Juan de Grado en la capilla de San Juan, de la catedral de Zamora (fig. 346), del que sólo sabemos es anterior a 1507, y el de Luis Yáñez, fallecido en 1490, en la iglesia de San Martín, de Salamanca (fig. 349), de tipo más sobrio que los anteriores y que contrasta con la exuberancia de la decoración de los sepulcros y muros de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca (fig. 350), de principios del siglo XVI.

En la decoración arquitectónica podemos hallar otros ejemplos que señalan la perduración de las formas góticas en el primer cuarto del siglo XVI. Valga como ejemplo, entre otros muchos, las ménsulas de la capilla de Santiago o antigua Librería de la Catedral de León (figs. 347 y 348), construída por Juan de Badajoz desde 1492.

ASTURIAS. — En la catedral de Oviedo, el mejor ejemplo de la conjunción de arquitectura y escultura en la segunda mitad del siglo XV, lo constituye el arco que comunica el templo con la adyacente capilla del Rey Casto (fig. 352). Hacia 1500, puede fecharse el recargado arco del antiguo trascoro, y por el mismo tiempo debió labrarse el sepulcro del prelado don Juan Arias del Villar, con su estatua orante, en el lado del Evangelio de la capilla Mayor.

LORENZO MERCADANTE DE BRETAÑA.—Este período, que en las comarcas centrales de la Península ve el florecimiento del estilo hispanoflamenco, presenta en Andalucía una variante debida a la influencia de una personalidad importante, el escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña, exponente de la más evolucionada modalidad borgoñona. Sin duda alguna, y ya hemos indicado algo sobre ello a lo largo de las presentes páginas, no existe una verdadera solución de continuidad entre el arte de Borgoña y el de Flandes; sin embargo, hay una diferencia de espíritu, un matiz que no deja de percibirse y que acaso se deba explicar por la mayor aproximación de lo flamenco a lo germánico. El estilo llamado borgoñón realiza el término medio, el nexo, entre la cortesana manera francesa y el aguzado espiritualismo nórdico, incluyendo un profundo interés por el mundo visual.

Lorenzo Mercadante aparece en Sevilla en 1454, y sabemos que en el mismo año cobra la imagen de una Virgen, que Gómez-Moreno supone sería la efigie de Nuestra Señora del Madroño —lo cual resulta difícil de dilucidar por la policromía que desfigura la pieza— y también la yacente del cardenal Juan de Cervantes († 1453), de la capilla de San Hermenegildo, de la catedral sevillana. En 1458 le pagan los relieves ejecutados para el sarcófago de ese mismo personaje. El conjunto fué tallado en alabastro, y es una de las obras esenciales del artista (fig. 353).

Destaca en la yacente, que efigia al cardenal ya muerto, con la faz desencajada y exangüe, el carácter de retrato, el impresionante sentimiento de la muerte presentada sin afeites, aunque ennoblecida por la hierática actitud del finado, la majestad de su vestimenta litúrgica y el primor con que, en ésta, se labraron los detalles de bordados y joyas del original, sin llegar al obsesionante tipo de prolijidad que observamos en el gótico florido toledano y burgalés, pero aproximándose bastante. Las calidades táctiles están admirablemente logradas, como se ve especialmente al comparar pormenores de la mitra, las almohadas sobre las que descansa la cabeza y el rostro. En la disposición de plegados, actitud y otros detalles, la obra sigue la tipología tradicional en estos sepulcros de prelados. Casi podríamos considerar superiores los relieves del sarcófago, con seis figuras de apóstoles bajo doseletes calados y seis parejas de ángeles como tenantes del blasón del finado: dos parejas en las caras laterales, una en la anterior y otra en la posterior. Los ángeles están tratados con amoroso interés, buscando poner de relieve sus valores de espiritual decorativismo sin mermar su naturalidad. Esta ambición de vivificar todo pormenor se pone de nota en particular en los escudos, pues, siendo las armas de ellos figuras de animales, el artista se evade de la simple representación heráldica, y, aun conservando el rigor de la posición, siempre la misma, logra infundir un interés profundo a tales imágenes. Es esta una de las ocasiones, por otro lado frecuentes en la escultura funeraria medieval, en que la materia elegida —el alabastro— se utiliza a fondo en sus amplias posibilidades intermedias entre el mármol y la madera; de su ductilidad surge esa blandura de las formas, esa peculiar lisura resplandeciente que tan bellas hace las efigies talladas.

Sin embargo, Lorenzo Mercadante utilizó en gran número de obras el barro cocido, siendo de observar que la calidad obtenida se acerca más a la piedra que a la del alabastro. Entre 1464 y 1467 ejecutó gran parte de la decoración de las puertas de la catedral sevillana. En la portada del Nacimiento dispuso, en las jambas, seis esculturas que representan a los cuatro Evangelistas, a San Laureano obispo y a San Hermenegildo rey. El tímpano, como el nombre

de la portada indica, lleva la representación del Nacimiento de Cristo, siendo de observar la profunda humanización del tema. En el centro está el Niño Jesús sobre un montón de paja; a su izquierda aparece la Virgen y, tras ella, el par de animales de la leyenda. A la derecha, San José se inclina con alegre sonrisa, en actitud que parece captada instantáneamente y que no deja de infundir tono pictórico a la obra. La abstracción gótica se refugia en los tres doseles que cubren los grupos, central y laterales, pero el afán anecdótico encuentra su aplicación en el corro de pastores que danza a la izquierda, en la masa de angelitos que cantan y tocan instrumentos musicales en medio y en la pequeña ciudad del lado derecho (fig. 354).

Las estatuas de las jambas no tienen ningún pintoresquismo y son bien escultóricas, aunque fundamentalmente humanas, es decir, los principios formales son observados con rigor, pero, con todo, se ponen al servicio no ya del personaje temático, sino del sentimiento esencial que debe animar y vivificar la portada en su totalidad. Como acontece en la mayor parte de obras de este avanzado período, la técnica imitativa no tiene dificultades para el escultor, quien sabe variar a maravilla los ritmos de los plegados, con aspecto de naturalidad, pero con valores autónomos. Rostros, manos y cuerpos son admirables y revelan un cuidadoso estudio del trasfondo a expresar.

La portada del Bautismo fué dotada asimismo con seis figuras en la parte baja, representaciones de San Isidoro, San Fulgencio y San Leandro y de las santas Florentina, Justa y Rufina (fig. 355). Es posiblemente en éstas donde el artista lleva a su colmo las cualidades a que antes hemos hecho alusión. Las efigies de las santas son encantadoras y, como algunas imágenes del gótico francés inicial, del mejor arte cristiano de todos los tiempos, en cuanto a pureza de sentido. En uno de los santos podemos observar el desarrollo experimentado por el concepto del escultor, desde su yacente del año 1454: la propensión realista se remarca, notándose por el gusto en modelar casi los músculos del rostro, aflorando bajo la macilenta piel surcada de profundas arrugas. Éstas son características de Mercadante y, naturalmente, aumentan el poder expresivo de los rasgos del rostro. En cambio, el relieve del tímpano es de inferior calidad al de la puerta del Nacimiento. En la capilla de San Hermenegildo se conserva una efigie de Santiago el menor, policromada, que repite la imagen del San Lucas de la portada del Nacimiento.

Dentro del mismo grupo estilístico, con muy probable atribución a Mercadante, encontramos varias obras más. Una de ellas es la estatua que representa a San Simón, de la iglesia parroquial de San Andrés, de Sevilla, en barro cocido. En la misma materia se ejecutaron otras piezas de gran interés. Una de ellas es la Virgen con el Niño, que se conserva en el convento de Santa Clara, de Fregenal de la Sierra (Badajoz). Otra es el San Miguel, del Museo de Barcelona, procedente también de Fregenal de la Sierra.

Lorenzo Mercadante, como tantos otros artistas de primera magnitud, desaparece de escena sin que tengamos otra noticia sobre su ulterior destino, tras ese período de trece años, entre 1454 y 1467, en que trabaja en Sevilla. Es muy posible que continuara allí durante algún tiempo, pues entre ese mencionado lapso de tiempo y la actividad documentada de su principal colaborador y seguidor, hay un salto notable.

PEDRO MILLÁN. — Dicho continuador es Pedro Millán, artista del que tampoco poseemos grandes datos, sabiendo solamente que trabajó, siempre en Sevilla, entre 1487 y 1507. Noticias familiares exhumadas en los archivos nos ponen en conocimiento de que su primera es-

posa hizo testamento en 1488. De ella tuvo un hijo llamado Rodrigo. Otro documento nos da indicios de que en 1489 debía de gozar una posición importante en Sevilla, puesto que entonces salió como fiador del maestro Marco Flamenco al que se había encargado la ejecución del retablo mayor de la catedral. Pedro Millán carece del refinamiento de Mercadante, pero es un notable escultor, dotado de cierto eclecticismo, que a veces tiende decididamente al neutro iconografismo hispánico y a veces hace gala de influjo flamenco. Poseemos cierto número de obras suyas firmadas, todas ellas en estilo gótico, con excepción de la última, correspondiente al año 1504, que denota, por razones que veremos, absoluta influencia del Renacimiento italiano, recibida por cierto a través de uno de sus más significativos escultores.

Las obras más antiguas de Pedro Millán, según hipótesis fundamentada lógicamente, son las estatuas sedentes de profetas que aparecen en las arquivoltas de las portadas de la catedral de Sevilla. Estas pequeñas esculturas, firmadas, muestran la conexión con Mercadante de Bretaña y constituyen realmente un intermedio estilístico entre las realizaciones de éste y las ulteriores obras de Millán. Otras obras de este escultor, que pueden fecharse en general entre 1467 y 1500, son las siguientes: la Virgen del Pilar, de la catedral de Sevilla; el San Miguel, del Victoria and Albert Museum, de Londres, y tres grupos escultóricos: dos procedentes de la capilla de San Laureano, de la catedral de Sevilla, conservados actualmente en la iglesia de El Garrobo, y otro procedente de Aracena, que fué adquirido por el gran Duque Constantino de Rusia. La Virgen del Pilar, que encabeza la relación establecida, es una estatua noble y bien plantada, sobria y serena. Es de notar que, en ella, cual acontece en muchas obras andaluzas y esto es característica de escuela, la imagen del Niño es bellísima, más perfecta que la de Nuestra Señora, pese a las dificultades inherentes a las representaciones infantiles, debidas no sólo a la diferencia de canon y orden de proporciones, sino también al mundo sentimental del niño, tan sencillo y a un tiempo tan complejo y profundo. El San Miguel, conservado en Inglaterra, que procede del convento de Santa Florentina de Écija, es bastante flamenco. En el complicado escudo romboidal se aloja, como en el cinto, todo el afán ornamental de espíritu barroco; simples, en cambio, son los ritmos que inclinan el cuerpo cubierto de armadura y manto hacia el lado izquierdo, que se acentúa aún por el gesto de la mano en el cabello.

De los dos grupos escultóricos de El Garrobo, uno de ellos (fig. 356) representa la "Imago Pietatis" o Cristo de Piedad, entre dos ángeles de menor tamaño. A mucho menor formato aún, vemos la imagen-retrato del donante, el racionero Antonio Imperial, fallecido con anterioridad al año 1503, quien, en el año 1485, había obtenido derecho de sepultura en la capilla de San Laureano, de la catedral sevillana. Hay cierto convencionalismo en el conjunto de este grupo, las desproporciones simbólicas de tamaño acentúan este efecto y disminuyen el valor del sentimiento. El otro grupo, como también el tercero, procedente de Aracena, es una Piedad, ejecutada en ritmo ondulante muy barroco.

La última obra conocida de Pedro Millán, del año 1504, de la cual anticipamos que correspondía a la estética renaciente, es el medallón de San Cosme y San Damián, de la fachada de la iglesia de Santa Paula de Sevilla. El medallón central de la serie que exorna el arco de la puerta es obra importada original de Della Robbia y a su influjo se debe la modalidad renacentista que observamos en este período final de Millán. Existen numerosas obras que muestran los rasgos estilísticos de la época media de este artista, algunas de las cuales pueden deberse al mismo, siendo otras creación de escuela o de imitadores. Citaremos dos figuras de Santo Domingo de Écija (Sevilla), que son lo mejor del grupo: un Cristo atado a la columna y una





Figs. 353 y 354.—LORENZO MERCADANTE DE BRETAÑA: SEPULCRO DEL CARDENAL CERVANTES Y TÍMPANO DE LA PORTADA DEL NACIMIENTO, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Fig. 355.—LORENZO MERCADANTE DE BRETAÑA: ESCULTURA DE LA PORTADA DEL BAPTISTERIO, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.

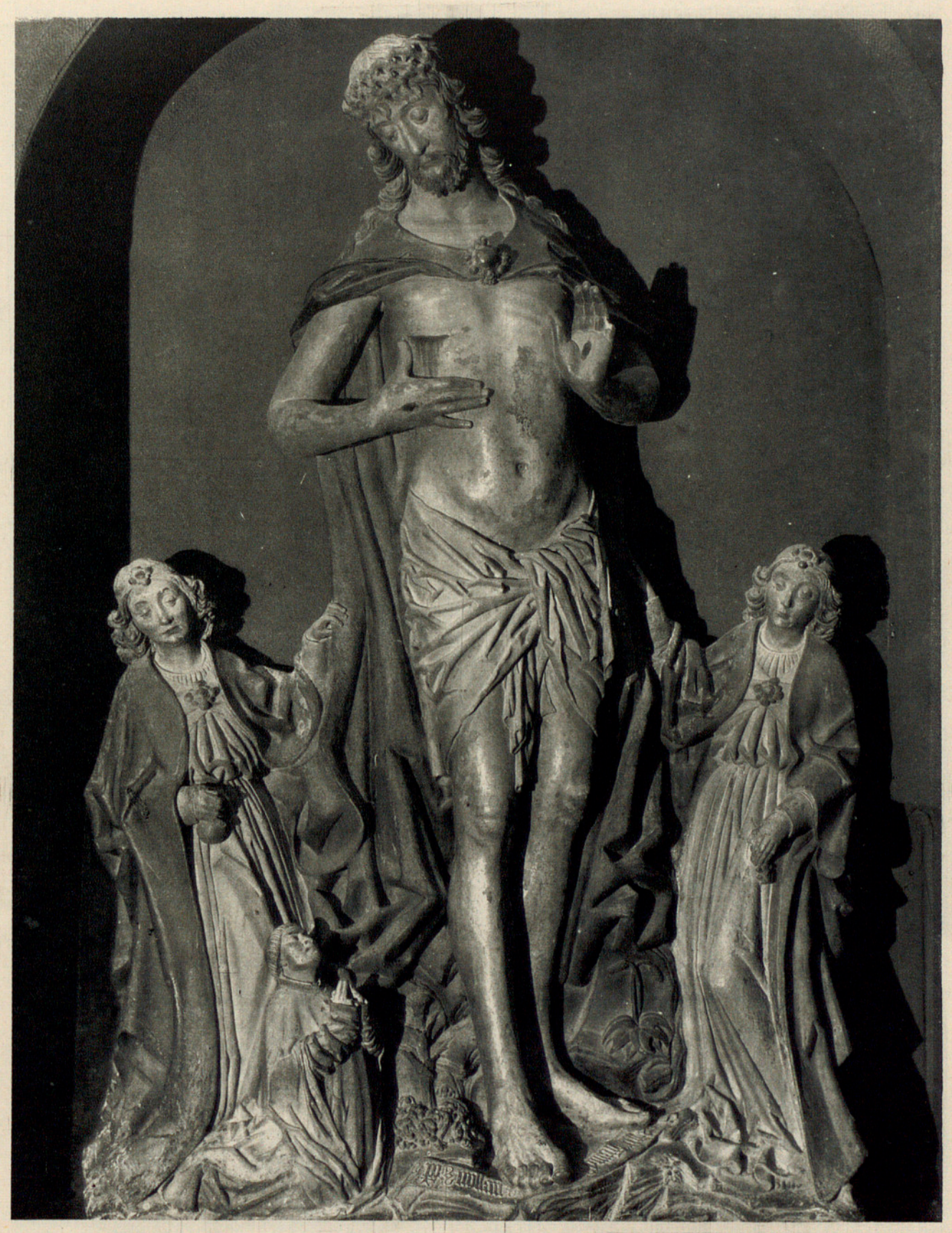


Fig. 356.—IGLESIA DE EL GARROBO: CRISTO DE PIEDAD, OBRA FIRMADA POR PEDRO MILLÁN.



Figs. 357 y 358.—CATEDRAL DE CÓRDOBA: VIRGEN DE UN CALVARIO, EN LA CAPILLA DE VILLAVICIOSA. MUSEO DE BOSTON: VIRGEN, FIRMADA POR JUAN DE CÓRDOBA.

Virgen del Rosario, cuyo niño muestra inequívoca relación con el de la Virgen del Pilar, de Millán, antes comentada. En consecuencia, la personalidad de este escultor viene a constituir un eslabón básico de la estatuaria gótica andaluza, representando en la fase final el arte de transición a los nuevos tiempos del siglo XVI.

OBRAS VARIAS. — Al período que hemos estudiado en este apartado, es decir, a la segunda mitad del siglo XV, pertenecen otros monumentos de interés, en distintos lugares de Andalucía, y bastante cantidad de piezas de imaginería, aunque no todas ellas dignas de consideración histórica. Una de las piezas más interesantes era la efigie yacente de Pedro Vázquez, en Aracena, ejecutada en barro cocido y vidriado, destruída en 1936. Encontramos varios Calvarios, uno de ellos en el monasterio de la Rábida (Huelva). Otro, de talla, enriquece la capilla de Villaviciosa, en la Mezquita de Córdoba. Las figuras más notables son las de María (fig. 357) y el Discípulo amado, de las que debemos destacar su germanismo a ultranza, que lleva tales imágenes, más concebidas como relieve que como bulto, a una verdadera contorsión en la que el patetismo se expresa por la dilaceración de los ritmos y el desencaje de las formas, que experimentan asimismo un tratamiento esquematizante.

En Córdoba hubo también algún escultor de valía, como el tallista Juan de Córdoba, que firma y fecha en 1470 la Virgen procedente de esa ciudad, hoy conservada en el Museo de Boston (fig. 358). Como decíamos, muchas imágenes se hallan en la región andaluza, en especial de Nuestra Señora. Pero en la mayoría de los casos se trata de piezas en las que los rasgos del estilo han sufrido un ablandamiento en beneficio de la impersonalidad iconográfica. De lo mejor son Nuestra Señora de la Antigua, de la catedral de Granada, y otra imagen de la Alhambra. Otra valiosa representación de la Virgen, de ese período, en piedra, es la imagen de Nuestra Señora, de la iglesia del Remedio, de Jerez de la Frontera (Cádiz).

El gótico florido, en su etapa de enlace con el plateresco, ya en los primeros lustros del siglo XVI, lo hallamos representado en varias portadas, entre las que se cuentan la de la iglesia de San Jacinto, de Córdoba, y de San Pablo, de Úbeda (Jaén). La primera de tales obras mantiene cierto rigor en la decoración del conjunto. Son los pilares que flanquean la puerta, los arcos de ésta y los doseles que protegen las esculturas que la exornan, los que muestran mejor el avance hacia el ornamentalismo absoluto. Esculturas y labra ornamental tienen calidad y estilo. Más libre en cierto modo es la portada de Úbeda, con la Asunción de María en el tímpano, ya levemente renacentista. Los blasones dentro de guirnaldas circulares, aparte de constituir una bella decoración, adolecen de indeterminación estilística, fenómeno frecuente en los períodos equívocos o de transición. Los ángeles que sostienen la media luna de los pies de Nuestra Señora, así como la media figura del Padre Eterno, que sostiene una corona, tienen iguales características a las que se agrega alguna rigidez. La figura de San Pablo apóstol del parteluz aparece bastante deteriorada.

LOS GRANDES RETABLOS DEL GÓTICO TERMINAL

Durante los últimos quince años del siglo XV y los primeros lustros del XVI, se afirma el interés por los retablos escultóricos en toda la Península, si bien el concepto de dichas obras se dirige hacia un efecto pictórico. La totalidad fueron ejecutados en madera y policromados, buscando la mayor brillantez, la impresión de poderío, lujo y riqueza. En esta serie de retablos puede observarse magníficamente la transición del estilo gótico al renaciente. La estructura, los elementos ornamentales son enteramente góticos en todos los casos, pero el sentido formal que anima las figuras va pasando del naturalismo espiritual, adelgazado y siempre con reminiscencias de esquematismo, a una modalidad más blanda, redondeada y amable, la cual, en rigor, más que constituir un ejemplo de puro monumentalismo a la italiana, es efecto de la neutralización propia del estilo de transición y de su progresiva proximidad al naturalismo realista de los imagineros. Esto último se explica por el hecho de que la cuantía material de tales obras implicaba por fuerza la labor de múltiples colaboradores, quienes dejaban su huella en el estilo.

La gran demanda de retablos tallados de ese período no pudo satisfacerse con la cuantiosa producción hispánica; así, mientras muchos escultores eran llamados de Flandes o de Alemania, como hemos visto al estudiar la escultura hispanoflamenca de Toledo y de Burgos, también se importaban piezas acabadas de los talleres del norte de Europa, las cuales podemos clasificar no sólo por su estilo, sino por la marca al hierro candente que denota en ciertos casos su lugar de origen. De estos retablos importados no vamos a ocuparnos detalladamente, ya que, si son patrimonio artístico de España por derecho de propiedad, con toda evidencia no pueden considerarse como obras de arte español. Para dar ejemplos, citaremos algunos de los más importantes. Son estos: el altar del Nazareno, de San Lesmes, de Burgos, obra que, dentro de su pictoricismo, ofrece recio carácter y volumen; el tríptico de Covarrubias (Burgos), con el relieve de la Epifanía, que indudablemente es una de las mejores obras escultóricas de su tiempo; en ella el espíritu gótico se ha transformado en sutil manierismo que infunde originalidad a las figuras y dignidad a los personajes representados con delicadeza y finísima ejecución (fig. 359); el retablo de la capilla de San Juan Bautista, de la iglesia del Salvador, en Valladolid, con una excelente efigie del titular en la hornacina central, seis relieves laterales, uno en el coronamiento y tres en la predela, todos ellos algo teatrales, pero muy bien tallados y compuestos; el retablo del convento de San Antonio el Real, de Segovia, de sentido absolutamente pictórico, en muchos detalles incluso pintoresco, y que seguramente hubo de inspirarse en composiciones debidas a los grandes pintores flamencos del momento. En todas estas obras se advierte que el artista del gótico terminal no deducía la composición de un principio previo de carácter formal, sino que pensaba cuidadosamente cada detalle, cada actitud y figura, para irlos integrando en el conjunto, procedimiento que conduce, como decíamos, a lo pintoresco y anecdótico, pero que, por lo mismo, se adapta insuperablemente a los estilos que se dirigen a la naturalidad realista. No faltan antecedentes más lejanos de toda esta serie en obras mixtas de pintura y escultura, como el políptico de Santa Clara de Tordesillas.

Respecto a los retablos ejecutados en España por artistas procedentes del norte, ya vimos los debidos a Gil Siloee y a Francisco de Colonia. En el caso del primero, se aludió a la aportación de sus colaboradores y ayudantes, en particular de Diego de la Cruz. En algunos de los



Fig. 359.—COLEGIATA DE COVARRUBIAS: RELIEVE FLAMENCO DE LA EPIFANÍA, EN EL MUSEO.

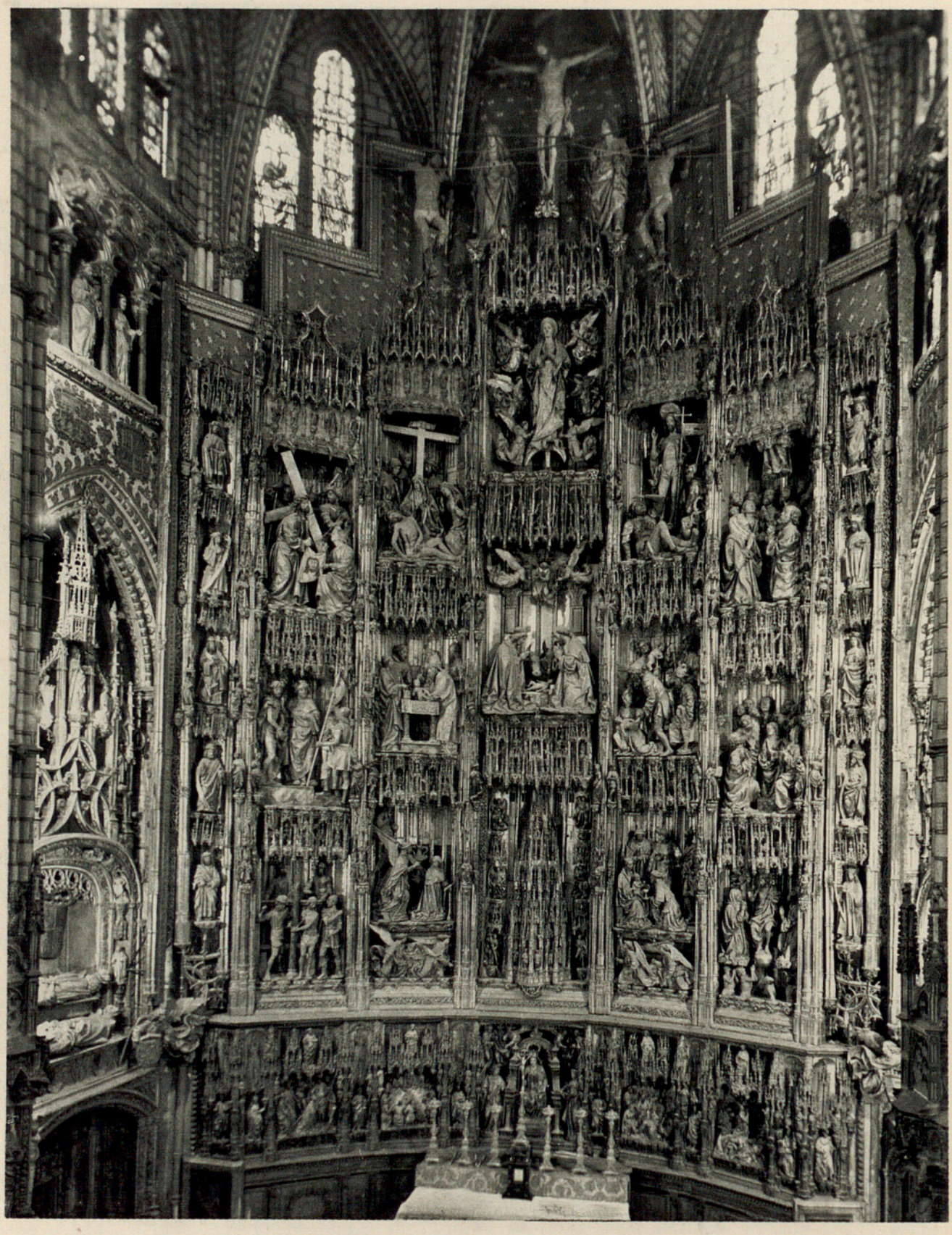
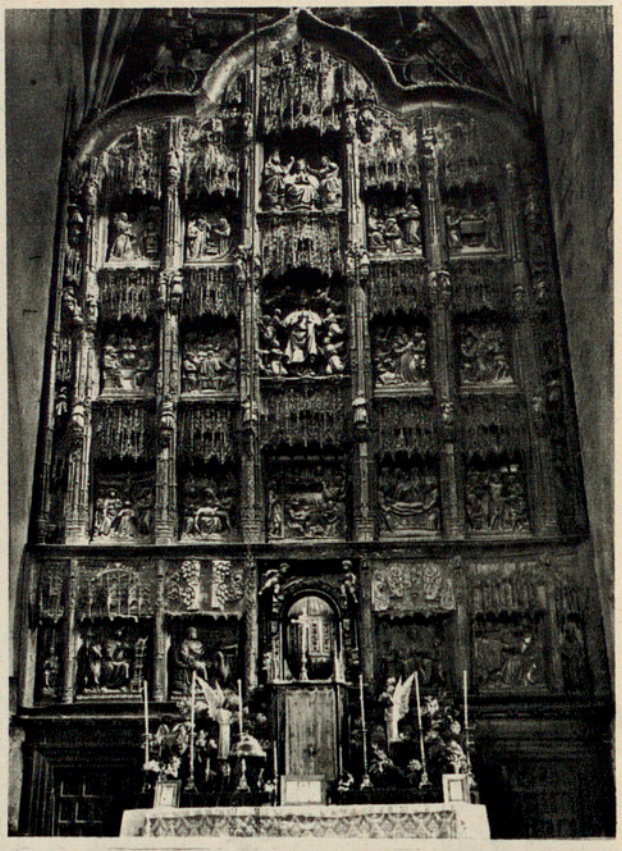


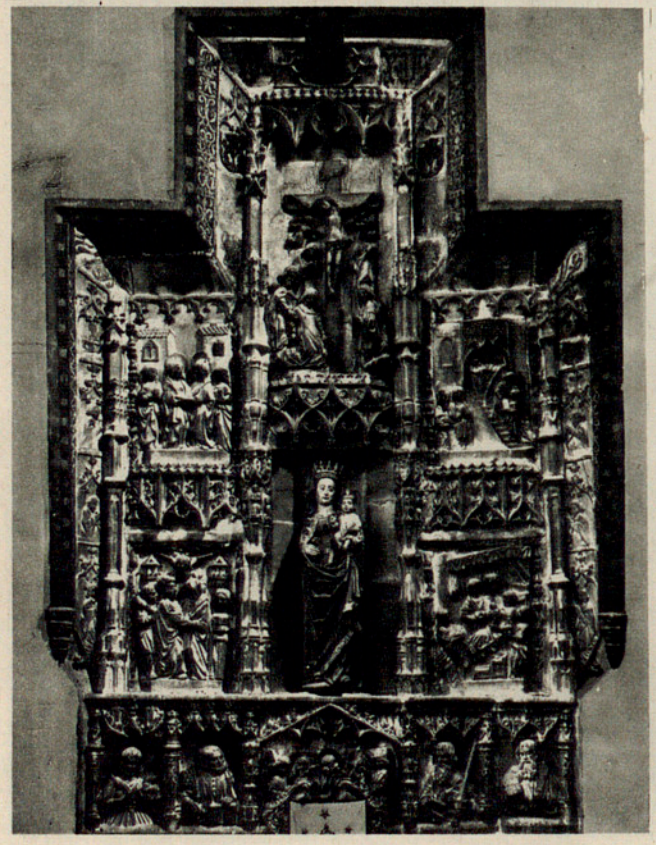
Fig. 360.—CATEDRAL DE TOLEDO: RETABLO MAYOR.

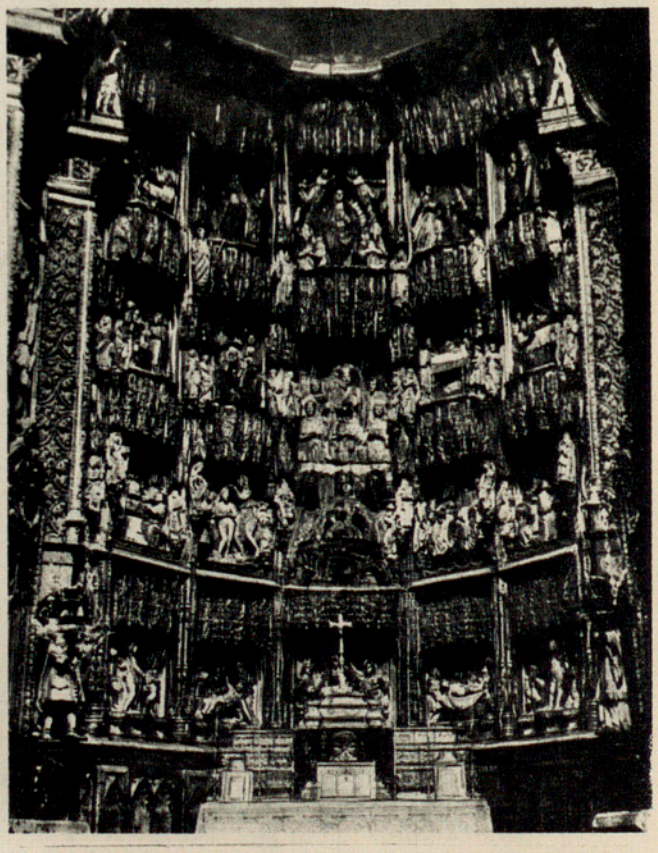


Fig. 361.—CATEDRAL DE TOLEDO: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO MAYOR









Figs. 362, 363, 364 y 365.—CATEDRAL DE CUENCA: RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTA MARÍA. IGLESIA DE GUMIEL DE HIZÁN: RETABLO MAYOR. IGLESIA DE SAN PEDRO, EN CIUDAD REAL: RETABLO DE LA VIRGEN. CATEDRAL DE ORENSE: RETABLO MAYOR.

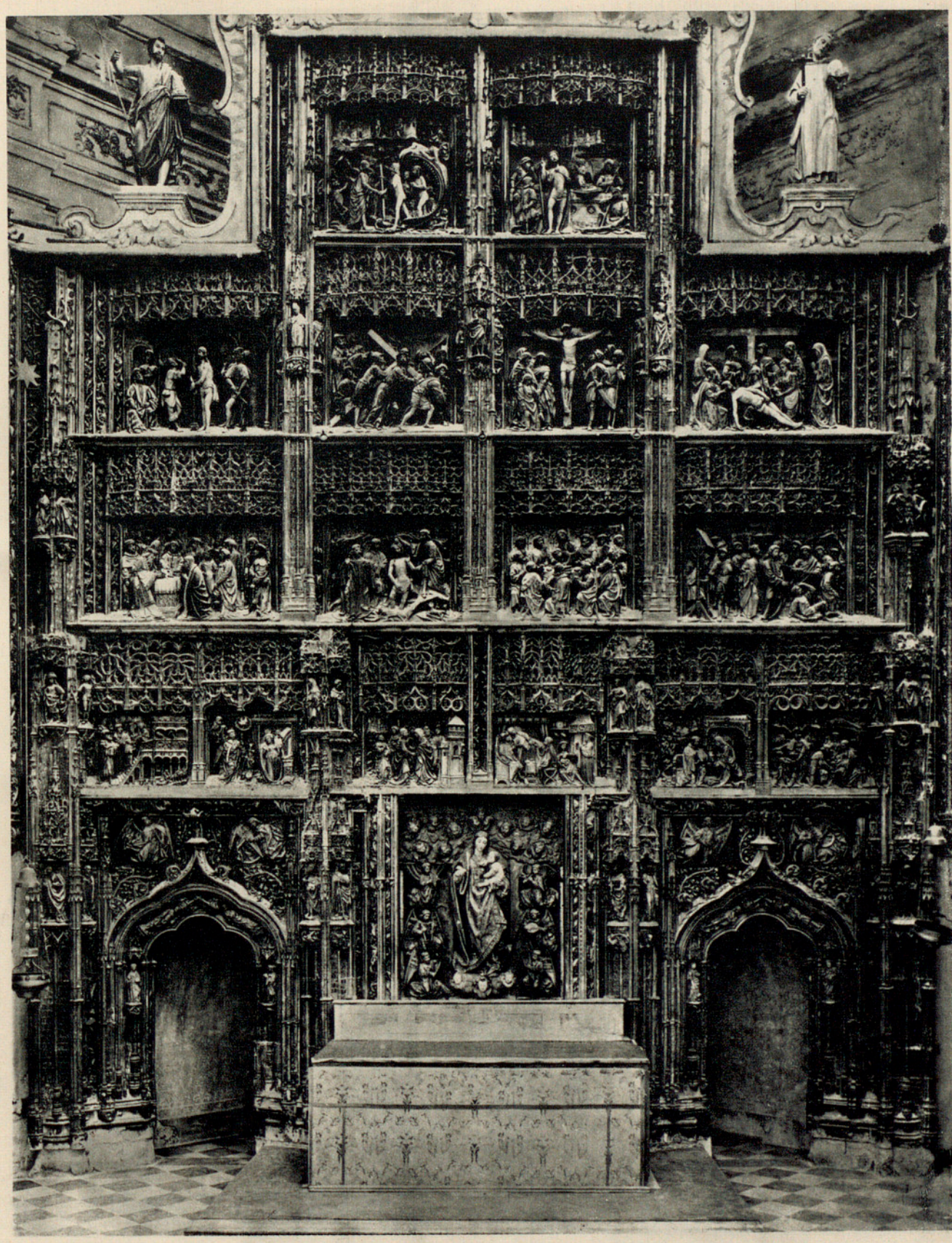
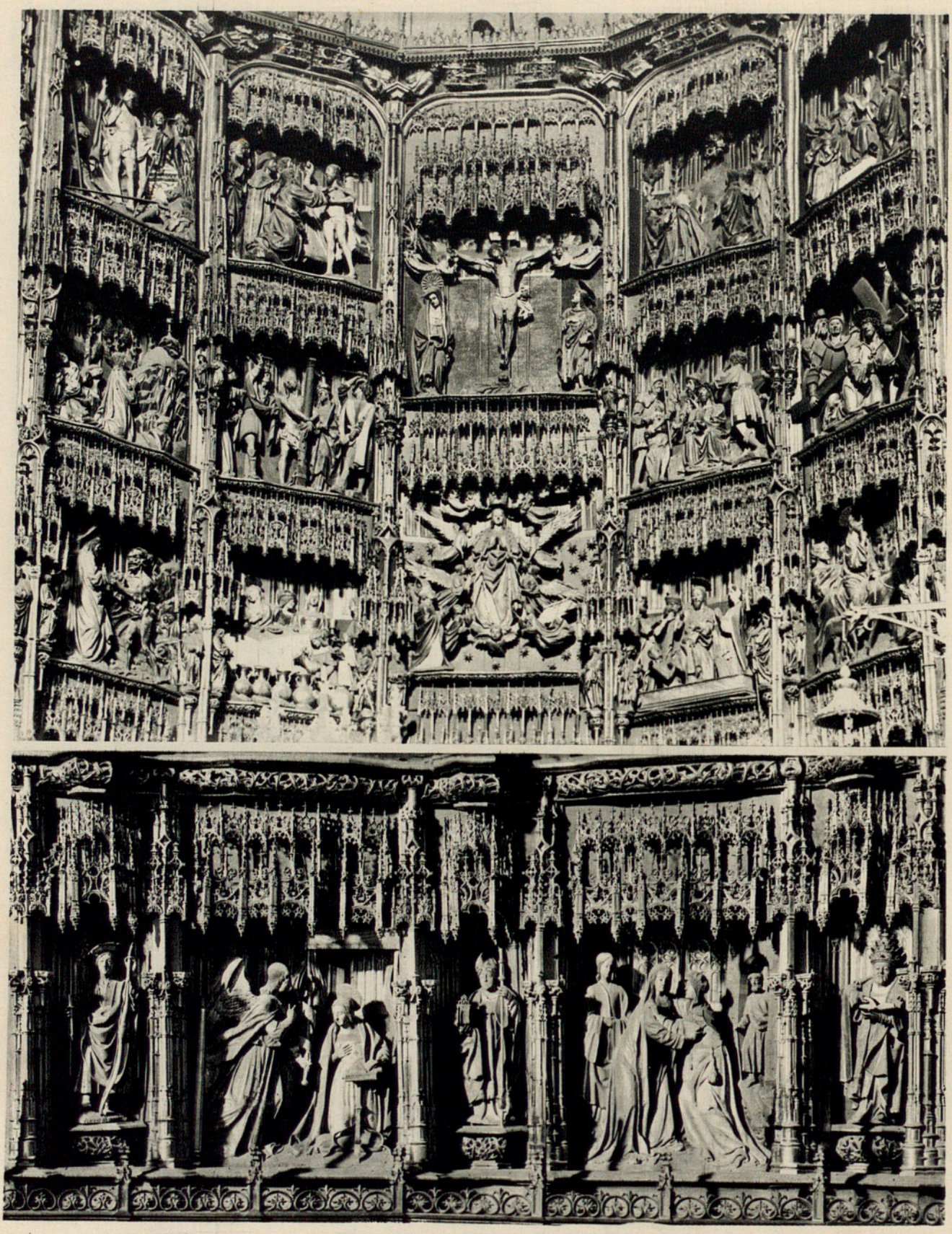


Fig. 366.—MONASTERIO DE EL PAULAR: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA.



Figs. 367 y 368.—CATEDRAL DE OVIEDO: CUERPO ALTO Y PREDELA DEL RETABLO MAYOR.

casos que vamos a estudiar seguidamente veremos como el caso se repite; el artista alemán o flamenco se manifiesta más fiel a la tradición gótica, mientras el colaborador o continuador hispano propende ya a veces a las formas del Renacimiento. La larga duración de la obra de algunos de estos retablos dió ocasión a que este fenómeno se produjera más profundamente; es verdaderamente difícil encontrar escultura gótica más allá del primer cuarto del siglo XVI, aunque la traza y estructura del retablo, por ser anteriores, imponían la inclusión en un concepto gótico de obras que progresivamente se apartaban de ese espíritu.

Por otro lado, en estos retablos se acentuó al máximo la tendencia narrativa e iconográfica, constituyendo así el factor de compensación del ornamentalismo en que se sumió la escultura pétrea de fachadas e interiores, como se vió al estudiar el gótico florido toledano y burgalés. Pronto el derroche ornamental habría de desaparecer, pero en cambio el interés, más humano que artístico, por las figuras perduraría y se desenvolvería en la línea que conduce hasta el estilo barroco.

TOLEDO. — El retablo de la capilla mayor de la catedral de Toledo es uno de los mejores ejemplos del género (fig. 360). Fué comenzado en 1498 siguiendo una traza de Peti Juan, pero la mayor parte de la obra escultórica se produjo entre 1502 y 1504. Trabajaron en este retablo Diego Copin de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vigarny de Borgoña, cuya procedencia queda explicada, a los que hemos de agregar el español Sebastián de Almonacid. La policromía es del pintor Juan de Borgoña. La decoración de la capilla fué completada por Diego Copín al dar cima a los dos monumentos sepulcrales que flanquean el retablo, rematados con suntuosa obra de crestería.

Partiendo desde abajo, el retablo comprende una subpredela sin exorno escultórico; la predela (fig. 361), con cuatro escenas dispuestas a ambos lados del Sagrario y con figuras incluídas entre los dos montantes de cada separación. El cuerpo principal tiene cinco calles. La central es algo más ancha; aloja la Natividad, la Asunción de María y, como coronamiento, un Calvario de cinco figuras exentas. Las cuatro calles laterales tienen tres composiciones cada una, con escenas del Nuevo Testamento. En los montantes laterales hay cinco esculturas en cada uno de ellos. Todos estos personajes sacros e historias se cobijan bajo anchos y trabajados doseles de tracería en los que la filigrana resalta los ritmos verticales. La monotonía y pesadez que a veces producen las obras de este género, desaparecen en virtud del movimiento impreso al conjunto, tanto por la disposición quebrada y no recta de la planta del retablo, como por la afortunada disposición de las composiciones de las calles laterales, que aparecen escalonadas, indicando un diseño piramidal que tiene su exacta culminación en la efigie crucificada del Redentor. Esta composición del total resalta además los valores simbólicos inherentes a toda la iconografía cristiana al establecer una progresión entre las distintas escenas. Son de destacar las figuras de ángeles que se hallan entre las dos calles laterales del centro, en la zona inferior, es decir, sobre la predela, así como también los ángeles en vuelo que se representaron flanqueando el retablo, a la misma altura, como tenantes de blasones reales. En la impresión primera, domina en este retablo todavía el todo sobre el detalle y el concepto arquitectónico sobre los factores escultóricos, lo cual no sucede en otras piezas similares de la época.

El estilo de las composiciones escultóricas es francamente de transición, siendo de notar la dificultad en descomponer analíticamente la obra de los artistas que intervinieron en su ejecución y que ya se citaron. Se podría acaso discernir la diferencia de manos en tal o cual figura

de esta u otra composición, pero, en realidad, sería escasa la distancia estilística que hallaríamos. Hay mucha unidad en la obra y, así como en otras de colaboración se ve forzada la intromisión de uno u otro de los ejecutantes, aquí parece advertirse una gran unanimidad de criterio. Diferencias de calidad existen y también de acento; en algunas figuras vemos perdurar con intensidad la esencia gótica, como en el arcángel Gabriel de la Anunciación, pero en la mayoría de los casos, la escultura actúa dentro de un sentido realista de gran naturalidad, que destierra todo esquematismo, toda fidelidad a unos principios, aún remotos, de deducción formal. Cuando la calidad de las labras desciende, se aproximan al estilo inestilístico —valga la paradoja— de la imaginería popular. Cuando se afinan los resultados, no encontramos, como ya se anticipó, monumentalismo renacentista, pero sí tendencia a las formas simplemente imitativas, a las que los plegados ponen todavía un lejano eco de goticidad. Caracteriza esencialmente este retablo el hecho de que las tallas no son relieves, sino grupos exentos concebidos a la manera de un relieve; es decir, pictóricamente adosados contra un fondo que, sin embargo, no admite representaciones paisajísticas ni ambientales. A pesar de esto, la fuerza humana de algunos de los personajes plasmados es grande; aludimos concretamente al grupo de la Última Cena, con los dos apóstoles del ángulo frontal derecho, volviéndose hacia el perro que parece pedirles participación en el ágape. A esta misma tendencia, cálida y sentimental, corresponde la escena del Lavatorio de Pies. En cambio, tienen mayor frialdad y formalismo compositivo la Epifanía, la Flagelación, la Presentación de Jesús con la corona de espinas a los judíos, etc.

Completan a maravilla el retablo una serie de pequeñas esculturas adosadas a los montantes; a veces se trata de una sola y a veces son dos, una vuelta hacia cada lado. Son personajes bíblicos entre los que fácilmente identificamos a Moisés y también efigies de santos. Blasones y afilados doseletes aparecen asimismo en dichos montantes, con lo que el conjunto adquiere un esplendor extraordinario.

OTROS RETABLOS EN CASTILLA. — Hay en Castilla unos cuantos retablos que obedecen al mismo concepto descrito, aportando variaciones de interés. En la provincia de Burgos encontramos el de la iglesia de Gumiel de Hizán, de cinco calles incluídas en espacio rectangular que se cierra con un gran arco apuntado (fig. 363). Las tallas son aquí verdaderos relieves de buen arte, que representan, según costumbre, escenas del Nuevo Testamento. En la predela se representan los cuatro Evangelistas escribiendo. Vemos en el ritmo de las composiciones una marcada tendencia a acusar cada vez con mayor intensidad el eje horizontal y a disponer las figuras en planos paralelos que profundizan ordenadamente. El naturalismo ingenuo del gótico de los primeros tiempos, substituído más tarde por poderosa corriente idealista, se dirige de modo inevitable hacia un arte de tipo académico, en el que todos los pormenores son pensados racionalmente. El monasterio de El Paular (Madrid) posee un retablo de alabastro (fig. 366) de calidad excepcional y características muy especiales. La agrupación general de las escenas da cierto énfasis a la cuadrícula de sus ejes: tres órdenes en el cuerpo superior, predela elevada y debajo puertas muy labradas y un gran relieve con la Virgen y el Niño rodeados de ángeles. Debe fecharse, desde luego, en la segunda mitad del siglo XV, pero la unanimidad no es absoluta en cuanto a una mayor precisión de su cronología ni a la filiación particular de su autor dentro del grupo general hispanoflamenco. Las composiciones son muy claras y pensadas; las figuras aparecen perfecta-

mente individualizadas dentro de un concepto pictórico, pero de gran nobleza y seguridad. Los doseles calados que cobijan las escenas están delicadamente trabajados y asimismo los montantes con esculturas ornamentales adosadas. La originalidad de su disposición y la calidad de las tallas hacen de este retablo uno de los más bellos de Castilla.

Encontramos luego el de la capilla de Santa María y de Todos los Santos, de la catedral de Cuenca (fig. 362), muy distinto del anterior, ya que está formado por ocho grupos de dos figuras exentas dentro de hornacinas, en torno a la Virgen con el Niño, del espacio central y de mayores dimensiones. Las estatuas en cuestión son de canon corto y, aunque no pueden llamarse toscas, hay algo en ellas que no resulta convincente. En la misma provincia, en la parroquial de Villaescusa de Haro, hay otro retablo escultórico de mayor ambición, pero cuyo carácter acusa más honda penetración en el estilo del siglo XVI, unido a un pintoresquismo de imaginería. La estructura del conjunto no puede ser más híbrida. Citaremos también las esculturas del coronamiento: una Piedad de Cristo en el centro y dos bustos a ambos lados, que parecen corresponder a los santos Pedro y Pablo. Caso aparte por su estructura y su situación geográfica lo constituye el retablo de la Virgen de la iglesia de San Pedro, de Ciudad Real (fig. 364).

LOS RETABLOS DEL NORTE DE ESPAÑA. — En la parte septentrional de la Península se dejó sentir la influencia de los grandes centros del gótico florido. También allí acudieron artistas extranjeros a tallar imágenes y dar cima a obras del género más fastuoso y preferido. La pieza más importante de esa zona es sin duda el retablo mayor de la catedral de Oviedo (figuras 367 y 368), cuya estructura tiene cierta relación con el de Toledo, ya que, como éste, tiene cinco calles y su planta sigue línea quebrada. No vemos en él, sin embargo, la acertada disposición escalonada de las escenas, ni su consecuencia, la forma piramidal resultante. Prácticamente carece de coronamiento y de remates y esto le quita sabor gótico y carácter simbólico. En cambio, cada una de sus calles, con excepción de la principal, integra cuatro composiciones. Hay noticias documentales de que dicho retablo fué obra de Giralte de Bruselas, quien lo ejecutó entre 1511 y 1529, ayudado por Juan de Balmaseda, de quien se sabe estaba avecindado en Burgos en 1518, lo que podría explicar el origen de su estilo. Gómez-Moreno distingue como obra del primero de los escultores citados las escenas de las Bodas de Caná y de la Huída a Egipto, así como el San José de la escena de la Circuncisión, además de la Virgen de la Asunción central. Señala como creación de Balmaseda, Jesús ante Pilato y la Flagelación. En otras composiciones se advierte menos calidad, lo que pudiera deberse a interacción o a colaboración de ayudantes. El estilo de Balmaseda es efectista, gusta de rasgos trágicos que lindan con lo grotesco, mientras Giralte es más frío y formalista. Vemos en la estructura de enmarcamiento, en los montantes y doseles la misma prolijidad que en otros retablos de la época, siendo fácil advertir la progresiva desnaturalización de los elementos góticos, no por deficiencias de ejecución, sino por alteraciones de ritmo y disposición que redundan en el efecto aludido. Por otro lado, en esta obra, las figuras tienden a superponerse netamente al conjunto y a desbordarlo con su intensidad, más iconográfica que estilística.

En la región vascongada hemos de citar tres retablos escultóricos de especial valía: el de Arciniega y el dedicado a los santos Emeterio y Celedonio, de Larrabezúa, ambos en la provincia de Álava, y el mayor, de Santa María de Lequeitio (Vizcaya), de 1510, obra de Juan García Crial. A Galicia pertenece el del altar mayor de la catedral de Orense, de ex-

traordinaria monumentalidad (fig. 365). Una serie de relieves de la vida de la Virgen, conservados en Santa María del Azogue, Betanzos, deben proceder de otro retablo gótico cuya arquitectura fué reemplazada más tarde por elementos barrocos.

SEVILLA. — Si pasamos ahora al sur de España, encontraremos uno de los mejores retablos del estilo de transición, el mayor de la catedral de Sevilla (fig. 369), comenzado en 1482 por el flamenco Pieter Dancart, el cual se hallaba en la ciudad desde tres años antes. Sin embargo, la mayor parte de la obra se debe a Jorge Fernández Alemán, el cual fué llamado a Sevilla desde Córdoba, en compañía de su hermano el pintor Alejo Fernández, y firmó contrato en 1505. Poseíamos otra obra de Jorge Fernández con un relieve de Villasana de Mena (Burgos), representando el "Noli me tangere", pero por desgracia esta pieza fué destruída en 1936. Este escultor produjo su labor entre 1508 y 1526, pero debemos hacer constar que, a partir de 1510, fué ayudado por Sebastián de Almonacid. De todo ello, incrementado con la inevitable aportación de los ayudantes, se deriva una confusión o, mejor, una neutralización de estilos, siendo de suma dificultad precisar la paternidad concreta de cada escena o figura. De Dancart, de todos modos, ha de ser la traza del retablo, de colosales proporciones e inusitada riqueza iconográfica y ornamental. Al retablo propiamente dicho se añadieron, en 1563, y por consiguiente en pleno Renacimiento, dos cuerpos laterales que fueron ejecutados por Bautista Vázquez dentro del inequívoco estilo de influencia italiana.

De todos los retablos que hemos considerado hasta el momento, éste es el que presenta mayor conexión estilística con el sentido de exuberante irracionalidad ornamental que vimos como característica primera del gótico de transición, en Toledo, Burgos y Valladolid. La tendencia a la fusión de los pormenores en un todo, a la disolución, por así decirlo, de las composiciones narrativas en la condición simbólica y ornamental del conjunto, tiene aquí primacía innegable. La misma monotonía de la composición rectangular, a base de siete calles, de las cuales es de doble anchura la central, con cuatro historias cada una sobre la predela, lo cual hace un total de veintiocho composiciones en torno al sagrario, al margen de aquella, contribuye a la anulación de la independencia de cada escena y, por el contrario, a la inserción de sus ritmos neutralizados en la compacta masa total. Por si esto fuera insuficiente, los montantes son gruesos, turgentes y muy trabajados, al extremo de que estatuillas y doseles los ocupan en su integridad, sin espacio alguno en que la estructura se advierta en su desnudez arquitectónica.

No obstante, al aproximarnos a cada una de las composiciones, que no vamos a describir iconográficamente porque, como en tantos otros casos, se trata de escenas del Nuevo Testamento, vamos advirtiendo los valores estrictamente escultóricos de las tallas. La prevaleciente verticalidad de los espacios en que las composiciones se alojan favorece la conservación de las esencias góticas; y el carácter inevitablemente pictórico de aquéllas no impide la alta calidad escultórica de la mayor parte de las figuras. Muestran una fusión del idealismo tradicional, muy evolucionado, y del naturalismo creciente del primer cuarto del siglo XVI, pero, a diferencia de las obras que hemos considerado en otros retablos del período, hay cierto patetismo en los ademanes que, a fin de cuentas, resulta más medieval que renaciente. La pormenorización, el tratamiento prolijo de los detalles tienen una finalidad más expresiva que suntuosa; se persigue la caracterización profunda de los personajes y su humanidad. Hemos de agregar que se logra con plenitud y que, en las numerosas escenas de este resumen tallado y

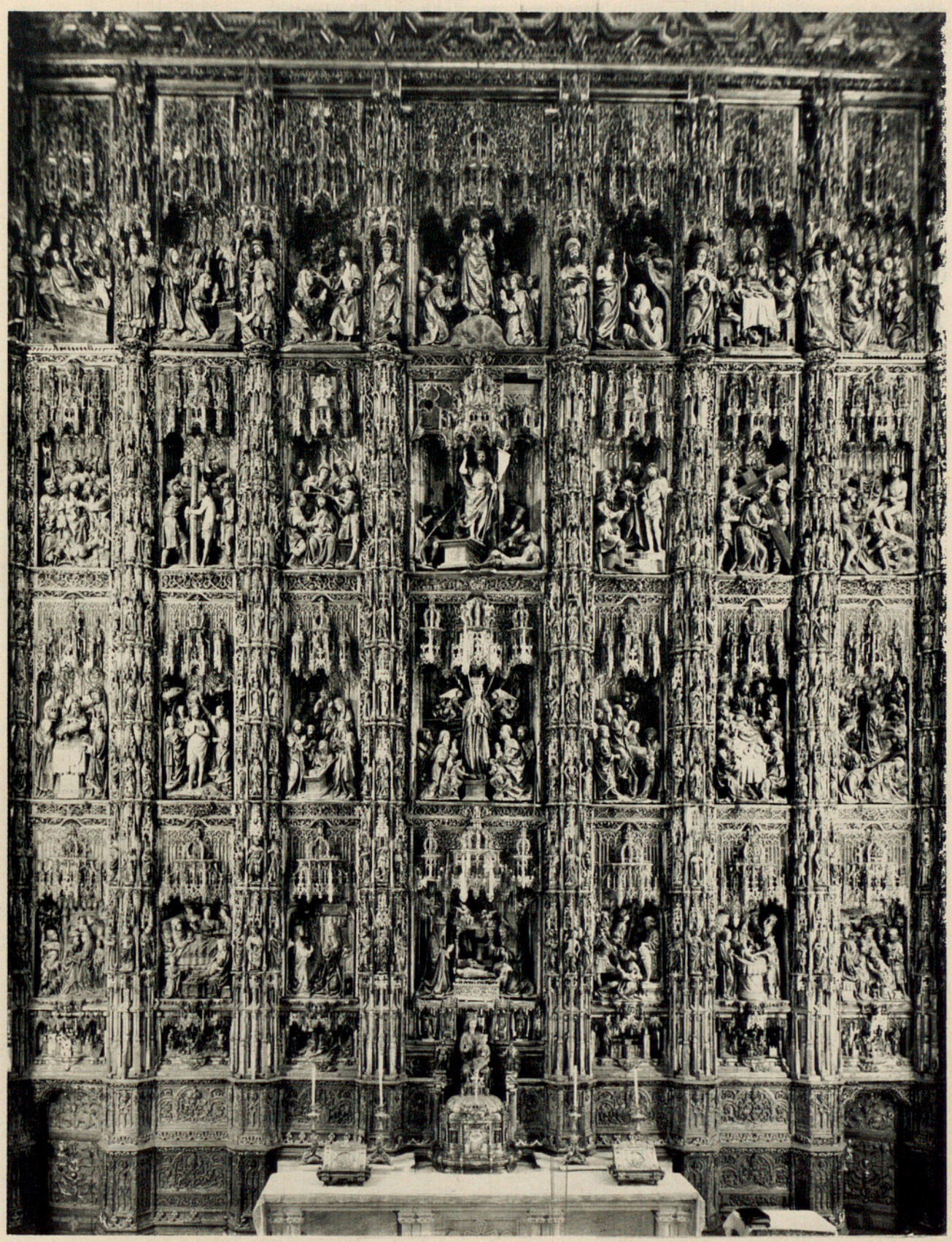


Fig. 369.—CATEDRAL DE SEVILLA: RETABLO MAYOR.

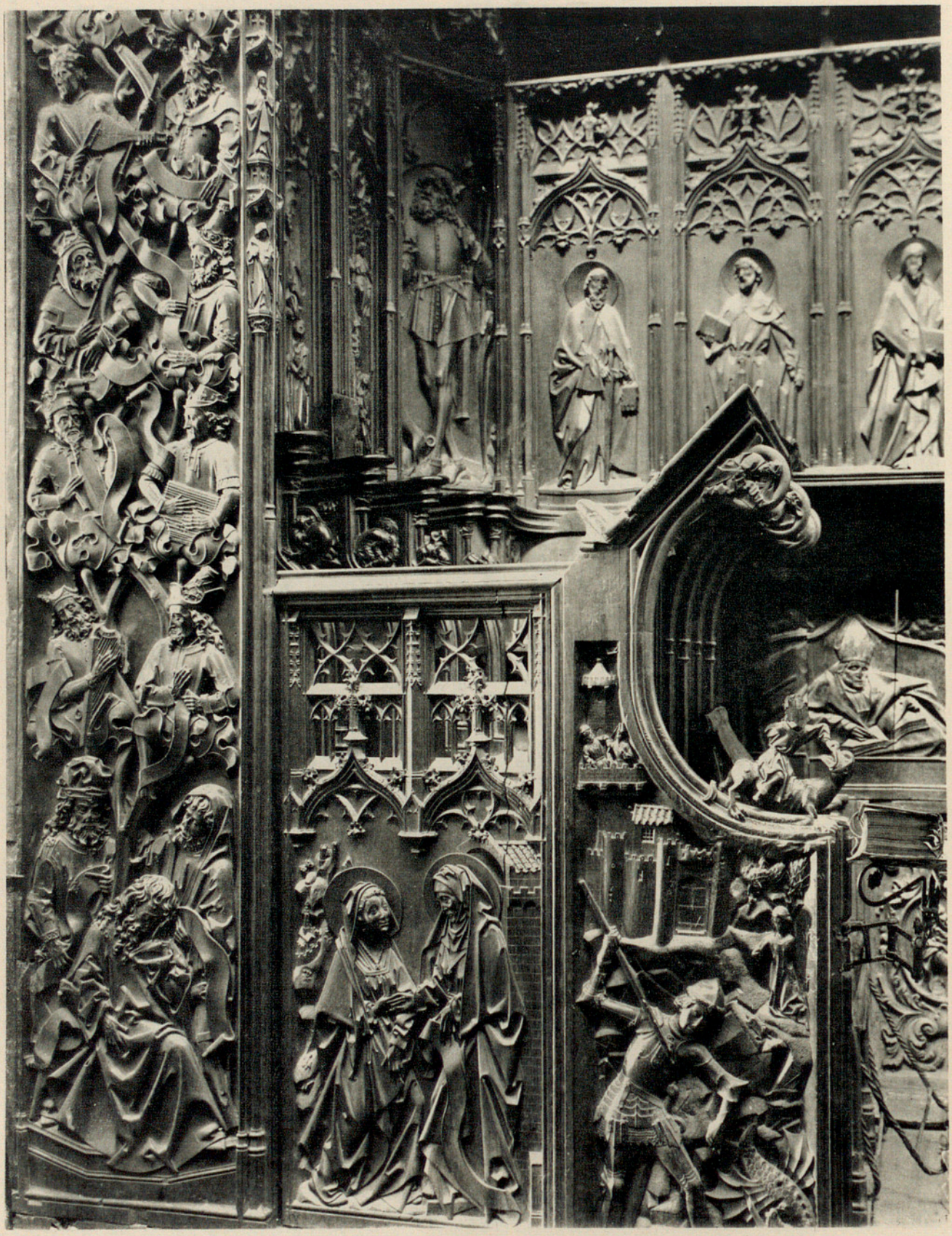


Fig. 370.—CATEDRAL DE LEÓN: DETALLE DE LA SILLERÍA DEL CORO.



Figs. 371 y 372.—RODRIGO ALEMÁN: RELIEVES CON EPISODIOS DE LA GUERRA DE GRANADA, EN LA SILLERÍA DEL CORO BAJO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Figs. 373, 374 y 375.—PORMENORES DE LAS SILLERÍAS DEL CORO DE LA CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO, DE SANTA MARÍA LA REAL, DE NÁJERA, Y DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

policromado de la historia paradigma de la Humanidad, hay destellos de intensidad que relacionan la obra con lo mejor de las etapas precedentes, más claras en estilo y perfiladas en la intención.

La subpredela está labrada en la técnica de filigrana propia del gótico florido; los doseles que cubren las composiciones sufren ciertas variaciones, que, aun pasando desapercibidas, animan el ritmo aglomerado de la obra, en la que el claroscuro juega importante papel. En este retablo se nota la culminación de un esfuerzo de siglos actuando en una dirección espiritual determinada. Y la misma nota cuantitativa de la obra señala su pertenencia al clímax tras el cual sólo puede advenir una modificación de esencia, por no caber ya ulteriores desarrollos de la materia dada.

SILLERÍAS DE CORO

Paralelamente a la construcción de los grandes retablos de talla, se labraron en Castilla y Andalucía algunos coros de estilo netamente gótico, que se apartan por completo de los modelos mudéjares que les precedieron. Su construcción fué en general más tardía que en los reinos de la Corona de Aragón, y quizá se inició con la presencia de artistas levantinos, si tal origen puede atribuirse al maestro Luis Centellas que talló la cátedra episcopal y gran parte de la sillería de la catedral de Palencia. Sus líneas sencillas aunque esbeltas contrastan con la proliferación de elementos decorativos, germanoflamencos, de los coros del último tercio del siglo XV, de los que existen todavía conjuntos de riqueza excepcional.

Aparte del de Belmonte (Cuenca), ya aludido al tratar de Egas Cueman, uno de los ejemplares más antiguos es el de la catedral de León (fig. 370), empezado a partir de 1467. Gómez-Moreno propuso como posible iniciador de la obra a un escultor llamado Juan de Malinas, que por aquel entonces se alojaba en unas casas del Cabildo leonés, y sugirió la posibilidad de que, en el último cuarto de la misma centuria, prosiguiera la obra un maestro Copín al que alude una inscripción leonesa de 1488; éste era acaso el mismo que, a partir de 1493, figura en la documentación toledana.

El arte de las grandes figuras de los relieves del coro de León es frío y algo seco, pero muy correcto dentro del convencionalismo ornamental típico de su época y estilo. Al mismo grupo se atribuye la sillería del coro de la catedral de Oviedo. Pero el artista más representativo de esta clase de labor fué Rodrigo Alemán, cuya intensa actividad se halla plenamente documentada durante catorce años. Su primera obra conocida la constituyen las sillas bajas del coro de Toledo. Contrató las veinte del lado de la Epístola en 1489 y las del opuesto en 1493. En 1495 labró las doce restantes, del fondo, que completan el conjunto. Aparte de frisos y otros elementos decorativos, secundarios aunque de buena labor, dan un interés excepcional a esta obra los tableros de los respaldos, en cuyos prolijos relieves se figuraron episodios de la campaña —contemporánea— de los Reyes Católicos que culminó con la toma de Granada (figs. 371 y 372).

El éxito de estas tallas, de buena labor y sentido creativo, debieron asegurar a Rodrigo Alemán otros importantes encargos. Documentalmente conocemos como obra suya los coros de Plasencia y Ciudad Rodrigo, y la mitad del basamento del retablo mayor de Toledo. Para esta última obra, en la que trabajó entre 1499 y 1500, sabemos que había dado una traza,

pero no puede asegurarse que fuera la que se siguió. Por lo contrario, es de presumir que los coros ya aludidos se labraran bajo su entera dirección.

En 1497 contrató las dos grandes sillas del coro de Plasencia, destinadas a los Reyes Católicos, en cuyos respaldos se representó a los monarcas en primorosos embutidos de maderas finas, pero la labor del resto de la sillería debió prolongarse hasta mucho más adelante. Por lo menos en 1503 trabajaba simultáneamente en Plasencia y Ciudad Rodrigo. Los coros de estas dos catedrales son de gran espectacularidad, dentro del espíritu, casi diríamos abarrocado, de la escultura germánica en torno a 1500. La decoración es muy completa y comprende misericordias, respaldos y doseles de complicada tracería (fig. 373).

Por razones de estilo, Gómez-Moreno atribuye al círculo de Rodrigo Alemán el coro de la catedral de Zamora, fechable entre 1496 y 1506, a juzgar por la presencia de escudos del obispo y cardenal Diego Meléndez de Valdés. Su complejidad está llevada a un límite extremo: misericordias con escenas muy variadas y arbitrarias, respaldos del coro bajo con medias figuras; otros de gran tamaño en las sillas altas con personajes de cuerpo entero bajo arcos de complicada talla; luego, a modo de doseles, se adelanta una fila de grandes tableros con otras figuras, a los lados del enorme pináculo que remata la silla episcopal. Su autor, o autores, tallaron también las puertas de la sacristía de la catedral zamorana, presididas por las imágenes de San Pedro y San Pablo.

Completa en cierto modo la serie el coro de Santa María la Real, de Nájera (fig. 374), rico en pináculos y tracerías, pero con una sola figura importante, la del rey Don García, fundador del monasterio, de buena labor y relieve más acusado que las de los coros antes referidos. Según datos del archivero P. Bujanda, transmitidos por Jovellanos y Ceán, debe fecharse en 1495 e intervinieron allí dos escultores llamados Nicolás y Andrés. Los restantes coros castellanos, algunos de indiscutible belleza, deben ser tratados más propiamente como obras de carpintería.

En Andalucía cabe referirse a la sillería de la catedral de Sevilla, labrada en parte por Nufro Sánchez, cuya labor conmemora una inscripción del año 1478. Su trabajo fué proseguido dentro del siglo XV por el maestro Dancart Pyeter Sayn, que intervino luego en el retablo mayor del propio templo, y sabemos que en la centuria siguiente hubo todavía algunas adiciones.

Hay imágenes exentas en los montantes que separan los grandes tableros de los asientos del coro alto, cuyos planos se decoraron únicamente con dibujos de lazo de maderas embutidas. Las sillas tienen relieve de tema sacro, así las de la fila superior como las de la inferior, con un vasto repertorio del Antiguo y del Nuevo Testamento, al que cabe sumar el abigarrado mundo de las tallas que decoran las misericordias. A Nufro Sánchez se atribuye la parte de estilo más arcaico, pero aunque en el resto puede apreciarse la intervención de varias manos, en toda la obra queda evidente que a fines del siglo XV el estilo germanoflamenco había sido asimilado unánimemente por españoles y extranjeros (fig. 375).

La plenitud y vitalidad de este momento artístico ayuda a comprender el hecho de que en la etapa estilísticamente posterior —pero cronológicamente entremezclada en sus inicios con aquél— de la aparición del arte plateresco, la tradición gótica aparezca en España todavía muy fuerte en múltiples aspectos y lugares.

BIBLIOGRAFÍA

ABIZANDA BROTO, M. "Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón". Vol. II. Zaragoza, 1917.

ABIZANDA, M. «La escultura funeraria en Aragón". (Revista de Aragón, 1933.)

AGAPITO Y REVILLA, J. "Arquitectura de los antiguos retablos de Valladolid". (Boletín Museo de Valladolid, 1928.)

— "La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador". (Bol. Sdad. Castellana de Excursiones, 1912-1913.)

— "El Colegio de San Gregorio". (Bol. Sdad. Castellana de Excursiones, 1911-1912.)

— "La iglesia del convento de San Pablo". (Bol. Sdad. Castellana de Excursiones, 1911.)

AGUILAR, SEBASTIÁN. "Castelló de Ampurias" (Historia y arqueología). (Revista de la Asociación artístico arqueológica barcelonesa. Vol. I, págs. 382-392. octubre-diciembre 1897.)

AGUILÓ, ESTANISLAO K. "Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV". (Bolletí de la Societat Arq. Luliana. Vol. II, enero-febrero 1905, págs. 4-9, 26-31. Vol. II, mayo-junio 1906, págs. 249-255, 265-268.)

AGUIRRE, LORENZO. "Sepulcro de San Pedro de Osma en la iglesia catedral de El Burgo". (Bol. R. Acad. Historia, 1882, pág. 31-35).

AINAUD DE LASARTE, JUAN. "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo". (IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Palma de Mallorca, 1955.)

AINAUD, J., GUDIOL, J. y VERRIÉ, F. "Catálogo Monumental de España. Ciudad de Barcelona". Madrid. C. S. I. C., 1947, 2 vols.

ALBAREDA, ANSELM M. "Pere Moragues, escultor i orfebre (segle XIV)". (Estudis Univesitaris Catalans, XXII, 1936, pág. 499-524.)

ALBAREDA, HERMANOS. "La capilla de los Santísimos Corporales de Daroca". (Aragón. Diciembre 1931, págs. 237-239.)

ALBIZU Y SAINZ DE MURIETA, JUAN. "San Cernin. Reseña histórico-artística de la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona". Pamplona, 1930.

"Álbum Meravella". Barcelona, 1929-1936. 6 vols.

ALCAHALÍ, BARÓN de. "Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos". Valencia, 1897.

ALTADILL, JULIO. "El arte sepulcral en Navarra. Mausoleo del canciller Villaespesa en Tudela". (Arquitectura, enero 1925, año VII, páginas 1-15.

— "Artistas exhumados". (Bol. de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra, 1923, 2.ª época, vol. XIV, páginas 263-268; 1925, vol. XVI, págs. 135-141.)

— "Geografía del País Vasconavarro. Provincia de Navarra". Barcelona, s. a. 2 vols.

ÁLVAREZ AMANDI, J. "La catedral de Oviedo". Oviedo, 1929.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Retratos de Juan Guas, su mujer e hijos". (Monumentos arquitectónicos de España, 1877, págs. 16-20.)

— "Sepulcro mural de los caballeros Don Pedro y Don Felipe Boil". (Museo Español de antigüedades, Tomo I. Madrid, 1872.)

AMADOR DE LOS RÍOS, J. y M. DE ASSAS. "El monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo". Madrid, 1877.

AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Burgos". Barcelona, 1888.

— "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Huelva". Barcelona, 1891.

— Los túmulos reales de la Capilla Mayor de la catedral de Toledo". (La España Moderna, 13 julio 1903, págs. 87-115.)

AMOR MEILAN, M. "Geografía del reino de Galicia. Provincia de Lugo". Barcelona, s. a.

ANTÓN, FRANCISCO. "Estudio sobre el coro de la catedral de Zamora". Zamora, 1904.

— "Monasterios medievales de la provincia de Valladolid". Valladolid, 1942.

— "Santa María de Matallana". (Arquitectura, octubre 1919, págs. 269-279.)

ANZIZU, EULALIA. "Fulles historiques del Real Monestir de Santa María de Pedralbes". Barcelona, 1897.

ARCO Y MOLINERO, ÁNGEL del. "Notas arqueológicas de la diócesis de Tarragona. I. La iglesia de La Selva". (Rev. Arch. Bib. y Museos, agosto-septiembre 1897, 3.ª época, año I, págs. 372-379.)

— "Restos artísticos e inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet". (Rev. Asoc. Art.-Arq. barcelonesa, abril-diciembre 1897, vol. I, págs. 169-181, 305-321, 345-351.)

ARCO, R. DEL. "Catálogo Monumental de España. Huesca". 2 vols. Madrid, C. S. I. C., 1942.

— "La catedral de Huesca". Huesca, 1924.

— "La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias". (Arch. Esp. de Arte, Tomo XXIV, 1951, págs. 321-327.)

— "El retablo mayor de Montearagón". (Inst. Fernando el Católico. Zaragoza, 1954.)

ARCO R. DEL. "Sepulcros de la Casa Real de Aragón". Madrid, C. S. I. C., 1945.
— "Sepulcros de la Casa Real de Castilla". Madrid, C. S. I. C., 1954.
ARIAS DE MIRANDA, JUAN. "Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores". Burgos, 1843.
ARRIAGA, GONZALO DE. "Historia del Colegio de San Gregorio, de Valladolid". Valladolid, 1928-1940.
ARRIBAS, FILEMÓN. "Noticias sobre las capillas antigua y moderna de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo"' (Bol. Seminario Arte y Arqueología, Valladolid, 1944-1945, págs. 205-207.)
— "Simón de Colonia en Valladolid". (Bol. Seminario Arte y Arqueología, Valladolid, 1934.)
ASSAS, M. DE. "La cartuja de Miraflores, junto a Burgos". (Monumentos Arquitectónicos de España, V, Madrid, 1880.)
— "Monasterio de Fres del Val". (Monumentos Arquitectónicos de España, III, Madrid, 1878.)
— "Relieves de la iglesia de Santa María la Vieja, Cartagena". (Museo Español de Antigüedades, III, 1874.)
— "Sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza". (Museo Español de Antigüedades, II, 1873, págs. 337-347.)
— "Sepulcro de Doña Berenguela en las Huelgas, de Burgos". (Museo Español de Antigüedades, IV, págs. 125-158, Madrid, 1875.)
— "Sepulcros de Aguilar de Campoo". (Museo Español de Antigüedades. Tomo II, 1873.)
— "Urnas sepulcrales del siglo XIV, procedentes de Valencia". (Museo Español de Antigüedades, IV, 1875.)
AZCÁRATE, JOSÉ M.ª DE. "El maestro Hanequin de Bruselas". (Archivo Español de Arte, 1948, págs. 173-188.)
— "Sobre el origen de Juan Guas". (Archivo Español de Arte, 1950, págs. 255-256.)
— "El supuesto Bonifacio Guas". (Archivo Español de Arte, 1949, págs. 83-84.)
— "El tema iconográfico del salvaje". (Archivo Español de Arte, 1948, págs. 81-99.)
— "Términos del gótico castellano". (Archivo Español de Arte, 1948, págs. 259-275.)

BARRAQUER, CAYETANO. "Las casas de religiosos en Cataluña". 2 vols. Barcelona, 1906.
— "Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX". 4 vols. Barcelona, 1915-1918.
BARRERA, PEDRO M.ª "Sepulcro de Don Álvaro de Luna". Madrid, 1882.
BASSEGODA, B. "La estatuaria a Santa María de la Mar, Barcelona". (Vell i Nou. mayo 1921, 2.ª época, vol. II, págs. 35-52.)
— "Pedralbes. Notas artístico-bibliográficas del Real Monasterio". Barcelona, 1922.
— "Santa María de la Mar". Dos vols., Barcelona, 1925-1927.
BASSEGODA, JOAQUÍN. "La catedral de Gerona. Apuntes para una monografía de este monumento". Barcelona, 1889.
BATLLE, P. "La escultura medieval tarraconense". (Butlletí Arqueológic Tarragona. Ep. IV, 1943, f. 1-2, pág. 32.)
BAUZÁ Y ADROVER, C. "Historia de Felanitx". 4 vols. Felanitx, 1921-1923.
BERENGUER, PEDRO A. "Alonso Gil y la portada de los Apóstoles en la catedral de Murcia". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, IV, 1896, páginas 46-47.)
BERGÓS, JOAN. "La Catedral Vella de Lleida". Barcelona, 1928.
— "L'escultura a la Seu Vella de Lleida". (Institut d'Estudis Catalans. Memories de la Secció Histórico-Arquológica". V, Barcelona, 1935.)
BERTAUX, E. "L'art des Rois Catholiques". (Histoire de l'Art, de André Michel, IV, págs. 821-852, París, 1911.)
— "L'Exposition Rétrospective de Saragosse, 1908". Zaragoza-París, 1910.
— "Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau de l'Archevêque D. Lope de Luna, à Saragosse". (Estudis Universitaris Catalans, septiembre-octubre 1909, vol. III, págs. 399-403.)
— "La sculpture du XIVemè siècle en Italia et en Espagne". (Histoire de l'Art, de André Michel, II, pág. 665-672. París, 1906.)
— "La sculpture du XVemè siècle en Espagne jusqu'au temps des Rois Catholiques". (Histoire de l'Art, de André Michel, III, págs. 810-828.)
— "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVème siècle". (Histoire de l'Art, de André Michel, II, págs. 284-286, París, 1906.)
— "La sculpture flamande et germanique du XVème siècle dans le royaume de Castille et de León". (Histoire de l'Art, de André Michel, tomo III, París, 1908.)
— "Le tombeau de Charles le Noble a Pampelune et l'art francoflamand en Navarre". (Gazette des Beaux Arts, vol. 40, 1908 págs. 89-112.)
BIURRUN, TOMÁS. "Inventario de la riqueza artística de la diócesis de Pamplona". (Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra, 1928, págs. 142-264.)
BLÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. "Dos sepulturas medievales interesantes. Sepulcro de Alfonso Ansúrez y sepulcro de Doña Beatriz, nieta de Alfonso X". (Arte Español, vol. V, 1921, págs. 419-422.)
BOFARULL, JAUME. "Una adquisició del Museu episcopal de Tarragona". (Vell i Nou, junio, 15, 1916, año II, núm. 27, pág. 71.)
"Boletín de la Real Academia Gallega". (Numerosos artículos sobre temas escultóricos de Galicia.)
BOSARTE, ISIDORO. "Viaje artístico a varios pueblos de España". Madrid, 1804.
BOTET Y SISÓ, J. "Geografía de Catalunya. Provincia de Gerona" Barcelona, s. a.
— "Sobre uns sepulcres de la familia comtal d'Empuries". (Bol. Real Acad. Buenas Letras, VIII, Barcelona, 1916, págs. 265-288.)
BRECK, JOSEPH. "The tomb of Armengol VII". (Bulletin the Metropolitan Mus. of Art. Nueva York, junio 1928, vol. 23, págs. 142-147.)
BRUTAILS, J. A. "L'art religiós en el Rosselló". Barcelona, 1901.
BYNE, MILDRED S. y ARTHUR BYNE. "Conde de las Almenas. Important mediaeval and early Renaissance works of art from Spain". New York, 1927.
BYNE, M. STAPLEY. "La escultura en los capiteles españoles". (S. a.)

C. y O., A. de. "Una excursión al monasterio del Paular". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1923, págs. 228-231.)
CABELLO Y LAPIEDRA, L. M.ª "La catedral de Ciudad Rodrigo. Memoria descriptiva". Barcelona, s. a.
CACHO, ANTONIO del. "Monumento sepulcral desaparecido en Caspe." (Aragón, agosto-octubre 1946.)
CAMÓN AZNAR, J. "Salamanca. Guía Artística". Salamanca, 1953.
CANTERA ORIVE, JULIÁN. "El pórtico y la portada de la catedral de Vitoria". Vitoria, 1951.
CAPDEVILA, SANÇ. "La catedral de Tarragona i el retaule de l'altar major". (Revista Centre de Lectura, Reus, mayo 1929, año X, págs. 137-140.)
— "La Seu de Tarragona. Notes historiques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars." Barcelona, 1935.
CARBONELL. P. "La escultura funeraria en Cataluña". (Museum, vol. VII, 1926 págs. 106-115, 125-164.)
CARDERERA, V. "Iconografía Española". Madrid, 1855-1864.
CARRÉ ALDAO, E. "Geografía del reino de Galicia. Provincia de La Coruña". 2 vols., Barcelona, s. a.
CARRERAS, RICARDO. "La comarca de Morella. Catí". Castellón, 1929.
CARRERAS CANDÍ, F. "La creu cuberta de Barcelona". (Butlletí Centre Excursionista de Catalunya, Diciembre 1914, págs. 309-330.)
— "Geografía de Catalunya. La Ciutat de Barcelona". Barcelona, s. a.
CARRIAZO, J. de M. "Los relieves de la guerra de Granada en el coro de la catedral de Toledo". (Arch. Esp. de Arte y Arqueología 1927, págs. 19-70.)
CASTRO, CRISTÓBAL de. "Catálogo Monumental de España. Álava". Madrid, 1915.
"Catálec illustrat. Museu Santacana - Martorell". Barcelona, 1909.
"Catálogo Monumental de la provincia de Palencia." (Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 4 vols., Palencia, 1930-1948.)
"Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich". Vich, 1893.
CATURLA, MARÍA LUISA. "Flamígero y barroco". (Revista de Ideas Estéticas, 1943, págs. 13-19.)
CAUSA, R. "Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo". (Paragone, núm. 55, julio 1954, págs. 3-23.)
CAVANILLES, A. "Lequeitio en 1857". Madrid, 1858.
CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Descripción artística de la catedral de Sevilla". Sevilla, 1804.
— "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". 6 vols., Madrid 1800.
CEDILLO, CONDE de. "La iglesia de San Juan de los Reyes, su claustro y edificio anexo, en Toledo". (Bol. Real Academia de la Historia, 1926, págs. 458-462.)
— "La iglesia de San Pedro de Ocaña". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, XXVIII, 1920, págs. 32-38.)
— "Santa María la Real de Nieva". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, XXXVIII, 1930, págs. 73-107 y 153-188.)
CERRALBO, MARQUÉS de. "El arzobispo Don Rodrigo Ximénez de Rada y el monasterio de Santa María de Huerta". Madrid, 1908.)
CID PRIEGO, C. "La iglesia de Santa María de Belloc en Santa Coloma de Queralt". Santa Coloma de Queralt, 1954.
CODINA PUIGSAULENS, J. "Monestir de Santa María de l'Estany". Barcelona, 1926.
— "Los sepulcros reales del monasterio de Poblet". (Bol. de la Real Acad. de la Hist., mayo, 1919, vol. 74, págs. 456-476.)
COLECCIÓN MUNTADAS, La. Barcelona, 1931.
"Collecció de talles policromades d'en Oleguer Junyent", La. (Vell i Nou, 15 agosto 1919, año V, págs. 303-315.)
COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS. "La catedral de Cuenca, monumento nacional". Cuenca, 1923.
COMSTOCK, HELEN. "Fragments from a Spanish Gothic tomb". (International studio, junio 1927, págs. 30-36.)
CONSTANS, M. D., LUIS G. "Los claustros del monasterio de Bañolas." (Centro de Estudios Comarcales de Bañolas, 1952.)
COROLEU. "Documents históriches catalans del segle XIV". Barcelona, 1889.
COTARELO Y MORI, E. "Refranes glosados de Sebastián de Horozco (Notas biográficas sobre Juan Guas)". (Bol. Real Acad. Historia, 1915, págs. 646-682.)
CRUZADA VILLAAMIL, G. "Retablo y sepulcros de la capilla de D. Álvaro de Luna en la catedral de Toledo". (El Arte en España, 1867, págs. 73-82.)
CUATRO TORRES, BARÓN de las. "Estatua ecuestre del siglo XV". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, V, 1897, págs. 204-206.)
— "Estatua llamada de S. Carlomagno, en Gerona". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, II, 1894, pág. 34.)
CUESTA, J. y ARRIBAS, F. "La documentación del retablo de Oviedo". (Arch. Esp. Arte y Arqueología, 1933.)

DANÉS I VERNEDAS, J. "Restauració del monestir de Sant Joan de les Abadesses". (Butlletí Centre Excursionista Catalunya, febrero 1926, págs. 41-64.)
DÁNVILA COLLADO, F. "Un sepulcro en los Santos Juanes de Valencia." (Bol. de la Real Acad. de la Historia, 1894, págs. 450-462.)
"Datos documentales... para la Historia del Arte español. Notas del archivo de la catedral de Toledo". (V. Pérez Sedano, F. y Zarco del Valle, M. R.)
DEKNATEL. F. B. "The thirteenth century gothic sculpture of the cathedrals of Burgos and Leon". (The Art Bulletin, XVII, 1935.)
DÍAZ LÓPEZ, GONZALO. "Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII". Madrid, 1943.
DÍAZ Y PÉREZ, NICOLÁS. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Extremadura". Barcelona, 1887.
DIEULAFOY, M. "La statuaire polychrome en Espagne". París, 1908.
DOMÉNECH Y MUNTANER, L. "Historia y arquitectura del monestir de Poblet". Barcelona, 1925.
— "El palau del rei Martí a Poblet". (Gaseta de les Arts, any III, núm. 59.)

DURÁN Y CAÑAMERAS, F. "L'escultura mitjeval a la ciutat de Tarragona". (Butlletí Arqueclógic Tarragona, ép. III, 1921, núm. 1, pág. 2; núm. 4, pág. 80; 1922, núm. 6, pág. 138; núm. 7, pág. 165; 1923, núm. 11, pág. 1; núm. 12, pág. 42; núm. 13, pág. 67; núm. 15, pág. 102; núm. 16, pág. 148; 1924, núm. 17, pág. 173; núm. 18, pág. 191; núm. 20, pág. 237; núm. 21, pág. 263; núm. 22, pág. 283.)
— "La escultura decorativa y la imaginería en piedra del último período ojival en Cataluña". (Estudio, agosto 1920, vol. 31, págs. 193-218.)
— "La escultura medieval catalana". Madrid, 1927.
— "L'escultura medieval en la collecció Plandiura". (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, III, 1933, págs. 129-134, 264-273 y 353-359.)
— "La escultura medieval en el reino de Valencia". (Anales del Centro de Cultura Valenciana, abril-junio 1936, y continúa en los núms. 1944-1947.)
— "Exemplars d'escultura medieval ingressats al Museu d'Art de Catalunya. (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, VI, 1936, págs. 161-175 y 193-201.)
— "En Pere Johan, esculptor del retaule de l'altar major de la catedral de Tarragona". (Butlletí Arqueológic Tarragona, ép. III, 1921, núm. 4, pág. 101.)
DURÁN GUDIOL, A. "Notas de archivo. 5. Un arquitecto inédito del año 1338". (Argensola. Revista del Instituto de Estudios Oscenses, núm. 25, VII, 1956, págs. 98-99.)
D. S., A. "Antiguas cruces de término en Barcelona". (Barcelona. Divulgación histórica, tomo IV, 1947, págs. 225, 230 y 266.)
DURÁN SANPERE, A. "L'art antic a l'esglesia de Santa María de Cervera". (Butlletí Cent. Exc. Catalunya, octubre 1922, año XXXII, págs. 293-317.)
— "La Casa de la Ciudad". Barcelona, 1951.
— "La Casa de la Ciudad de Barcelona". Barcelona, 1927.
— "De l'escultor Jordi de Deu". (La Veu de Catalunya, 24 enero 1919, año XXIX, núm. 7122, pág. 12.)
— "Les escultures de Poblet a Poblet". (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", IV, 1934, págs. 153-163.)
— "Fragments d'un retaule d'Áger". (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, II, 1932, págs. 42-49.)
— "Un gran escultor medioeval desconocido". (La Vanguardia, 26 mayo 1938.)
— Les imatges corpóries del Crucifix a Catalunya". (Butlletí Cent. Exc. Catalunya, abril 1921, año XXXI, págs. 93-95.)
— "La llegenda de l'Arbre de la Creu a la catedral de Barcelona". (Miscel-lània Puig i Cadafalch, vol. I, Barcelona, 1947-1951, págs. 1-13.)
— "El Museo Marés y las estatuas reales de Poblet". (Barcelona. Divulgación histórica, III, 1947, pág. 177.)
— "Una obra de Pere Johan al Museu de Barcelona". (Butlletí dels Museus d'Art. de Barcelona, II, 1932, págs. 263-267.)
— "El retaule de Gerp al Museu de la Ciutadella". (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, I, 1931, pág. 67.)
— "Els retaules de pedra". 2 vols. Barcelona, 1934.
— "El sepulcre de Sant Oleguer a la catedral de Barcelona". (Vida Cristiana, Barcelona, 1931.)
— "El sepulcro de Santa Eulalia en la catedral de Barcelona". (Barcelona. Divulgación histórica, tomo IV, 1947, pág. 201.)
DURÁN, MIGUEL. "Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo". (Arte Español, 1926-1927, págs. 113-117 y 294-297.)
DURLIAT, MARCEL. "Brouilla". (Congrès Archéologique de France - CXIIe session, París-Orleans, 1955, págs. 216-219.)
— "Le cloître (cathédrale d'Elne)". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 153-160.)
— "Le cloître des Dominicains (Collioure)". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 191-193.)
— "Corneilla de Conflent". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 266-279.)
— La décoration et le mobilier de la Cathédrale Saint Jean-Baptiste de Perpignan". (Les Études Roussillonnaises, abril-diciembre 1953, págs. 215-287.)
— "Le dévot Christ". (Congrès Archéologique de France, CXIIel session, Paris-Orleans, 1955, págs. 99-102.)
— "Le dévot Crucifix de Perpignan". (Etudes Roussillonnaises, 1952, págs. 241-256.)
— "L'église (Collioure)". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955. págs. 180-190.)
— "L'exposition de Saint Jean-le-Vieux". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 103-118.)
— "Le mobilier (cathedrale d'Elne)". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 146-152.)
— "Le mobilier de la cathédrale de Perpignan" (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 87-98.)

ECHEGARAY, C. "Provincia de Vizcaya". Barcelona, 1921.
EDINGS, C. A. "A Spanish military tomb". (The Connoisseur, octubre 1939.)
ELÍAS DE MOLINS, A. "El monasterio de Las Avellanas". (Cultura Española, noviembre 1906, págs. 980-982.)
"España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia". 25 vols., Barcelona, 1884-1891.
"España Sagrada". 51 vols., Madrid, 1754-1879.
"L'estatua gótica de la Figuera ingressada al Museu de Barcelona". (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1921-1926, pág. 187.)
ESTEVE, ANTONIO. "Sepulcros de los señores Carroces". (El Archivo, 1886, págs. 85-86, 94-95.)

FERNÁNDEZ CASANOVA, A. "Iglesias medioevales de Tuy". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1907, págs. 57-63, 75-79, 91-96 y 114-118.)
— "La catedral de Ávila." Madrid, 1914.
FERRÁ PERELLÓ, BARTOLOMÉ. "Cruces de piedra". (Bol. Sdad. Arqueológica Luliana, I, 1885.)

FERRÁ, M. "El sepulcre de Ramón Lull a Mallorca". (Vell i Nou, 15 noviembre 1915, año I, pág. 13.)
FERRANDO, JUAN. "Hallazgo de una imagen de la Virgen en la iglesia de la Merced, Barcelona". (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, julio 1944, pág. 7.)
FIGUERAS PACHECO, F. "Geografía del reino de Valencia. Provincia de Alicante". Barcelona, s. a.
FILANGIERI DI CANDIDA, R. "L'Arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona". (Dedalo, XII, 1932, págs. 439-466 y 594-626.)
— "Architettura e scultura catalana in Campania nel secolo XV". (Bol. Sdad. Castellonense de Cultura, mayo-junio 1930, vol. II, págs. 121-136.)
— "Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo. Vols. II y III, Nápoles, 1938-1939.
FILANGIERI DI CANDIDA, GONZAGA, FLORENSA, FORTEZA, MARTINELL, PUIG I CADAFALCH Y RUBIÓ. "L'architecture gothique civile en Catalogne". Mataró, 1935.
FINESTRES, J. "Historia del Real monasterio de Poblet". Cervera, 1753-1756.
FITA, F. "Los reys d'Aragó y la Seu de Girona". Barcelona, 1873.
FOLCH I T., J. "Les obres d'art del castell de Peralada". (Gaseta de les Arts., 2.ª época, núms. 11-12, octubre-noviembre 1929.)
FONT, LAMBERTO. "Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano". Gerona, 1952.
FONT Y SAGUÉ, N. "Datos pera la historia de les creus de pedra de Catalunya". Barcelona, 1894.
— "Les gárgoles de Barcelona". (Revista Asociación Artística-Arqueológica Barcelonesa, 1897, págs. 113-121, 193-208, 292-305 y 351-364; 1898, págs. 455-474 y 521-547.)
FORSYTH, WILLIAM H. "A Spanish mediaeval relief". (Bulletin Metropolitan Museum, New York, 1939, págs. 197-200.)
FRAU, A. "La Lonja de Palma". (Bol. Sdad. Arq. Luliana, 1885-1886.)
FURIÓ, ANTONIO. "Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca". Palma, 1839.

GALINDO, P. "Monumentos de la Seo en el siglo XV". (Estudios Eclesiásticos de Aragón, Zaragoza, 1923.)
GALLEGO BURÍN, A. "La Capilla Real de Granada". C. S. I. C., Madrid, 1952.
GARCÍA CHICO, E. "Juan Guas y la capilla del colegio de San Gregorio". (Bol. Seminario Arte y Arqueología, Valladolid, 1949-1950, págs. 200-201.)
GARCÍA DE QUEVEDO, ELOY. "Una estatua de la Cartuja de Miraflores". (Bol. de la Comisión... de Burgos, 1934, págs. 125-132.)
GARCÍA REY, V. "La capilla del rey Don Sancho el Bravo y los cenotafios reales de la Catedral de Toledo". (Bol. Real Acad. Bellas Artes de Toledo, 1922, págs. 129-148.)
GARRÁN, CONSTANTINO. "Santa María la Real de Nájera". Soria, 1909.
GASCÓN DE GOTOR, ANSELMO. "El retablo y la estatua de San Pedro el Viejo, de Huesca". (Museum, vol. I, 1911, págs. 433-436.)
— "La Seo de Zaragoza". Barcelona, 1939.
— "Zaragoza artística, monumental e histórica". 2 vols., Zaragoza, 1890-1891.
GAYA NUÑO, J. A. "Historia y Guía de los Museos de España". Madrid, 1955.
GESTOSO PÉREZ, J. "Diccionario de Artífices Sevillanos". 3 vols., Sevilla, 1899-1908.
— "Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas". Cádiz, 1909.
— "Pedro Millán". Sevilla, 1884.
— "Pedro Millán, imaginero sevillano". (La Vanguardia, Barcelona, 28 julio 1910.)
— "Sevilla monumental y artística". 3 vols., Sevilla, 1889-1892.
GILMAN, BEATRICE, I. "Catalogue of Sculpture in the collection of the Hispanic Society of America". Tomo I, New York, 1930.
GIMÉNEZ SOLER, A. "Los panteones reales de Santas Creus". (Bol. Rl. Acad. Buenas Letras, Barcelona, II, 1903-1904, págs. 189-192.)
GOLFERICHS, M. "La estatuaria en Cataluña". (Barcelona Atracción, 1926.)
GÓMEZ-MORENO, M. "El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional". Exposición Internacional, Barcelona, 1929.
— "Catálogo Monumental de España. León". 2 vols., Madrid, 1925.
— "Catálogo Monumental de España. Zamora". 2 vols., Madrid, 1927.
— "La catedral de Oviedo. Daños y pérdidas sufridas en este Monumento nacional durante los sucesos revolucionarios de 1934". Madrid, 1934.
— "Historia y arte en el Panteón de Las Huelgas, de Burgos". (Arbor, núm. 21, 1947, pág. 397.)
— "¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?". (Bol. Sdad. Castellana de Excursiones, V, 1911, págs. 63-66.)
— "El Panteón Real de Las Huelgas, de Burgos". Madrid, C. S. I. C., 1946.
— "A propósito de Simón de Colonia en Valladolid". (Arch. Esp. Arte y Arq., 1934, págs. 181-184.)
— "El retablo mayor de la catedral de Oviedo". (Arch. Esp. Arte y Arq., 1933, págs. 1-20.)
GÓMEZ-MORENO, MARÍA ELENA "Breve historia de la escultura española". Madrid, 1951.
— "Mil Joyas del Arte Español". Tomo I, Barcelona, 1940.
GONZÁLEZ HURTEBISE, E. "La ex colegiata de San Félix de Gerona". (Rev. Asoc. Art. Arq. Barcelonesa, 1903-1905, vol. IV, págs. 645-652, 716-720, 835-842; 1906-1908, vol. V, Págs. 1-10.)
GONZÁLEZ PALENCIA, C. A. "La capilla de Don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo". (Arch. Esp. Arte y Arqueología, 1929, págs. 109-122.)
GÓNZÁLEZ SÁNCHEZ-GABRIEL, MARÍA. "Los hermanos Egas, de Bruselas, en Cuenca. La sillería de coro de la colegiata de Belmonte". (Bol. Seminario Arte y Arq., Valladolid, 1936-1939, págs. 21-34.)
GONZÁLEZ SIMANCAS, M. "De la catedral primada; la capilla de Reyes Nuevos y los sepulcros reales". (Toledo, agosto 1926, págs. 1459-1465.)

GOÑI GAZTAMBIDE, J. "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona". (Príncipe de Viana, XVI, 1955, págs. 133-200.)
GRANCSAY, STEPHEN V. "The armor of Don Álvaro de Cabrera". (The Metropolitan Museum of Art.-Bulletin, june 1952.)
GUDIOL Y CUNILL, J. "La collecció Plandiura". (Gaseta de les Arts, octubre 1928, págs. 2-14.)
— "El Museo Arqueológico Artístico Episcopal de Vich". (Museum, 1926, págs. 1-48.)
— "Nocions d'arqueología sagrada catalana". vol. II, Barcelona, 1933.
— "El retaule de Castelló d'Empúries". (La Veu de Catalunya, 1 de enero de 1917.)
— "El retaule de la catedral de Vich". (La Veu de Catalunya, 3 de febrero de 1919.)
— "Sant Cugat del Vallés". Barcelona, s. a.
GUDIOL RICART, JOSÉ. "Las esculturas del palacio del rey Martín en Poblet". (Bol. Arqueológico Tarragona, enero-junio de 1945).
GUITERT Y FONTSERÈ, JOAQUÍN. "Real Monasterio de Poblet". Barcelona, 1929.

H. H., C. "French Gothic Altarpiece". (Bulletin Museum of Fine Arts, Boston, junio 1924, págs. 21-24.)
HERNÁNDEZ DÍAZ, J., A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". 3 vols., Sevilla, 1939-1951 (en curso de publicación).
HERNÁNDEZ SANAHUJA, B. "Historia del Real Monasterio de Santas Creus". Tarragona, 1886.
HERRERA Y GES, M. "La catedral antigua de Lérida". Lérida, 1948.
HERRERA Y ORIA, P. ENRIQUE, S. J. "Dos imágenes escultóricas trecentistas del monasterio de Oña". (Boletín Sdad. Española Excursiones, XXVI, 1918, pág. 122.)
— "Oña y su real monasterio". Madrid, 1917.
HUESO ROLLAND, FRANCISCO. "El castillo de los reyes de Aragón en Nápoles". (Rev. Esp. de Arte, 1934, pág. 211.)
HUIDOBRO Y SERNA L. "El arte isabelino en Burgos y su provincia". (Bol. de la Institución Fernán González, Burgos, IX, 1950-1951, pág. 554.)
— "Sasamón, villa de arte". (Bol. Sdad. Cast. Excursiones, 1911, págs 59-63 y 113-120.)
— "El sepulcro del arcipreste de Aguilar, Garci-González, en Aguilar de Campóo (Palencia)". (Boletín Sdad. Castellana de Excursiones, agosto 1910, págs. 465-467.)
— "El templo de San Nicolás, en Burgos". (Bol. Sdad. Cast. de Excursiones, 1910, págs. 546-554 y 561-565.)
— "Los trípticos de Santibáñez-Zarzaguda y Covarrubias (Burgos)". (Bol. Sdad. Cast. de Excursiones, 1911, págs. 218-220.)

INCLÁN E INCLÁN, REGINO. "Sarcófago del infante Don Felipe, hijo del rey Don Fernando III el Santo". (Bol. Sdad. Cast. de Excursiones, febrero-marzo 1909, págs. 48-52 y 53-58.)
— "Sepulcro del infante Don Felipe". (Bol. Real. Acad. Historia, 1919, págs. 143-184.)
— "Sepulcro de la infanta Doña Leonor". (Bol. Real Acad. Historia, 1918, págs. 185-200.)
ÍÑIGUEZ, F. "Un sepulcro en la catedral de Burgos". (Arch. Esp. de Art. y Arq., 1935, págs. 201-203.)
IVARS, ANDRÉS. "El mausoleo de la infanta doña Teresa de Entenza en el convento de San Francisco, de Zaragoza, por el escultor Pere Moragues". (Archivo ibero-americano, marzo-abril vol. XXV, 1926, págs. 245-250.)

JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR de. "Carta histórico-artística de la iglesia catedral de Palma de Mallorca" (Con notas de A. Furió Sastre). Palma, 1945.
— "Carta histórico-artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca". Palma, 1835.
— "Diarios (memorias íntimas), 1790-1801". Madrid, 1915.
JUNYENT, EDUARDO. "Notes inédites sobre el monestir de Ripoll". (Analecta Sacra Tarraconensia, 1933, págs. 185-225.)
— "El retablo mayor de la catedral de Vich". (Vich, julio, 1947.)
— "Vich. La catedral y su decoración". Vich, 1944.
JUSTI, KARL. "Die kölnischen meister an der kathedrale von Burgos". (Miscellaneen, Berlín, 1908, págs. 1-40.)

KEHRER, HUGO. "Deutschland in Spanien". München, 1953.

LABORATORIO DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. "La escultura en Andalucía". 3 vols., Sevilla, 1927.
LAFOND, P. "La sculpture espagnole". París, 1908.
LAMBERT, ÉLIE. "L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles". París, 1931.
— "La catedral de Pamplona". (Príncipe de Viana, XII, 1951, págs. 9-32.)
— "Saint-Félix (Gerona)". (Congrès Archèologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 220-225.)
LAMPÉREZ, V. "La arquitectura civil española en los siglos I al XVIII". 2 vols. Madrid, 1922.
— "Historia de la arquitectura cristiana española". 3 vols., Madrid, 1930.
— "La iglesia de San Francisco, de Betanzos". (Bol. Real Acad. Historia, LXXIV, 1919.)
— "Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga". (Bol. Real Acad. Historia, LXXV, 1919, págs. 387-393.)
— "Juan de Colonia". Valladolid, 1904.
— "Portadas de las iglesias de Ujué y Olite". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, VI, 1898, pág. 118.)

LARUMBE, ONOFRE. "La catedral de Pamplona". (Bol. de la Comisión de Monumentos en Navarra, 1928, 3.ª época, año II, págs. 91-120.)
LARREA Y RECALDE, J. de "La cruz de Crutziaga (Durango)". Bilbao, 1934.
LAVEDAN, PIERRE. "L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares". París, 1935.
— "La cathédrale (Gerona)". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 226-235.)
LAYNA SERRANO, F. "Los conventos antiguos de Guadalajara". Madrid, 1943.
— "Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI". 4 vols., Madrid, 1942.
— "El palacio del Infantado en Guadalajara". Madrid, 1941.
LOGA, V. von. "Die Spanische Plastik". 1910.
LOPE TOLEDO, J. M.ª "Documentos para la historia de las Bellas Artes en la Rioja". (Berceo, VI, núm. 19, 1951, págs. 242-250.)
LOPERRÁEZ Y CORVALÓN, J. "Descripción histórica del obispado de Osma, con el catálogo de sus prelados". 3 vols., Madrid, 1788.
LÓPEZ FERREIRO, ANTONIO. "Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela". Vols. VI y VII, Santiago, 1903 y 1904.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C. "Notas para la historia del arte". Sevilla, 1928-1929.
LÓPEZ MATA, TEÓFILO. "El barrio e iglesia de San Esteban, de Burgos". Burgos, 1946.
— "La catedral de Burgos". Burgos, 1950.
LÓPEZ DEL VALLADO, FÉLIX. "Geografía del País Vasconavarro". (Págs. 825-985, Barcelona, s. a.)
— "Santa María de los Reyes y San Juan Bautista, de Laguardia (Álava)." San Sebastián, 1921.
LOZANO, CRISTÓBAL. "Los Reyes Nuevos de Toledo". Madrid, 1734.
LOZOYA, MARQUÉS de. "Historia del Arte Hispánico". Vols. II y III, Barcelona, 1934 y 1940.
— "El retablo de la Pasión en el monasterio de San Antonio el Real de Segovia". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1919, págs. 185-187.
LUENGO, J. M. "El Calvario gótico de Trobajo de Cerecedo (León)". (Arch. Esp. de Arte y Arq., XII, 1936, págs. 177-178.)

LLABRÉS, GABRIEL. "Galería de artistas mallorquines". (Bolleti Soc. Arq. Luliana, 1921, págs. 199 y 274-275.)
— "La seo de Mallorca. Inventario de 1397". (Bol. de la Sdad. Arq. Luliana, III, 1887.)
LLAGUNO Y AMIROLA, E. "Noticia de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración". Vol. I, Madrid, 1829.
LLORCA, FERNANDO. "San Juan del Hospital de Valencia". Valencia, 1930.
LLORENTE FALCÓ, T. "Los sepulcros de la iglesia de Nuestra Señora del Puig". (A B C, 31 de octubre de 1931.)

McMAHON, A. PHILIP. "The Spanish note in sculpture". (International Studio, mayo 1926, págs. 63-67.)
MADOZ, P. "Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar". 16 vols., Madrid, 1848-1850.
MADRAZO, PEDRO de. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Córdoba". Barcelona, 1884.
— "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño". 2 vols., Barcelona, 1886.
— "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz". Barcelona, 1884.
MADURELL MARIMÓN, JOSÉ M.ª "El arte en la comarca alta de Urgel". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, 1946.)
— "Miguel Luch, un escultor cuatrocentista alemán en Barcelona". (Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Münster Westfalen, 1954.)
— "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos". (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1944.)
— "La portada gótica y la imagen de la Virgen, del siglo XV, de la iglesia de San Félix, de Sabadell." (Museo de la ciudad de Sabadell, III, 1947, págs. 5-13.)
MAHNN, HANNSHUBERT. "Kathedralplastik in Spanien". Tubinga, 1931.
MARÉS, FEDERICO. "Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet". Barcelona, 1952.
MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ. "Dueñas, iglesia de Santa María". (Bol. Sdad. Cast. de Excursiones, I, 1903, págs. 167.)
— "Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid". Valladolid, 1898-1901.
MARTINELL, C. "El monestir de Poblet". Barcelona, 1927.
— "El monestir de Santes Creus". Barcelona, 1929.
MARTÍNEZ ABELENDA, DOLORES. "La escultura de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos". (Bol. de la Institución Fernán González, Burgos, 1956, págs. 59-65.)
MARTÍNEZ ALOY, J. "Geografía del reino de Valencia. Provincia de Valencia". (Tomo I, J. Martínez Aloy, y tomo II, C. Sarthou Carreres y J. Martínez Aloy.) Barcelona, s. a.
MARTÍNEZ BURGOS, M. "San Juan de Ortega". (Bol. de la Institución Fernán González, Burgos, IX, 1950-1951, págs. 361-378.)
— "En torno a la catedral de Burgos". (Bol. de la Institución Fernán González, Burgos, XI, 1954-1955, págs. 433-459, 553-572 y 851-863.)
— "En torno a la catedral de Burgos. II.—Colonias y Síloes". (Bol. de la Institución Fernán González, Burgos, 1956, págs. 144-163.)
MARTÍNEZ Y SANZ, M. "Historia del templo catedral de Burgos". Burgos, 1866.
MARTORELL, F. "Pere Moragues y la custodia dels Corporals de Daroca". (Estudis Universitaris Catalans, III, 1909.)
MAS, JOSEP. "Notes d'esculptors antichs a Catalunya". (Bol. Real. Acad. Buenas Letras de Barcelona, abril-septiembre, 1913, volumen VII, págs. 115-128, 185-193.)
— "Notes historiques del bisbat de Barcelona". (Rev. Asociación Art. Arq. Barcelonesa, 1903-1905, págs. 593-604, 683-693, 758-770 y 896-911.)

MAS, LLUIS. "Portada gótica del sègle XVe ". (Nostra Comarca, Butlletí del Centre Excursionista del Vallés, 1941.)
MASDEU, JOSEP. "Dos retaules de Sant-Joan de les Abadesses". (Butlletí del Centre Excursionista de Vich, 1915-1917, pág. 120.)
— "Sant Joan de les Abadesses. Resum històric". Vich, 1926.
MASIA, MARÍA A. "Joan Claperós i la tomba de Pere de Portugal". (Estudis Universitaris Catalans, XVII.)
MATAMOROS, JOSÉ. "La catedral de Tortosa". Tortosa, 1932.
MAYER, AUGUST L. "The decorated portal of the catedral of Tuy". (Apollo, julio 1925, págs. 8-12.)
— "A dispersed masterpiece from the studio of Gil de Siloe". (Art in America, 1924-1925, págs. 48-55.)
— "Eine Spätgotische bronzegruppe in Valencia". (Zeitschrift für bildende Kunst.)
— "El escultor Gil de Siloe". (Bol. Soc. Esp. de Excursiones, 1923, págs. 252-257.)
— "El estilo gótico en España". Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
— "Gil de Siloe und der Maestro Guilles". (Kunstchronik und Kunstmarkt, 1921-1922, págs. 505-506.)
— "Gotische Portalskulpturen in Spanien". Leipzig, 1922.
— "Mittelalterlische Plastik in Spanien". Munich, 1922.
— "Notes on Spanish sculpture". (Art News, 14 de abril de 1928, págs. 66-70.)
— "El retablo mayor de la iglesia de la cartuja del Paular". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, 1923, págs. 257-258.)
— "Spanische Plastik". 1923.
MÉLIDA Y ALINARI, J. R. "Catálogo monumental de España. Badajoz". 3 vols., Madrid, 1925-1926.
— "Catálogo munumental de España. Cáceres". 3 vols., Madrid, 1924.
— "Grupo escultórico medieval representativo de la Santísima Trinidad". (Bol. Real Acad. San Fernando, 1909, págs. 129-132.)
— "La iglesia de San Nicolás, de Burgos". (Castilla artística e histórica, 1917, págs. 79-82.)
MESTRE Y NOÉ, FRANCISCO. "El arte en la S. I. catedral de Tortosa". Tortosa, 1898.
MILIÁN BOIX, MANUEL. "Morella". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, XXXVIII, 1930, págs. 280-287.)
MOLÍNS, ELÍAS de. "Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades". Barcelona, 1888.
MONFORTE, ALBERTO. "El convento de Santo Domingo, Valencia". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, XXVI, 1918, págs. 161-168.)
MONTESA, M. de. "El sepulcro de Don Leonel. Prueba de armas". (Príncipe de Viana, VI, 1945, págs. 148-149.)
MONTSALVATGE Y FOSSAS, F. "Monasterios del antiguo condado de Besalú". Olot, 1895.
— "Los monasterios de la diócesis gerundense". Olot, 1904.
— "Nomenclátor histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia de Gerona". 3 vols., Olot, 1908-1910.
— "El obispado de Elna". 3 vols., Olot, 1911-1913.
— "Ridaura y su monasterio de Santa María". Olot, 1892.
— "Santa Pau y lugares que componían su antigua baronía". Olot, 1891.
"Monumentos arqueológicos y tesoro artístico de Tarragona y su provincia durante los años 1936-1939, Los." Memoria de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense". Poblet, 1942.
MORALES DE LOS RÍOS, CONDE de. "La iglesia de San Saturnino en Artajona (Navarra)". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones junio 1928, vol. XXXVI, págs. 92-95.)
MORENO Y MORENO, MIGUEL, "Soría Turística y Monumental". Soria, 1956.
MORERA Y LLAURADÓ, E. "Geografía de Catalunya. Provincia de Tarragona". Barcelona, s. a.
— "Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días". Tarragona, 1904.
— "Los panteones reales de Poblet y Santas Creus". (Rev. de la Asoc. Art. Arq. Barcelonesa, marzo-abril 1899, vol. II, págs. 100-113.)
— "Tarragona cristiana". Tarragona, 1897.
MORGADES, BERNARDO. "Historia de Poblet". Barcelona, 1948.
MÚGICA, S. "Geografía del País Vasconavarro. Provincia de Guipúzcoa". Barcelona.
"Museo de Navarra" (Guía). (Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1956.)

NAVARRO, FELIPE B. "Ciudad Rodrigo". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, 1900, págs. 14-23 y 38-47.)
NIETO, ÁNGEL. "León. Museo Arqueológico Provincial. Guía histórico descriptiva". Madrid, 1925.
NIETO GALLO, GRATINIANO. "El retablo de San Juan Bautista en la iglesia del Salvador, de Valladolid. (Bol. Seminario Arte y Arqueología, Valladolid, 1936-1939, págs. 47-70.)
NINANE, LUCIE. "Un retable sculpté flamand aux Iles Canaries". (Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Anvers, 1937, págs. 135-137.)
NÚÑEZ MARQUÉS, VICENTE. "Guía de la catedral de Burgo de Osma y breve historia del obispado de Osma". Madrid, 1949.

OBRADOR SOCÍAS, JOSÉ. "Santa María de Lluch. Historia de su colegiata". Palma de Mallorca, 1952.
ORUETA, R. de. "Un escultor animalista del siglo XIV". (Arch. Esp. Arte y Arqueología, 1925, págs. 67-72.)
— "La escultura funeraria en España". Madrid, 1919.
— "Una obra maestra del siglo XIII en la catedral de Toledo". (Arch. Esp. Arte y Arqueología, 1929, págs. 129-136.)
OSSET, JAVIER. "Una excursión por el Maestrazgo". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, vol. XXXIII, 1925, págs. 226-230.)

PALACIOS, FRANCISCO. "Breve descripción de la iglesia de Santa María, de la villa de Gumiel de Izán". (Bol. de lal nstitución Fernán González, Burgos, VII, 1946-1947, págs. 479-490.)
PALAU, J. "La Conca de Barberá". Barcelona, 1912.
PALAZUELOS, VIZCONDE de. "Toledo. Guía artístico-práctica". Toledo, 1890.
PAMPLONA, GERMÁN de. Los epitafios del sepulcro de Carlos III el Noble". (Príncipe de Viana, III, 1942, págs. 31-36.)
PARDO VILLAR, AURELIANO. Historia del convento de Santo Domingo, de Pontevedra". Pontevedra, 1942.
PARRO, SIXTO RAMÓN. "Toledo en la mano". 2 vols., Toledo, 1857.
PEDRALS, J. BTA. "Monografía de l'altar major de la catedral de Tarragona". (Butlletí Cent. Exc. Catalunya, mayo 1915, año XXV págs. 170-175.)
PEÑUELAS, JOSÉ. "Impresiones de un viaje por Navarra y Aragón". (Bol. Sdad. Esp. de Excursiones, XXI, 1913, págs. 180-199.)
PERAY Y MARCH, JOSÉ de. "San Cugat del Vallés. Su descripción y su historia". Barcelona, 1931.
PÉREZ PASTOR, C. "Colección de documentos para la historia de las Bellas Artes en España". (Memorias de la Real Acad. Española, IX, 1914.)
PÉREZ SEDANO, F. "Notas del archivo de la catedral de Toledo". Madrid, 1914.
PÉREZ VILLAMIL Y GARCÍA, M. "La catedral de Sigüenza". Madrid, 1899.
PI Y MARGALL, FRANCISCO. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Granada". Barcelona, 1885.
PIÉ, J. "Contrato del escultor Guillem Timor, de Montblanch, 1345". (Rev. Asoc. Art. Arq. barcelonesa, enero-marzo 1897, vol. I, págs. 157-158.)
PIFERRER, P. "Recuerdos y bellezas de España. Mallorca".
PIJOAN, J. "L'altar d'Anglesola al Museu de Boston". (Gaseta de les Arts, III, 1926, núm. 57.)
— "El arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV". (Summa Artis, XI, Madrid, 1947.)
PINEDO, DOM RAMIRO de. "El simbolismo en la escultura medieval española". Madrid-Barcelona, 1930.
PIÑÁN Y DE COSSIO, A. "Portadas de la catedral de León". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1914, pág. 255-261.)
PIRALA, A. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Álava, Guipúzcoa y Vizcaya". Barcelona, 1885.
PLANAS, Mn. JOSEP. "Antics convents, esglesies i capelles de Vilafranca". Villafranca del Panadés, 1948.
POLENTINOS, C. de. "Excursión al Paular". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1923.)
POLERÓ, V. "Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII". Madrid, 1902.
PONS TRAVAL, JUAN BTA. "Monasterio de Santas Creus. Memoria descriptiva". Barcelona, 1896.
PONSICH, PIERRE. "La cathédrale Saint-Jean." (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 51-86.)
— "La cathédrale Saint-Jean, de Perpignan". (Les Études Roussillonnaises, abril-diciembre 1953, págs. 137-214.)
— "Le cloître Saint-Jean". (Les Études Roussillonnaises, abril-diciembre 1953, págs. 289-325.)
PONZ, ANTONIO. "Viaje de España". M. Aguilar, editor. Madrid, 1947.
PRIOR UNTORIA, A. "La catedral calceatense. Notas para la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada". Logroño, 1950.
PROSKE, BEATRICE GILMAN. "Castilian Sculpture Gothic to Renaissance". (Hispanic Society, Nueva York, 1951.)
— "A Catalán Gothic Statue of the Virgin and child". (Notes Hispanic, 1945, pág. 1.)
"Proyecto de obras en la iglesia de Santa María de Poblet para el traslado a la misma de los reyes de Aragón, depositados en la catedral de Tarragona. Memoria del Real Patronato de Poblet". Monasterio de Poblet, 1944.
PUIG I CADAFALCH, J, y MIRET I SANS, J. "El palau de la Diputació general de Catalunya". (Institut d'Estudis Catalans. Anuari, 1909-1910, págs. 385-480.)
PUIGGARÍ Y LLOBET, J. "Noticias de algunos artistas catalanes inéditos". (Memorias Real Acad. B. Letras Barcelona, 1880, vol. 3º págs. 73-103 y 267-306.)
— "Novas desconegudas sobre dos joyells del art catalá en lo XIVe segle". (La Renaxensa, 31 marzo 1874, año IV, págs. 110-111.)

QUADRADO, JOSÉ M.ª "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León". Barcelona, 1885.
— "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia". Barcelona, 1884.
QUADRADO, JOSÉ M.ª, y VICENTE LA FUENTE. "España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Castilla La Nueva". 3 vols. Barcelona, 1885-1886.
QUINTERO DE ATAURI, P. "Sillería de coro de la catedral de Sevilla". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1901, págs. 89-94, 110-119 y 122-126.)
— "Sillerías de coro en las iglesias españolas". Cádiz, 1928.

R., W. "Spanish sculpture". (Bulletin Art Museum Worcester, abril 1920, págs. 9-10.)
RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS de la. "Cruz de la portada de ingreso al convento de San Juan de los Reyes". (Museo Español de Antigüedades, Madrid, 1875, págs. 367-376.)
— "Escultura del coro de la catedral de León". (Museo Español de Antigüedades, Madrid, 1878, págs. 625-629.)
— "Sepulcro de Doña Constanza de Castilla". (Museo Español de Antigüedades, 1875, págs. 333-339.)
— "Sepulcro de Juan II en la cartuja de Miraflores". (Museo Español de Antigüedades, Madrid, 1874, págs. 293-324.)

RÁFOLS, J. F. "Las cien mejores obras de la escultura española". Barcelona, 1943.
RAMÍREZ DE ARELLANO, RAFAEL. "Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo". Toledo, 1920.
"Reintegració de sepulcres i làpides a Sant Pau del Camp". (Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, V, 1935, págs. 332-341.)
"Retaule de pedra de Gerp (Lleida), El". (Institut d'Estudis Catalans, Anuari, 1927-1931, págs. 220.)
REVILLA VIELVA, RAMÓN. "Manifestaciones artísticas en la catedral de Palencia". Palencia, 1945.
RÍOS, DEMETRIO de los. "La catedral de León". 2 vols., Madrid, 1895.
RISCO, MANUEL. "Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad". Madrid, 1792.
RISCO, VICENTE. "Geografía del reino de Galicia. Provincia de Orense". Barcelona, s. a.
RIUS SERRA, JOSEP. "Més documents sobre la cultura catalana medieval". (Estudis Universitaris Catalans, enero-junio 1928, vol. XIII, págs. 135-170.)
— "Subsidios para la historia de nuestra cultura". (Archivo Esp. Arte y Arq., enero-abril y septiembre- diciembre 1929, vol. V, páginas 87-106 y 247-273.)
ROCA Y FLOREJACHS, L. "Memoria sobre la Catedral Antigua de Lérida". Lérida, 1881.
ROCAFORT, CEFERÍ. "Geografía de Catalunya. Provincia de Lleyda". Barcelona, s. a.
— "Santa María de Bellpuig de les Avellanes". (Ilustració Catalana, 1906, págs. 517-518.)
RODRÍGUEZ LÓPEZ, AMANCIO. "El Real Monasterio de las Huelgas, de Burgos, y el Hospital del Rey". 2 vols., Burgos, 1907.
ROMERO DE TORRES, E. "Catálogo Monumental de España. Cádiz". 2 vols., Madrid, 1934.
RORIMER, JAMES J. "A Fourteenth Century Catalan Tomb at the Cloisters and Related Monuments". (The Art Bulletin, XIII, 1931.)
— "A monumental Catalan wood statue of the fourteenth century". (Metropolitan Museum Studies, 1930, vol. III pt. 1, págs. 100-113.)
— "Four Tombs from Las Avellanas and other Gothic Sculptures". (The Metropolitan Museum of Art-Bulletin, vol. VIII, núm. 8, abril 1950.)
RUBIO, Fr. GERMÁN. "Historia de Nuestra Señora de Guadalupe". Barcelona, 1926.
RUBIO, G., e I. ACEMEL, "El maestro Egas en Guadalupe." (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1912, págs. 192-229.)
RUBIÓ Y LLUCH, A. "Documents per l'historia de la cultura catalana mitjeval". 2 vols., I. E. C., Barcelona, 1908-1921.

SÁENZ TERREROS, M.ª V. "Colegiata de Santa María de la Redonda, en Logroño" (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, LII, 1948, pág. 309.)
SALAZAR, Dr. J. de. "El origen flamenco de Gil de Siloee". (Archivo Esp. de Arte, XIX, 1946, págs. 228-242.)
SANAHUJA, Fr. PEDRO. "La tumba de Berenguer Gallart en la catedral vieja de Lérida". (Ilerda, núm. 4, 1945, pág. 165.)
SÁNCHEZ ARTEAGA, M. "Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense". Orense, 1916.
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "El dibujo de Juan Guas". (Arquitectura, 1928, págs. 339-347.)
— "Fuentes literarias para la historia del arte español". 5 vols., Madrid, 1923-1941.
— "Los retratos de los reyes de España". Barcelona, 1948.
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. "La cruz de término del Museo de Albacete". Albacete, 1927.
SANCHÍS SIVERA, J. "Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia". (Archivo de Arte Valenciano, XVIII, 1932.)
— "La catedral de Valencia. Guía histórica y artística". Valencia, 1909.
— "La escultura valenciana en la Edad Media". (Archivo de Arte Valenciano, enero-diciembre 1924, año X, págs. 3-29.)
SANCHO, NICOLÁS. "Descripción... de la Ciudad de Alcañiz y sus afueras". Alcañiz, 1860.
SARTHOU CARRERES, C. "El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón". (Museum, 1918-1920, págs. 157-196.)
— "Las cruces del museo de Játiva". (La Esfera, 7 abril 1928.)
— "Cruces terminales de la ciudad de Valencia". (Archivo de Arte Valenciano, 1927, págs. 83-108; 1928, págs. 65-83.)
— "Escultura religiosa en Castellón". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, XXVIII, 1920, pág. 108.)
— "Geografía del reino de Valencia. Provincia de Castellón". Barcelona, s. a.
— "Monasterios valencianos (su historia y su arte)". Valencia, 1943.
— "Los monumentos nacionales de Játiva". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, año LV, 1951, págs. 105-120.)
— "San Félix de Játiva". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, LI, 1947, pág. 161.)
SARRET I ARBÓS, J. "Art i artistes manresans". Manresa, 1916.
— "Les creus de pedra del terme de Manresa". Manresa, 1913.
— "Historia religiosa de Manresa. Iglésies i Convents." Manresa, 1924.
SEDÓ, SALVADOR. "¿Data en realidad del 1478 el proyecto de San Juan de los Reyes, de Juan Guas?". (Archivo Español de Arte 1944, págs. 133-134.)
SEGURA I VALLS, J. "Historia de Santa Coloma de Queralt". Santa Coloma de Queralt, 1953.
SERRA VILARÓ, J. y RECASENS, J., "La capella de les Santes Verges de la Seu de Tarragona i l'escultor Joan Salvador i Voltes." Tarragona, 1934.
SERRANO, LUCIANO. "Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (1451-1492)". Madrid, 1943.
SERRANO CAÑETE, J. "La escultura valenciana". (El Archivo, Valencia, 1888.)
SERRANO FATIGATI, E. "Los claustros de Pamplona". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1901, págs. 163-171.)
— "Portadas artísticas de monumentos españoles". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1905, págs. 249-258; 1906, págs. 132-139.)
— "Portadas artísticas de templos españoles". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1906, págs. 178-188 y 212-218; 1907, págs. 64-65 y 97-100.)
— "Retablos españoles ojivales y de transición al Renacimiento". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, IX, 1901, págs. 204-218, 234-244 y 264-266.)

SERRANO Y ORTEGA, M. "Bibliografía de la catedral de Sevilla". Sevilla, 1901.
— "El santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos medievales de Sevilla". (Arte Español, 1914, págs. 181-187; 1915, págs. 236-239 y 418-429.)
SERRANO Y SANZ, M. "Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón (siglos XIV y XV)". (Arte Español, vol. III, 1917, págs. 519-529.)
— "Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI". Zaragoza, 1919.
— "Los orígenes de la capilla de Santa Catalina, de la catedral de Sigüenza, y la estatua sepulcral de Don Martín Vázquez de Arce". (Bol. Real Acad. de la Historia, 1926, págs. 186-215.)
SITGES, J. B. "El monasterio de religiosas benedictinas de San Pelayo el Real, de Oviedo". Madrid, s. a.
SOLVAY, LUCIEN. "De l'influence de l'art flamand sur les origines de l'art espagnol". (Bulletin Commissions royales d'art et d'archéologie. Belgique, 1884, págs. 213-239.)
STYM-POPPER, SYLVAIN. "L'architecture civile". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session , Paris-Orleans, 1955, páginas 119-134.)

TACHARD, PAUL. "A propósito del retablo de piedra de Anglesola". (Gaseta de les Arts, 15 octubre 1926, año III, núm. 59. pág. 3-5.)
TARIN Y JUANEDA, FRANCISCO. "La Real Cartuja de Miraflores (Burgos)". Burgos.
— "El retablo de la Cartuja de Miraflores". (Bol. Comisión de Monumentos, Burgos, 1925, págs. 399-404.)
TETTAMANCY, F. "El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade o Boo". (Arte Español, tomo I, 1912, págs. 141-145.)
THIEME-BECKER. "Künstlerlexikon". 37 vols., Leipzig, 1907-1950.
TODA, E. "Historia d'Escornalbou". Tarragona, 1926.
TODA Y GÜELL, EDUARDO. "Panteones reales de Poblet (Destrucción, envío de los fragmentos a Tarragona y abandono en los sótanos municipales, en 1854. Traslado al Museo provincial en 1894. Restitución al monasterio en 1933). Tarragona, 1935.
— "Reconstrucción de Poblet. Obras realizadas de 1930 a 1934 por el Patronato del Monasterio". Monasterio de Poblet, 1935.
TORMO Y MONZÓ, E. "La capilla de los Vélez en la catedral de Murcia". (Bol. Real Acad. de la Historia, 1927, págs. 263-278).
— "La escultura en Galicia". (Cultura Española, Madrid.)
— "La escultura en Valencia". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, junio 1899, vol. VII, págs. 86-94.)
— "Iglesia arciprestal de Santa María de Morella". (Bol. Real Acad. Historia, enero-marzo 1927, vol. 90, págs. 28-36.)
— "Lequeitio". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1910, págs. 50-58.)
— "Levante. Guías regionales Calpe". Madrid, 1923.
— "Resumen histórico del estudio de la escultura española". (Bol. Real Acad. Historia, 1926.)
— "Salamanca: las catedrales". Madrid, s. a.
— "Valencia: los museos". Madrid, 1932.
TORRALBA, FEDERICO. "La insigne iglesia de San Pablo, de Zaragoza". Zaragoza, 1950.
— "Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza. Zaragoza, 1952.
TORRE, FÉLIX de la, y FRANCISCO AZNAR Y GARCÍA, "Detalles de ornamentación de los principales monumentos de España... San Juan de los Reyes". Madrid, 1895.
TORRES ARGULLOL, JOSÉ. "Monografía de la iglesia de Nuestra Señora de la Aurora (seo de Manresa)". Barcelona, 1899.
TORRES BALBÁS, L. "Arquitectura Gótica". (Ars Hispaniae, vol. VII, Madrid, 1952.)
TRAMOYERES BLASCO, L. "La arquitectura gótica en el Maestrazgo". (Archivo de Arte Valenciano, enero-diciembre 1919, año V. págs. 3-47.)
— "El arte funerario ojival y del renacimiento". (Archivo de Arte Valenciano, 1915, págs. 15-23.)
TRENS, M. "María. Iconografía de la Virgen en el arte español". Madrid, 1947.

URANGA, JOSÉ ESTEBAN. "Las esculturas de Santa María la Real, de Sangüesa". (Pirineos, VI, 1950, págs. 53-66.)
— "Dos imágenes medievales". (Príncipe de Viana, IV, 1943, págs. 12-14.)
— "La pila bautismal de Ripodas". (Príncipe de Viana, IV, 1943, págs. 9-12.)
— "El retablo mayor de la iglesia de Marañón (Navarra)". (Príncipe de Viana, XI, 1950, págs. 195-200.)
— "El sepulcro de Mosén Francés (Villaespesa)". (Príncipe de Viana, X, 1949, págs. 227-240.)
URQUIDI, J. "El Ecce-Homo, de Dueñas, obra de Gil de Siloee". (Bol. Seminario Arte y Arqueología, Valladolid, 1942-1943.)
UTRILLO, MIGUEL. "Sobres d'una estatua d'En Millán". (Pel & Ploma, Barcelona, 15 julio 1900.)

VÁZQUEZ DE PARGA, L. "El claustro de la catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles". (Príncipe de Viana, VII 1946, págs. 621-627.)
— "El crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina". (Príncipe de Viana, IV, 1943, págs. 307-313.)
— "La Dormición de la Virgen, en la catedral de Pamplona (Puerta Preciosa)". (Príncipe de Viana, VII, 1946, págs. 241-258.)
— "Esculturas góticas en Roncesvalles". (Príncipe de Viana, V, 1944, pág. 421.)
— "El Maestro del Refectorio de Pamplona". (Príncipe de Viana, IX, 1948, págs. 145-151.)
— "La Puerta del Reloj en la catedral de Toledo". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1929, págs. 241-265.)

VÁZQUEZ SACO, F. "La catedral de Lugo". Santiago, 1953.
VEGA DE HOZ, B. de la. "La estatua del obispo D. Mauricio en la catedral de Burgos". (Arte Español, tomo I.)
VEGUE Y GOLDONI, A. "Las estatuas sepulcrales de Palacios de Benaver". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, XXV, 1917, págs. 7-16 y 106-113.)
— "Temas de Arte y de Literatura". Madrid, 1928.
VELÁZQUEZ BOSCO, R. "El monasterio de Nuestra Señora de la Rábida". Madrid, 1914.
VERA, VICENTE. "Geografía del País Vasconavarro. Provincia de Álava." Barcelona, s. a.
VERRIER, JEAN, y SYLVAIN STYM-POPPER,. "Le palais des rois de Majorque". (Congrès Archéologique de France, CXIIe session, Paris-Orleans, 1955, págs. 9-30.)
VILA SANJUAN. "Los cruceros de Galicia". (La Esfera, XII, abril 1925, núm. 587.)
VILLAAMIL Y CASTRO, JOSÉ. "La catedral de Lugo". (Museo Español de Antigüedades, Madrid, 1882, págs. 119-148.)
— "Iglesias gallegas de la Edad Media". Madrid, 1904.
— "Virgen abridera de marfil conservada por las Clarisas de Allariz". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, VII, 1899, págs. 83-108.)
VILLACAMPA, CARLOS G. "La capilla del Condestable, de la catedral de Burgos". (Archivo Esp. de Arte y Arqueología, 1928, páginas 25-44.)
VILLANUEVA, J. "Viaje literario a las iglesias de España". 22 vols., Madrid, 1803-1852.
VIÑAZA, CONDE de la. "Adiciones al Diccionario histórico de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez". 4 vols., Madrid, 1889-1894.

WEISE, GEORG. "Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten". Reutlingen, 1925-1932.
WETHEY, HAROLD E. "Anequin de Egas Cueman - A Fleming in Spain". (The Art Bulletin, XIX, 1937, pág. 381-400.)
— "Gil de Siloee and his school". Cambridge (Mass.), 1936.
— "Guillermo Sagrera". (The Art Bulletin, XXI, 1939.)
WEYLER, ANTONIO. "La catedral de Ciudad Rodrigo". (Nuestro Tiempo, 1925, págs. 282-289.)
— "La catedral de Orense". (Bol. Sdad. Esp. Excursiones, 1924, págs. 166-178.)

ZARCO DEL VALLE, M. R. "Documentos de la catedral de Toledo". 2 vols., Madrid, 1916.
— "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España". (Colección de documentos inéditos para la historia de España, vol. LV, Madrid, 1870.)

ÍNDICE DE MATERIAS

Aarón, representaciones de, 54.
Adán y Eva, representaciones de, 113, 144.
Alabastros ingleses, 84.
Amós, representaciones de, 54.
Ancianos del Apocalipsis, representaciones de los, 19.
Ángeles, representaciones de, 19, 20, 29, 30, 33, 40, 42, 48, 53, 59, 60, 76, 85, 86, 89, 90, 93, 94, 103, 104, 107, 114, 129, 137, 144, 148, 153, 154, 160, 165, 182, 187, 193, 194, 198, 203, 207, 226, 230, 235, 240, 243, 244, 247, 248, 254, 257, 261, 262, 265, 266, 271, 275, 276, 287, 293, 294, 297, 298, 304, 313, 314, 320, 328, 329, 330, 335, 337, 338, 348, 349, 356, 359, 360, 366, 367, 368, 373, 381.
Ángeles con atributos de la Pasión, representaciones de, 40, 42, 176, 248, 337.
Ángeles ceroferarios, representaciones de, 20, 30, 59, 104, 193, 257, 258, 275.
Ángeles turiferarios, representaciones de, 30, 53, 59, 76, 103, 104, 108, 182.
Animales, representaciones de, 33, 39, 83, 86, 93, 107, 113, 127, 129, 154, 166, 187, 188, 194, 203, 204, 213, 240, 254, 281, 294, 297, 298, 307, 313, 320, 327, 329, 330, 337, 338, 355, 356, 359, 366, 367, 382.
Animales fantásticos, representaciones de, 33, 213, 240, 257, 258, 271, 320, 338, 356, 359, 382.
Anunciación, representaciones de la, 34, 39, 42, 47, 54, 60, 65, 83, 86, 89, 94, 121, 129, 144, 147, 159, 160, 207, 253, 257, 281, 287, 298, 319, 350, 356, 360, 382.
Apostolado, representaciones del, 19, 20, 29, 33, 34, 40, 42, 59, 60, 65, 76, 89, 90, 93, 94, 108, 122, 127, 143, 148, 154, 165, 176, 182, 187, 236, 240, 243, 244, 247, 276, 288, 293, 294, 298, 307, 308, 329, 337, 355, 359, 366, 382.
Árbol de la Cruz, representaciones de la leyenda del, 113.
Árbol de Jessé, representaciones del, 34, 304, 307, 342, 349.
Armas, representación de, 66, 83, 86, 94, 107, 127, 128, 129, 137, 187, 198, 230, 240, 275, 297, 314, 348, 359, 368.
Ascensión, representaciones de la, 60, 287.
Asunción de la Virgen, representaciones de la, 160, 247, 373, 381, 383.
Atlantes, 148.

Barro cocido, esculturas en, 247, 366, 367, 373.
Bautismo de Cristo, representaciones del, 34, 367.
Bíblicas, representación de escenas, 79, 113, 144, 176, 297, 313, 319, 356, 360, 390.
Bodas de Caná, representaciones de las, 383.
Buen Pastor, representaciones del, 257.

Cabezas ornamentales, 16, 33, 182, 240, 327, 328.
Calvarios, 53, 75, 80, 84, 86, 90, 127, 128, 182, 229, 244, 253, 254, 272, 275, 294, 314, 335, 336, 337, 338, 359, 373, 381.
Caza, escenas decorativas de, 83, 84.
Circuncisión, representaciones de la, 383.
Cloisters, The; Nueva York (U. S. A.), 187, 188.
Colección Ceanharro, Pontevedra, 84.
Colección Gili, Barcelona, 138.
Colección del marqués de Gómez de Barreda, 137.
Colección de la marquesa de Tablantes, 134.
Cordón franciscano decorativo, 127.
Coronación de la Virgen, representaciones de la, 59, 75, 85, 90, 93, 104, 108, 144, 154, 159, 160, 207, 254, 257, 294, 360.
Cristo Juez, representaciones de, 20, 29, 40, 42, 53, 79, 80, 85, 86, 89, 93, 160, 176, 214, 226, 262, 281.
Cristo de Piedad, representaciones del, 368, 383.
Cruces de término, 220, 229, 243.
Crucifijos, 53, 113, 122, 137, 138, 203, 261, 272, 282, 293, 350.
Crucifixión, representaciones de la, 59, 60, 89, 93, 148, 254, 266, 275.

David, representaciones de, 34, 39, 40, 60, 114.
Degollación de los Inocentes, representaciones de la, 54, 75.
Demonios, representaciones de los, 20, 29, 33, 48, 230.
Descendimiento, representaciones del, 60, 75, 350.
Dormición de la Virgen, representaciones de la, 59, 85, 94, 147, 160, 271.

Ecce Homo, representaciones del, 288, 382.
Entrada en Jerusalén, representaciones de la, 319, 355.
Epifanía, representaciones de la, 39, 40, 53, 54, 65, 75, 83, 89, 107, 147, 148, 153, 154, 160, 207, 236, 276, 287, 319 350, 374, 382.
Evangelistas, representaciones de los, 19, 59, 60, 229, 254, 257, 265, 266, 347, 348, 349, 350, 360, 366, 382.
Flagelación, representaciones de la, 368, 382, 383.
Funerales, representación de escenas, 59, 76, 79, 86, 89, 93, 114, 127, 175, 187, 213, 219, 248, 258, 281, 297.

Heráldicos, temas decorativos, 65, 66, 80 103, 104, 108, 114, 121, 127, 129, 137, 188, 208, 226, 229, 230, 248, 254, 271, 276, 282, 298, 313, 319, 320, 327, 329, 330, 337, 338, 348, 350, 355, 356, 359, 360, 366, 373, 381, 382, 390.
Huída a Egipto, representaciones de la, 59, 281, 383.

Iglesia, representaciones de la, 54, 144, 349.
Infierno, representaciones del, 20, 29, 48, 90, 107, 214.
Inscripciones decorativas, 327, 330.
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 281, 355.
Isaías, representaciones de, 34, 39, 40, 60, 114.

Jeremías, representaciones de, 114.
Jesús, escenas de la vida de, 54, 76, 86, 90, 144, 159, 165, 203, 282, 383.
Juicio Final, representaciones del, 20, 40, 42, 47, 48, 53, 85, 86, 89, 90, 107, 108, 143, 214, 243.
Justicia, representaciones de la, 53.

Lavatorio, representaciones del, 382.
Luna, representaciones de la, 80.

Madera, esculturas de, 66, 75, 89, 104, 134, 138, 187, 198, 207, 219, 229, 253, 254, 262, 271, 275, 282, 287, 288, 297, 314, 330, 374, 381, 382, 383, 384, 389, 390.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York (U. S. A.), 198.
Mocárabes decorativos, 89, 93, 327, 328, 330.
Moisés, representaciones de, 54, 382.
Mudéjares, influencias, 89, 93, 103, 104, 134, 272, 319, 320, 327, 330, 347, 355, 359, 389.
Museo de Barcelona, 75, 188, 194, 198, 213, 219, 225, 226, 247, 276, 367.
Museo Marés, Barcelona, 127.
Museo Arqueológico de Bilbao, 80.
Museo de Boston (U. S. A.), 187, 373.
Museo de Burgos, 40, 66, 129, 342, 360.
Museo Diocesano de Gerona, 203, 236.
Museo Provincial de Gerona, 182, 213, 236, 262.
Museo de la catedral de León, 54, 60.
Museo de San Marcos, León, 79.
Museo de Lérida, 225, 243, 244.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 129, 294.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 236.
Museo del monasterio de Montserrat, 229.
Museo Diocesano, Palma de Mallorca, 266, 271.
Museo de Navarra, Pamplona, 153.

Museo de Pontevedra, 83.
Museo Provincial, Segovia, 338.
Museo Provincial de Sevilla, 134.
Museo Diocesano, Tarragona, 230.
Museo de Bellas Artes, Valencia, 294, 297.
Museo Diocesano de Valencia, 294.
Museo de Vich, 203, 226, 236, 253.
Museo de Zaragoza, 272.
Músicos, representaciones de, 48, 53, 76, 85, 93, 94, 153, 160, 165, 240, 243, 248, 293, 367.

Nacimiento, representaciones del, 54, 159, 207, 319, 360, 367, 381.
«Noli me tangere», representaciones del, 257, 276, 384.
Nuevo Testamento, escenas del, 104, 114, 137, 144, 148, 160, 207, 297, 298, 319, 381, 382, 384, 390.

Paisaje en la escultura, 129, 303, 313, 367, 382.
Pantocrátor, representaciones del, 16, 20, 29, 30, 33, 65, 76, 90, 108, 187, 207, 360.
Paraíso, representaciones del, 29, 48.
Pasión, representación de escenas de la, 144, 148, 203, 204, 248, 350, 368, 382, 383.
Pentecostés, representaciones de la, 207, 225.
Piedad, representaciones de la, 122, 253, 254, 287, 288, 337, 347, 348, 349, 368.
Plorantes, representaciones de, 94, 166, 187, 235, 281, 297.
Presentación al Templo, representaciones de la, 89, 207, 319, 356.
Profetas, representaciones de, 34, 54, 59, 60, 85, 86, 122, 159, 160, 165, 213, 214, 254, 276, 330, 359, 368.
Púlpitos, 230, 254.

Querubines, representaciones de, 59.

Reina de Saba, representaciones de la, 94.
Resurrección de Jesús, representaciones de la, 148, 266, 308, 313.
Resurrección de Lázaro, representaciones de la, 287.
Resurrección de los muertos, representaciones de la, 20, 48, 90, 214.
Retablos, 84, 89, 187, 194, 197, 198, 203, 204, 208, 213, 219, 220, 225, 229, 236, 240, 243, 244, 248, 253, 254, 261, 266, 281, 282, 287, 288, 294, 342, 349, 350, 355, 356, 359, 360, 365, 368, 374, 381, 382, 383, 384, 389.
Retratos, 66, 84, 128, 175, 204, 304, 349, 365, 366, 368.
Retratos de reyes, 30, 39, 60, 80, 103, 104, 113, 121, 166, 204, 207, 219, 229, 308, 347, 350, 390.

Salomón, representaciones de, 53, 94.
Salvajes, representaciones de, 213, 330, 355, 359.
San Agustín, representaciones de, 297.
San Andrés, representaciones de, 198, 355.
San Bartolomé, representaciones de, 40.
San Bernabé, representaciones de, 198.
San Bernardino de Siena, representaciones de, 329.
San Bernardo, representaciones de, 198.
San Blas, representaciones de, 287.
San Celedonio, representaciones de, 383.
San Cipriano, representaciones de, 253.
San Cosme y San Damián, representaciones de, 368.
San Emeterio, representaciones de, 383.
San Fernando, representaciones de, 355.
San Francisco, representaciones de, 29, 329.
San Froilán, representaciones de, 54, 59.
San Fulgencio, representaciones de, 367.
San Gabriel, representaciones de, 60, 188. (V. Anunciación.)
San Hermenegildo, representaciones de, 366.
San Hipólito, representaciones de, 236, 254.
San Ildefonso, representaciones de, 107, 108.
San Isidro, representaciones de, 367.
San Ivo, representaciones de, 193.
San Jerónimo, representaciones de, 338.
San Joaquín, representaciones de, 349.
San Jorge, representaciones de, 175, 240, 247, 355.
San José, representaciones de, 367, 383.
San Juan Bautista, representaciones de, 60, 160, 198, 220, 244, 254, 350, 374.
San Juan Evangelista, representaciones de, 20, 29, 40, 42, 53, 80, 86, 89, 148, 160, 176, 226, 244, 254, 262, 266, 281, 314, 327, 335, 337, 338, 350, 359, 373.
San Laureano, representaciones de, 366.
San Leandro, representaciones de, 367.
San Lesmes, representaciones de, 365.
San Lorenzo, representaciones de, 220, 225, 276.
San Lucas, representaciones de, 198, 244, 254, 367.
San Marcos, representaciones de, 244.
San Martín, representaciones de, 272, 275, 297, 298.
San Mateo, representaciones de, 236, 347.
San Miguel, representaciones de, 20, 48, 243, 254, 348, 355, 367, 368.
San Narciso, representaciones de, 203, 204.
San Nicolás, representaciones de, 138, 271, 360.
San Olegario, representaciones de, 235.
San Pablo, representaciones de, 40, 60, 147, 198, 207, 226, 244, 258, 261, 265, 281, 293, 350, 356, 360, 373, 383, 390.
San Pablo de Narbona, representaciones de, 187.
San Pedro, representaciones de, 40, 60, 147, 159, 198, 225, 226, 244, 253, 254, 258, 265, 272, 281, 293, 307, 350, 355, 356, 360, 383, 390.
San Pedro Mártir, representaciones de, 225.
San Pedro de Osma, representaciones de, 94.
San Simón, representaciones de, 367.
San Vicente, representaciones de, 276.
Santa Ana, representaciones de, 137, 349, 350.
Santa Catalina, representaciones de, 39, 40.
Santa Cena, representaciones de la, 144, 148, 262, 266, 319, 350, 382.
Santa Elena, representaciones de, 304, 329, 350.
Santa Eulalia, representaciones de, 193, 194, 247.
Santa Florentina, representaciones de, 367.
Santa Justa, representaciones de, 367.
Santa Lucía, representaciones de, 225.
Santa Magdalena, representaciones de, 198, 338, 350.
Santa Rufina, representaciones de, 367.
Santa Tecla, representaciones de, 207, 240, 294.
Santa Úrsula, representaciones de, 213.
Santiago el Mayor, representaciones de, 40, 60, 84, 86, 154, 253, 287, 288, 350.
Santiago el Menor, representaciones de, 367.
Santo Domingo, representaciones de, 29.
Santo Sepulcro, grupos del, 213, 253.
Santo Tomás, representaciones de, 160.
Sepulcros, 41, 42, 53, 59, 60, 65, 66, 75, 76, 79, 83, 84, 86, 89, 90, 93, 104, 114, 121, 122, 127, 128, 129, 134, 137, 138, 147, 154, 165, 166, 175, 176, 182, 187, 188, 193, 194, 197, 198, 203, 204, 207, 208, 213, 214, 219, 220, 225, 226, 229, 230, 235, 236, 244, 247, 248, 254, 257, 258, 271, 275, 281, 282, 287, 288, 294, 297, 298, 308, 313, 330, 335, 336, 337, 338, 342, 347, 348, 355, 356, 360, 365, 366, 373, 381.
Serafines, representaciones de, 59, 254.
Sillas episcopales, 193, 207, 230, 282, 389, 390.
Sillerías de coro, 207, 230, 236, 253, 282, 304, 308, 313, 389, 390.
Sinagoga, representaciones de la, 54, 144, 349.
Sol, representaciones del, 80.

Tetramorfos, representaciones del, 19, 60, 86, 108, 207, 257.
Transfiguración, representaciones de la, 287.
Trinidad, representaciones de la, 84, 134, 175.

Vegetales decorativos, temas, 48, 76, 86, 94, 104, 121, 122, 127, 129, 143, 144, 148, 160, 165, 197, 208, 235, 236, 254, 257, 261, 265, 271, 282, 298, 308, 320, 327, 328, 329, 330, 337, 338, 342, 347, 348, 349, 350, 355, 359, 360.
Verónica, representaciones de la, 330.
Victoria and Albert Museum, Londres, 335, 368.
Virgen, representaciones de la, 20, 29, 39, 40, 42, 53, 76, 80, 83, 84, 86, 89, 93, 114, 127, 134, 137, 138, 154, 159, 160, 175, 176, 182, 188, 225, 226, 229, 244, 248, 254, 262, 271, 281, 282, 288, 293, 294, 307, 314, 328, 329, 330, 335, 338, 355, 359, 366, 373, 383.
Virgen, escenas de la vida de la, 16, 59, 84, 144, 159, 203, 208, 240, 261, 384.
Virgen de la Esperanza, representaciones de la, 60, 89.
Virgen con el Niño, representaciones de la, 42, 47, 60, 76, 80, 85, 86, 90, 113, 114, 128, 134, 137, 138, 153, 159, 160, 165, 175, 181, 187, 188, 193, 194, 197, 198, 203, 204, 213, 225, 226, 229, 230, 236, 243, 254, 257, 258, 261, 262, 265, 271, 272, 275, 276, 293, 297, 298, 307, 314, 349, 350, 355, 367, 368, 373, 383.
Vírgenes fatuas, representaciones de las, 59.
Vírgenes prudentes, representaciones de las, 59.
Virtudes, representaciones de las, 337.
Visitación, representaciones de la, 160, 319.

ÍNDICE GEOGRAFICO

Ager (Lérida), 225.
Aguilar de Campóo (Palencia), 66.
Alagón (Zaragoza), 288.
Alaró (Mallorca), 271.
Alba de Tormes (Salamanca), 90, 314.
Albalate de Cinca (Huesca), 225.
Albesa (Lérida), 225.
Alcalá de Henares (Madrid), 336, 337.
Alcañiz (Teruel), 281.
Alós de Balaguer (Lérida), 225.
Amiens (Francia), 9, 15, 16, 19, 20, 29, 33, 40, 41, 47, 54, 85, 94, 154.
Anglesola (Lérida), 187, 225.
Aracena (Huelva), 368, 373.
Arciniega (Álava), 383.
Areny (Lérida), 276.
Artajona (Navarra), 147.
Astudillo (Palencia), 342.
Ávila, 15, 90, 93, 314, 335, 336.
Avilés (Asturias), 84.

Baena (Córdoba), 137.
Baget (Gerona), 203.
Balaguer (Lérida), 225.
Barcelona, 12, 127, 188, 193, 194, 204, 207, 220, 226, 229, 230, 235, 236, 239, 240, 243, 244, 247, 248, 253, 287, 297, 327.
Barco de Ávila (Ávila), 90.
Belmonte (Cuenca), 308, 389.
Bellpuig (Lérida), 198.
Bellpuig de las Avellanas (Lérida), 187, 188.
Benavente (Zamora), 89.
Berga (Barcelona), 208, 219.
Besalú (Gerona), 236.
Betanzos (La Coruña), 83, 84, 384.
Beuda (Gerona), 203.
Boixadors de Segarra (Lérida), 226.
Bolea (Huesca), 287, 288.
Boston (U. S. A.), 187.
Brujas (Bélgica), 288, 298.
Bruselas, 308.
Burgo de Osma (Soria), 93, 94.
Burgos, 9, 13, 16, 19, 20, 29, 30, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 47, 54, 59, 60, 65, 66, 76, 79, 80, 85, 86, 89, 93, 94, 103, 107, 114, 129, 138, 154, 159, 276, 327, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 355, 356, 359, 360, 365, 374, 383, 384.

Calatayud (Zaragoza), 281.
Canet lo Roig (Castellón), 294.
Cañas, monasterio de (Logroño), 176.
Carmona (Sevilla), 137.
Carrión de los Condes (Palencia), 65, 90.
Caspe (Zaragoza), 229, 276.
Cassel (Alemania), 253.
Castelló de Farfanya (Lérida), 225.
Castellón de Ampurias (Gerona), 236, 248.
Castellón de la Plana, 293.
Castroverde (Lugo), 90.
Cervera (Lérida), 198, 219, 220, 225.
Cisneros (Palencia), 66.
Ciudad Real, 383.
Ciudad Rodrigo (Salamanca), 90, 389, 390.
Cizur (Navarra), 144.
Colindres (Santander), 80.
Colonia (Alemania), 15, 355.
Corbins (Lérida), 225.
Córdoba, 137, 373, 384.
Cornellá de Conflent (Francia), 208, 213, 219.
Covarrubias (Burgos), 374.
Crespiá (Gerona), 203.
Cubells (Lérida), 225.
Cuenca, 127, 304, 308, 313, 383.

Champmol, cartuja de (Francia), 128.
Chartres (Francia), 15, 19, 29, 41.

Daroca (Zaragoza), 229, 281, 282.
Deva (Guipúzcoa), 165.
Dijon (Francia), 10, 128, 239, 282.
Dos Hermanas (Sevilla), 137.

Écija (Sevilla), 137, 368.
Egea de los Caballeros (Zaragoza), 272.
El Garrobo (Sevilla), 368.
El Paular, cartuja de (Madrid), 314, 382.
Elna (Francia), 182, 257.
Escornalbou (Tarragona), 208.
Espino, monasterio de Ntra. Señora del (Burgos), 355.
Estella (Navarra), 138, 147, 148, 153, 175.
Estrasburgo (Francia), 15.

Felanitx (Mallorca), 266.
Forés (Lérida), 220.
Fraella (Huesca), 272.
Fregenal de la Sierra (Badajoz), 367.
Freiberg (Alemania), 15.
Fresdelval, monasterio de (Burgos), 129.

Gandía (Valencia), 293.
Gerona, 181, 182, 187, 203, 204, 207, 213, 226, 229, 230, 235, 236, 240, 247, 248, 262.
Gerp (Lérida), 225.
Granada, 373, 389.
Guadalajara, 314, 330, 335, 336, 337, 338.
Guadalupe, monasterio de (Cáceres), 134, 308, 313, 314, 330, 335, 338, 348.
Guernica (Guipúzcoa), 165.
Gumiel de Hizán (Burgos), 382.

Huarte (Navarra), 147.
Huesca, 275, 276, 287, 288.
Ibiza (Baleares), 258.
Igriés (Huesca), 272.
Inca (Mallorca), 262.

Jaca (Huesca), 282.
Jerez de la Frontera (Cádiz), 137, 373

La Figuera (Tarragona), 213, 219.
La Guardia (Álava), 138, 160, 165.
La Hiniesta (Zamora), 86.
La Rábida, monasterio de (Huelva), 373.
La Selva del Campo (Tarragona), 198.
La Vid, monasterio de (Burgos), 76.
Lantadilla (Palencia), 355.
Laon (Francia), 15.
Larrabezúa (Álava), 383.
Las Huelgas, monasterio de (Burgos), 75.
Lebpiro (La Coruña), 84.
León, 11, 12, 13, 20, 29, 41, 42, 47, 48, 53, 54, 59, 60, 65, 79, 80, 85, 86, 89, 93 107, 129, 138, 148, 159, 276, 365, 389.
Lequeitio (Guipúzcoa), 165, 383.
Lérida, 181, 187, 197, 198, 208, 213, 214, 220, 225, 226, 243, 244.
Logroño, 176.
Los Balbases (Burgos), 355.
Lupiana (Guadalajara), 129.

Llerena (Badajoz), 134.
Lluch, santuario de (Mallorca), 261.

Mainar (Zaragoza), 287.
Manresa (Barcelona), 219, 226, 254.
Mellid (La Coruña), 83.
Mendavia (Navarra), 143.
Mesina (Italia), 219.
Miraflores, cartuja de (Burgos), 342, 347, 348, 349, 350, 360.
Mondoñedo (Lugo), 84.
Montblanch (Tarragona), 188, 198, 220, 254.
Montearagón (Huesca), 288.
Montserrat, monasterio de (Barcelona), 226, 229.
Morella (Castellón), 293, 298.
Mosqueruela (Teruel), 281.

Nájera (Logroño), 390.
Nalech (Lérida), 198.
Nápoles (Italia), 13, 243, 266.
Navas de Tolosa (Jaén), 103.
Noya (La Coruña), 83, 84.
Nueva York (U. S. A.), 188.

Olaz Subiza (Navarra), 147.
Olite (Navarra), 143, 148, 153, 175.
Oñate (Guipúzcoa), 165.
Orense, 83, 84, 383.
Ovarra (Huesca), 281.
Oviedo, 79, 80, 113, 365, 383, 389.
Oya (Pontevedra), 83.

Palau del Vidre (Francia), 254.
Palazuelos (Valladolid), 75.
Palencia, 65, 66, 75, 389.
Palma de Mallorca, 13, 230, 235, 236, 253, 257, 258, 261, 262, 265, 266, 271.
Pamplona, 11, 138, 143, 144, 147, 148, 153, 154, 166, 175, 276.
Paredes (Guadalajara), 90.
París (Francia), 15, 147.
Parral, monasterio del (Segovia), 314, 337, 338.
Perpiñán (Francia), 208, 254, 257, 262, 287.
Plasencia (Cáceres), 134, 389, 390.
Poblet, monasterio de (Tarragona), 187, 193, 207, 208, 213, 214, 219, 220, 236, 239, 244, 288.
Pollensa (Mallorca), 261.
Pontevedra, 84.
Premiá de Dalt (Barcelona), 253.
Prüfening (Alemania), 53.
Puente la Reina (Navarra), 154.
Puig, monasterio del (Valencia), 213, 294.

Quejana (Álava), 166.

Reims (Francia), 15, 41, 53, 54, 60, 85, 86, 108, 114, 148.
Requena (Valencia), 298.
Ripoll (Gerona), 220.
Roncesvalles (Navarra), 138, 147.
Rouen (Francia), 244.

Sagunto (Valencia), 293.
Salamanca, 89, 90, 93, 127, 128, 365.
Sallent de Sanahuja (Lérida), 226.
San Bartolomé de Olaso, 165.
San Cugat del Vallés, monasterio de (Barcelona), 253.
San Juan de las Abadesas (Gerona), 203.
San Juan de Corias, monasterio de (Asturias), 80.
San Juan de Ortega, monasterio de (Burgos), 365.
San Julián de Moraime (La Coruña), 80.
San Martín de Castañeda (Zamora), 89.
San Martín de Noya (La Coruña), 80.
San Martín de Sobrán (Pontevedra), 84.
San Mateo (Castellón), 293, 294.
Sangüesa (Navarra), 138.
Santa Ana de Tendilla, monasterio de (Guadalajara), 330.
Santa Coloma de Queralt (Tarragona) 220, 226.
Santa Gadea del Cid (Burgos), 355.
Santa María del Campo (La Coruña), 83.
Santa María de Litera, 235.
Santa María de Matallana (Valladolid), 75.
Santa Pau (Gerona), 204.
Santas Creus, monasterio de (Tarragona), 182, 187, 188, 193, 230.
Santiago de Compostela (La Coruña), 15, 83, 84, 330, 335.
Santiponce (Sevilla), 137.
Santo Domingo de la Calzada (Logroño) 176.
Santo Domingo de Silos (Burgos), 341.
Segorbe (Castellón), 294, 297.
Segovia, 134, 314, 336, 337, 374.
Seo de Urgel (Lérida), 235, 236, 262.
Sevilla, 137, 356, 366, 367, 368, 384, 389, 390.
Sicilia, 188.
Sigüenza (Guadalajara), 11, 128, 129, 297, 338.
Silsoe (Inglaterra), 341.
Sineu (Mallorca), 271.
Sobrado de los Monjes (La Coruña), 83, 84.
Sóller (Mallorca), 261.
Soria, 85, 93.
Southampton (Inglaterra), 293.
Spiloes (Bélgica), 341.

Tamarite de Litera (Huesca), 272, 288.
Tarazona (Zaragoza), 281, 288.
Tarragona, 10, 11, 181, 182, 187, 188, 193, 194, 197, 198, 207, 208, 213, 214, 219, 220, 225, 240, 253, 254, 282.
Tárrega (Lérida), 243.
Tiana (Barcelona), 253.
Toledo, 80, 103, 104, 107, 108, 113, 114, 121, 122, 127, 303, 304, 307, 308, 314, 319, 320, 327, 328, 329, 330, 335, 336, 337, 356, 359, 374, 381, 382, 383, 384, 389.
Tordesillas (Valladolid), 129.
Toro (Zamora), 85, 86, 128, 327, 365.
Tortosa (Tarragona), 193, 194, 254, 261.
Torrebesses (Lérida), 220.
Torrijos (Toledo), 314, 336.
Toulouse (Francia), 147.
Tredós (Lérida), 187.
Tremp (Lérida), 254.
Treviño (Burgos), 176.
Tudela (Navarra), 143, 175.
Túy (Pontevedra), 15, 16, 80, 83, 84.

Úbeda (Jaén), 373.
Ujué (Navarra), 148.

Val de Onsera (Huesca), 272.
Valderrobles (Teruel), 281.
Valencia, 244, 253, 393, 294, 297, 298.
Valme (Sevilla), 137.
Valladolid, 66, 127, 129, 314, 342, 355, 356, 359, 374, 384.
Vallfogona de Riucorp (Tarragona), 220.
Veruela, monasterio de (Zaragoza), 275.
Viana (Navarra), 166.
Vich (Barcelona), 203, 226, 236, 248, 253.
Villafranca del Panadés (Barcelona), 226.
Vileña, monasterio de (Burgos), 66, 75.
Villaescusa de Haro (Cuenca), 383.
Villalcázar de Sirga (Palencia), 65, 66, 76.
Villasana de Mena (Burgos), 384.
Villasandino (Burgos), 66.
Vimbodí (Tarragona), 219.
Vinaixa (Lérida), 198.
Vitoria (Álava), 138, 154, 159, 160.

Yéqueda (Huesca), 272.

Zamagón (Salamanca), 90.
Zamora, 85, 365, 390.
Zaragoza, 11, 13, 207, 226, 229, 240, 243, 281, 282, 287, 288.

ÍNDICE ONOMASTICO

Abu Walid, 103.
Acuña, Luis de (Obispo de Burgos), 360
Aguilar, Pedro (escult.), 225, 226.
Alás, familia, 84.
Albornoz, Gil de (cardenal), 108, 114.
Alemán, Enrique (escult.), 261.
Alemán, Juan (escult.), 304, 307, 308, 319, 329.
Alemán, Rodrigo (escult.), 389, 390.
Alemania, Juan de (escult.), 147.
Alfonso, infante de Aragón, 214.
Alfonso, infante de Castilla, 342, 348.
Alfonso II, rey de Aragón, 214.
Alfonso III el Benigno, rey de Aragón, 188.
Alfonso IV, rey de Aragón, 207.
Alfonso V, rey de Aragón, 243, 266.
Alfonso VII, rey de Castilla, 104.
Alfonso X, rey de Castilla, 16, 33, 39, 103.
Alfonso XI, rey de Castilla, 79, 80, 113, 121.
Almonacid, Sebastián de (escult.), 336, 337, 381, 384.
Alonso de Covarrubias, García, 356.
Alonso Peláez, Fernando, 79.
Álvarez, Marina, 314.
Álvaro de Cabrera, vizconde de Ager, 188.
Amador de los Ríos, 29.
Amberes, Pedro de (escult.), 288.
Anaya, Diego de (Obispo de Salamanca), 127, 128.
Anaya II, Diego de, 127.
Andrés (escult.) 390.
Anglada, Pedro Ça (escult.), 230, 235, 236, 262.
Anglesola, Berenguer de (obispo de Gerona), 236.
Antona, Nicolás de (escult.), 293.
Antonio Johan (escult.), 220, 236, 239.
Aparicio, chantre, 89.
Aponte, Pedro de (pint.), 288.
Arce, Fernando de, 338.
Arias Balboa, Vicente, 121.
Arias del Villar, Juan (Obispo de Oviedo), 365.
Armengol VII, conde de Urgel, 187, 188.
Armengol X, conde de Urgel, 187, 188.
Arnaldo (obispo de León), 59.
Artal (escult.), 175.
Arroyuelo, Domingo de, 76.
Asterain, Diego de (escult.), 144, 147.

Badajoz, Juan de (arq.), 365.
Balmaseda, Juan de (escult.), 383.
Barbazán, Arnaldo de (obispo de Pamplona), 143, 147.
Bargués, Arnaldo (arq.), 239.
Barutell, Berenguer de, 244.
Batlle Huguet, Pedro, 198.
Beatriz de Portugal, reina de Castilla, 128.
Becker, Pedro de (escult.), 298.
Berenguela, infanta de Castilla, 75, 104.
Berenguela, reina de Castilla, 104.
Bermejo, Bartolomé (pint.), 253.
Bernardo (obispo de Ávila), 93.
Bernini (escult.), 307.
Bertaux, E., 341.
Blanca de Anjou, reina de Aragón, 188.
Blasco (obispo de Ávila), 93.
Boil, Felipe, 294.
Bonhuyl, Pedro (escult.). V. Bonull, Pedro.
Bonull, Pedro (escult.), 188.
Borgoña, Juan de (escult.), 175.
Borgoña, Juan de (pint.), 381.
Borrás, Juan (escult.), 248.
Borrás, Vicente (escult.), 248.
Brehier, 30.
Bruselas, Bartolomé de (escult.), 243.
Bruselas, Daniel de (escult.), 304.
Bruselas, Felipe de (escult.), 304.
Bruselas, Giralte de (escult.), 383.
Bruselas, Hanequin de (escult.), 304, 308, 314.
Bruselas, Juan de (arq.), 166.
Bujanda, P., 390.
Burgos, Gonzalo de, 360.

Cabrera, vizcondesa de, 204.
Cabrera, Álvaro de, 188.
Campuzano, Rodrigo de, 336.
Canet, Antonio (escult.), 235, 236, 262.
Cárdenas, Rodrigo de, 335.
Carderera, V., 188.
Carlí, maestro (arq.), 244.
Carlos el Noble, rey de Navarra, 166, 175.
Cartagena, Alonso de (obispo de Burgos), 342, 355.
Carrillo de Acuña, Alonso (cardenal), 336, 337.
Carrillo de Acuña, Gómez, 129.
Carrillo de Albornoz, Alonso (cardenal) 128.
Cascalls, Jaime (escult.), 198, 204, 207, 208, 213, 214, 219, 220, 225, 258, 294.
Castellnou, Francisca de, 226.
Castellnou, Juan de (escult.), 297.
Castelltort, Berenguer de, 225.
Castilla, Pedro de, 365.
Castro, Juana de (reina de Castilla), 83.
Catalina de Lancáster, reina de Castilla, 121.
Ceán Bermúdez, J. A., 390.
Centellas, Luis (escult.), 389.
Cerezuela, Juan de (arzobispo de Toledo), 122.
Cervantes, Juan de (cardenal), 366.
Cerviá, Berenguer de (arq.), 247.
Ciroll, Pedro (arq.), 226.
Claperós I, Antonio (escult.), 247.
Claperós II, Antonio (escult.), 247.
Claperós, Juan (escult.), 247.
Clemente IV, papa, 89.
Colom, Ferrer (obispo de Lérida), 197.
Colonia, Francisco de, 355, 356, 360, 365, 374.
Colonia, Juan de (arq.), 342, 355.
Colonia, Simón de (arq.), 342, 355, 356, 359, 360.
Compte, Pedro (arq.), 298.
Copín (escult.), 319.
Copín de Holanda, Diego (escult.), 104, 381.
Córdoba, Juan de (escult.), 373.
Cortel, Juan (arq.), 144.
Coscoll, Bernat, 258.
Cristiano de Holanda (escult.), 381.
Cruz, Diego de la, 341, 342, 349, 350, 355, 374.
Cuevas, Francisco de las (escult.), 308.

Dancart, Pieter (escult.), 384.
Dancart Pyeter Sayn (escult.), 390.
Deknatel, Frederik B., 14, 16, 19, 23, 39, 53.
Della Robbia (escult.), 368.
Despujol, Bernat, 236.
Deu, Jordi de (escult.), 213, 214, 219, 220, 225, 239.
Díaz, Rodrigo, 90.
Díaz de Castañeda, Nuño, 66.
Díaz de Covarrubias, Gonzalo, 356.
Díaz de Fuentepelayo, Fernando, 360.
Dreve Jordán, 147.
Dulcia, condesa de Urgel, 188.
Dusi, Juan (escult.), 288.
Egas, Enrique (escult.), 320, 330.

Egas Cueman (escult.), 304, 308, 313, 314, 319, 328, 330, 335, 338, 347, 348, 389.
Elena, 89.
Elisenda de Montcada, reina de Aragón, 204.
Enrique, maestro. V.—Maestro Enrique.
Enrique II, rey de Castilla, 121.
Enrique III, rey de Castilla, 121, 127.
Entenza, Bernardo Guillermo de, 213.
Ermesindis, condesa de Barcelona, 230.
Escales, Ramón (obispo de Barcelona), 235.
Espejo, Gonzalo de, 297.
Espelta, Juan (escult.), 248.
Espés, Bernardo de, 281.
Esteban Domingo, 93.

Faverán, Jaime de (escult.), 203.
Felipe, infante de Castilla, 65.
Fernández, Alejo (pint.), 384.
Fernández, Alvar, 65.
Fernández, Martín, 53.
Fernández Alemán, Jorge (escult.), 384.
Fernández de Heredia, Juan, 229.

Fernández de Luna, Lope (arzobispo de Zaragoza), 229.
Fernández de Velasco, Pedro, 355, 365.
Fernández de Villegas, Pedro, 356, 360.
Fernando I, rey de Aragón, 236, 288.
Fernando III el Santo, rey de Castilla, 16, 33, 103.
Fernando II, rey de León, 75.
Fernando Alonso, 89.
Fernando de la Cerda, infante de Castilla, 75.
Ferrer Bassa (pint.), 208.
Flamenco, Marco (escult.), 368.
Florentino, Julián (escult.), 297.
Flórez, E, 29.
Folch de Cardona, Ramón, 187.
Fonseca, Beatriz de, 365.
Forment, Damián (escult.), 288.
Frederich, Juan (escult.), 253.
Fruchel (escult.), 15.

Galiana, Antonio (obispo de Mallorca), 258, 261.
Gallart, Berenguer, 244.
García, rey de Navarra, 390.
García Crial, Juan (escult.), 383.
Gassies, Arnaldo (pint.), 254.
Gerona, Juan, 254.
Gmunda, Hans de (escult.), 287.
Gomar, Francisco (escult.), 282.
Gómez de Anaya, Juan, 127.
Gómez-Moreno, Manuel, 14, 16, 41, 53, 54, 129, 341, 342, 366, 383, 389.
González, Fernán (pint. y escult.), 121.
González de Águila, Nuño, 335.
Gostant, Esteban (escult.), 243.
Grado, Juan de, 365.
Guas, Juan (escult.), 308, 314, 320, 330, 337, 359.
Guillén de Rohan (arq.), 129.
Guillermo Domingo, 83.
Guines, Pedro de (escult.), 207, 214.
Guzmán, Leonor de, 166.

Hinojosa, Gonzalo de, 76.
Huerta, Juan de la (escult.), 282.
Hurtado de Mendoza, Diego (arzobispo de Sevilla) 356.

Illescas, Gonzalo de, 308, 313.
Imperial, Antonio, 368.
Inglés, Guillermo (escult.), 276.
Isabel de Portugal, reina de Castilla, 342, 347, 348, 350.

Jaime I, rey de Aragón, 214, 257.
Jaime II, rey de Aragón, 188.
Jaime II, rey de Mallorca, 257.
Jiménez de Rada, Rodrigo, 93.
Johanet de Toulouse (escult.), 175.
Jordi Johan,V.- Jordi de Deu.
Jovellanos, G. M., 390.
Juan I, rey de Aragón, 220.
Juan II, rey de Aragón, 288.
Juan II, rey de Castilla, 308, 342, 347, 348, 350.
Juan de Aragón (arzobispo de Tarragona), 194.
Juan de Aragón (arzobispo de Zaragoza), 287.
Juan de Bruselas (escult.), 166.
Juan sin Miedo, duque de Borgoña, 282.
Juana de Ampurias, infanta de Aragón, 220.
Juana Enríquez, reina de Aragón, 288.
Juana Manuel, reina de Castilla, 121.
Juana de Navarra, 175.
Jusquin (arq.), 129.

Lambert, Elie, 47.
Lauria, Margarita de, 213.
Lauria, Roberto de, 213.
Lauria, Roger de, 213.
Lena, Pedro (escult.), 213, 214.
Leonor de Portugal, reina de Aragón, 214.
Leonor de Sicilia, reina de Aragón, 214.
Lionel de Navarra, 175.
Lochner. V.-Lluch, Miguel.
Lomme de Tournai, Janin, 144, 166, 175.
López, Diego, 90.
López de Ayala, Pedro, 166.
López de Córdoba, Teresa, 137.
López de Mendoza, Íñigo, 330, 338.
López Polanco, Gonzalo, 365.
López de Saldaña, 129.
López de Valladolid, Alonso, 84.
Loquer. V.-Lluch, Miguel.
Lucero, Juan, 90.
Luna, Álvaro de, 337.
Luna, Álvaro de, 122.
Luna, Juan de, 122.
Luna, Pedro de (arzobispo de Toledo), 103, 122.

Llobet, Juan (escult.), 297.
Lluch, Miguel (escult.), 248, 253.

Maestro Aloy (escult.), 207, 208, 214, 219.
Maestro de los Anaya (escult.), 127.
Maestro Bartomeu (escult.), 10, 181, 182, 203, 213.
Maestro del "Beau Dieu" de Amiens (escult.), 9, 16, 19, 20, 30, 33, 93, 154.
Maestro de Burgos. V.-Maestro de la Coronería.
—de la Coronería (escult.), 20, 34, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 54, 59, 60, 85, 86, 89, 94.
—Enrique (arq. y escult.), 13, 20, 41, 47.
Maestro Juan. V.-Juan de Tournai.
—del Juicio Final (escult.), 42, 47, 48, 53, 54, 148.
—Mateo (escult.), 15.
—del Portal Sur (escult.), 54.
—del púlpito de San Michele in Borgo (escult.), 193.
—Ramón (escult.), 204.
—de Salomón (escult.), 53.
—de San Erminold (escult.), 53.
—de San Juan de los Reyes (escult.), 329.
—de Santo Domingo de Silos (escult.), 15.
—del Sarmental (escult.), 16.
—de las Torres (escult.), 30, 33, 34, 39, 40, 54, 94, 103.
Malinas, Juan de (escult.), 389.
Maluenda, Alonso de, 356.
Manrique, Gómez, 129.
Manrique, Gómez, 356.
Manuel, María, 360.
Marco Flamenco (escult.). V.-Flamenco, Marco.
Marés, Federico (escult.), 219.
María, infanta de Aragón, 214.
—de Borgoña, 298.
—de Castilla, 129.
—de Chipre, reina de Aragón, 188.
—de Molina, reina de Castilla, 103, 127, 129.
—de Navarra, reina de Aragón, 214.
Marina, infanta de Aragón, 288.
Martín, infante de Aragón, 214.
—(Obispo de León), 42, 59, 93.
—I, rey de Aragón, 239.
Martínez, Álvaro (obispo de Cuenca), 127.
— Lorenzo (arq.), 314.
—Gadea, Pedro, 355.
Mata de Armagnac, reina de Aragón, 220.

Matheu, Juan (escult.), 213, 214.
Mauricio (obispo de Burgos), 16, 20, 29, 66.
Meléndez de Valdés, Diego (obispo de Zamora), 390.
Mena, Gonzalo de (arzobispo de Sevilla) 137.
Mendoza (cardenal), 319.
—Aldonza de, 129.
—López de (arzobispo de Santiago), 84.
Mercadante de Bretaña, Lorenzo, 366, 367, 368.
Millán, Pedro (escult.), 367, 368, 373.
Miró, beato, 203.
Montcada, Elisenda de, reina de Aragón, 204.
—Guillermo Ramón de, 225.
—Ot de, 197.
—Teresa de, 197, 198.
Montrodón, Arnaldo de (obispo de Gerona), 230.
Moragues, Pedro (escult.), 198, 226, 229, 258.
Morey, Guillermo (escult.), 204, 229, 230, 265.
—Pedro (escult.), 261.
Morlans, Gil (escult.), 287, 288.
Münzer, Jerónimo, 320.
Mur, Dalmau de, 240, 243, 282.

Nicolás (escult.), 390.
Núñez Dávila, Juan, 336.

Oberto, Francesco d' (pint.), 194.
Oilloqui, Pedro (arq.), 144.
Oller, Pedro (escult.), 235, 236, 247.
Ordoño II, rey de León, 60.
Ortega, Alonso, 355.
Orueta, Ricardo de, 103.
Ossorio de Lara, Urraca, 137.

Pacheco, Beatriz, 338.
Padilla, Juan de, 342, 348, 350.
Pau, Bernardo de (obispo de Gerona), 247.
Pedro (escult.), 65.
Pedro (escult.), 319.
—Don, 90.
—infante de Aragón, 214.
—I rey de Castilla, 137.
—el Ceremonioso, rey de Aragón, 207, 208, 214, 219, 220, 226, 229, 230, 257.
—el Grande, rey de Aragón, 182.
—Johan (escult.), 13, 214, 219, 239, 240, 243, 247, 282, 327.
Pérez, Juan (arq.), 41.
—de Andrade, Fernán, 83.
—Calvillo, Fernando, cardenal, 281.
—de Carrión, Antón (escult.), 66.
—de Guzmán, Juan Alonso, 137.
Perut, Jacques (escult.), 154.
Peti Juan (escult.), 381.
Pí, Andrés (escult. y arq.), 244.
Pimentel, Juana de, 337.
Pintor, Bernardo (escult.), 219.
Planella, Pedro, de (obispo de Barcelona), 230.
Poleró, V., 175.
Ponz, Antonio, 41.
Ponzardi, Munio, 41.
Portocarrero, Rodrigo de, 338.
Pot, Felipe, 128.
Proske, Beatrice G., 14, 341.

Queralt, Dalmau de, 226.
Queralt, Pedro VI de, 226.

Quiñones, Elvira de, 330.
Raholf, familia (escult.), 254.
Ramírez de Guzmán, Diego, 79.
Ramón Berenguer II, conde de Barcelona, 230.
Rams, Alonso (escult.), 253.
Raset, Bernardo de, 248.
—Dalmau de, 248.
Riemenschneider, Tilman (escult.), 356.
Roca (arq.), 229.
Rocaberti, Gerardo de, 193.
Rodrigo (obispo de León), 41, 59.
Rodríguez de Castro, Leonor, 65, 66.
—de Toledo, Juan (pint.), 121.
Rojas, Sancho de, 356.
Roura, Pedro de, 236.
Rubió, Bartolomé (escult.) 225.
Ruesga, Juan de (arq.), 337.
Ruiz, García, 90.
—de la Mota, Garci, 356.

Safont, Jorge (escult.), 244.
— Marcos (arq.), 240, 244.
Sagrera, Antonio (escult.), 262.
—Francisco (escult.), 271.
—Guillermo (arq.), 13, 243, 244, 262, 265, 266, 271.
—Jaime (escult.), 266.
—Juan (escult.), 266.
—Miguel (escult.), 262, 266.
Salau, Françoy (escult.), 236, 239.
Salazar, Juan de (escult.), 287.
Sánchez, Nufro (escult.), 390.
—de Asiaín, Miguel (obispo de Pamplona), 147, 175.
—Bonifacio, Martín (escult.), 314, 319.
—Cantón, F. J., 103, 113.
Sánchez de Oteiza, Sancho (obispo de Pamplona), 175.
Sancho IV, rey de Castilla, 103, 114.
—Antonio (escult.), 298.
—el Fuerte, rey de Navarra, 138.
Sant Johan, Pedro de (escult.), 236, 262.
Saulet, Bernat (escult.), 203.
Seguer, Guillermo (escult.), 198.
Serra el Mayor, Ramón, 219.
—el Viejo, Ramón, 198, 225.
Serrano, Juan (obispo de Segovia), 134.
Ses Comes, Arnau (obispo de Lérida), 197, 207.
Sibila de Fortiá, reina de Aragón, 188.
Siloee, Diego (escult.) 350.
Siloee, Gil (escult.), 288, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 355, 360, 374.
Sluter, Claus (escult.), 11, 128, 239, 261.
Soler, Arnaldo de, 204.
Solivella, Guillermo (escult.), 225, 243, 244.
Spierincx, Girart (escult.), 253.
Starnina (pint.), 121.
Stoss, Veit (escult.), 11, 356.
Suabia, Hans de (escult.), 243.
Suárez, Pedro, 127.
Suárez de Figueroa, Lope, 137.
—de Figueroa, Lorenzo, 137.
Suydret, Adrián de (escult.), 253.

Tarín y Juaneda, F. 350.
Teixidor, Bernardo (escult.), 219.
Tenorio, Pedro (arzobispo de Toledo), 103, 121.
Timor, Guillermo (escult.), 198.
Toda, Eduardo, 219.
Tormo, Elías, 14, 293.
Torrelles, Ramón de (obispo de Mallorca), 258.
Torrent, Pedro (escult.), 253.
Tosquella, Lorenzo (escult.), 266.
Tournai, Juan de (escult.), 203, 204.

Ujué, Isabel de, 175.
Urraca, reina de León, 75.

Valderrábano, Alonso de, 335.
—Pedro de, 335, 336, 338.
Valenciennes, Juan de (escult.), 261.
Valtier, Rollin (arq.), 262.
Van der Weyden (pint.), 314.
Vázquez, Bautista (escult.), 384.
—Pedro, 373.
—de Arce, Martín, 338, 342.
Velasco, Alonso de, 308, 313, 330, 335, 338, 348.
Vicens, Juan (escult.) 271.
Vidal, Alonso, 90.
Vigarny, Felipe (escult.), 381.
Vilamarí, Guillermo de, 203.
Vilamur, Pons de (obispo de Lérida), 197.
Vilasolar, Guillermo (escult.), 266.
Villaespesa, Francés de, 175.
Villard de Honnecourt (arg.), 16.
Violante, reina de Castilla, 39, 47.
Violante de Bar, reina de Aragón, 220.
Vivers, Jaime de, 229.

Wethey, Harold E., 14, 266, 341, 342, 349, 355,

Ximénez de Aragón, Lope, 275.
Ximenis de Cabrera, Sancha, 236.

Yáñez, Luis, 365.

Este octavo volumen de

ARS HISPANIAE,

en papel expresamente fabricado por

S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,

y huecograbado de los talleres

HUECOCOLOR,

ambos de Barcelona, se acabó de imprimir en

ALDUS, S. A., de Madrid,

el 24 de septiembre de 1956.

801

R.4581



ARS HISPANIAE VIII

SCULTURA GOTICA

JUAN SAMPERE

EDITORIAL PLUS·ULTRA