

ARS
HISPANIAE

PINTURA
GOTICA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN NOVENO

PINTURA GÓTICA

por

JOSÉ GUDIOL RICART

INSTITUT AMATLLER
D'ART HISPÀNIC

EDITORIAL  PLUS-ULTRA

LAGASCA, 102 - MADRID

1955

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMER PERÍODO.—Estilo gótico lineal.....	
Cataluña y Rosellón.....	21
Aragón.....	22
Valencia.....	29
Navarra.....	35
Juan Oliver.....	35
Roque de Artajona.....	41
Maestro de Olite.....	41
Pintura sobre tabla.....	42
Castilla.....	47
Pintura morisca.....	48
SEGUNDO PERÍODO.—Estilo italogótico. Estilo internacional.....	
El estilo italogótico en Cataluña y Rosellón.....	53
Barcelona.....	59
Ferrer Bassa.....	59
Ramón Destorrents.....	61
Colaboradores y discípulos de Ramón Destorrents.....	68
Los hermanos Serra.....	68
Círculo de Destorrents.....	79
Francisco Serra II.....	79
Maestros de Cardona, Castellfullit y Elna.....	80
Escuelas de Tarragona y Lérida.....	85
Juan de Tarragona.....	85
Domingo Valls.....	86
Maestro de Estopiñán.....	86
Primera etapa del estilo internacional en Cataluña.....	91
Barcelona.....	91
Luis Borrassá.....	91
Círculo de Borrassá.....	92
Gerardo Gener.....	93
Maestro de Rusiñol.....	93
Juan Mates.....	93
Jaime Cabrera.....	94
Rosellón.....	94
Maestro de Camelás.....	99
Maestro del Rosellón.....	99

Tarragona y Lérida.....	99
Ramón de Mur.....	100
Maestro de La Secuita.....	100
Mateo Ortoneda.....	100
Jaime Ferrer I.....	105
 Segunda etapa del estilo internacional en Cataluña.....	105
Bernardo Martorell.....	105
Jaime Ferrer II.....	112
Jaime Cirera.....	112
La escuela de Gerona. El Maestro de Ampurias y el Maestro de Bañolas.....	112
Maestro de Santa Basilisa. Maestro de Badalona.....	117
Maestro de Glorieta.....	117
Valentín Montoliu.....	117
 El estilo internacional en Mallorca.....	118
Maestro de los Privilegios.....	118
Maestro del obispo Galiana.....	121
Juan Daurer y los Mayol.....	122
Maestro de San Mateo y Francisco Comes.....	127
Maestro de Santa Eulalia.....	127
Maestro de Montesión.....	128
Maestro de Campos.....	128
 El estilo internacional en Valencia.....	131
Bernardo Serra.....	131
Maestro de Liria.....	132
Francisco Serra II.....	132
Lorenzo Zaragoza.....	137
Marçal de Sax o de Sas.....	143
Pedro Nicolau.....	144
Miguel Alcañiz.....	149
Maestro de Ollería.....	150
Gonzalo Pérez.....	156
 El estilo internacional en Aragón.....	157
Maestro del Monasterio de Piedra.....	157
Juan de Leví y su círculo.....	158
Benito Arnaldín.....	163
Nicolás Solana.....	163
Maestro de Torralba.....	164
Maestro de Retascón.....	164
Maestro de Langa.....	164
Maestro Jacobo.....	169
Bonanat Zaortiga.....	169
Maestro de Teruel.....	170
Miguel del Rey.....	170
Pedro Zuera.....	170
Maestro de Arguis.....	175
Maestro de Lanaja.....	175
Pascual Ortoneda.....	176
 El estilo italogótico e internacional en Navarra.....	185
 El estilo italogótico e internacional en Andalucía.....	191
García Fernández.....	198
Pinturas de Santiponce. Pedro de Toledo.....	198
 El estilo italogótico e internacional en Toledo.....	204
Gerardo Starnina.....	204
Rodríguez de Toledo.....	205

Maestro de Horcajo.....	211
Juan de Sevilla	212
El estilo italogótico e internacional en Salamanca.....	218
Nicolás Florentino.....	218
El estilo italogótico e internacional en León.....	229
Nicolás Francés.....	229
Juan de Burgos.....	230
Obras de Palencia y de Burgos.....	233
 TERCER PERÍODO.—Las escuelas hispánicas de la segunda mitad del siglo XV.....	235
El estilo hispanoflamenco.....	235
Valencia.....	239
Luis Dalmau.....	239
Luis Alimbrot.....	240
Jacomart y Rexach.....	243
Maestro de Segorbe.....	250
Bartomeu.....	250
Maestro de Altura.....	250
La escuela valenciana del último cuarto del siglo XV.....	255
Maestro de los Perea.....	256
El gran pintor nómada.....	261
Bartolomé Bermejo.....	261
Cataluña.....	272
Jaime Huguet.....	272
Miguel Nadal.....	281
Pedro García de Benabarre.....	281
La familia Vergós.....	282
Francisco Solives y Gabriel Guardia.....	287
Escuela de Lérida y de Tarragona.....	288
Escuela de Gerona. Esteban Solá.....	288
Rosellón y el influjo francés en Cataluña. Arnaldo Gassies.....	291
Maestro de la Seo de Urgel.....	292
Maestro de Canapost.....	292
Pintores de Cerdeña.....	292
Mallorca.....	295
Pedro Nisart.....	295
Maestro de las Predelas.....	295
Rafael Moguer.....	296
Círculo de Alonso de Sedano: Martín Torner y Pedro Terrenos.....	296
Aragón.....	301
Maestro de Maluenda y Maestro de Riglos.....	301
Maestro de Florida.....	301
Círculo aragonés de Huguet.....	301
Arnaut de Castellnou de Navalles y Tomás Giner.....	301
Maestro de Belmonte.....	302
Martín de Soria.....	302
Juan de la Abadía.....	305
Bernardo de Aras.....	305
Maestro de Morata.....	305
Martín Bernat y Miguel Ximénez.....	306
Maestro de Coteta.....	310
Maestro de San Vicente.....	315
Francisco Solives y el Maestro de Bonnat.....	315

Castilla.....	316
Jorge Inglés.....	316
Maestro de la Magdalena.....	319
Maestro de Sopetrán.....	319
Fernando Gallego.....	320
Francisco Gallego.....	334
Maestro Bartolomé.....	334
Pedro Bello.....	337
Maestro de San Ildefonso y Maestro de los Luna.....	337
Maestro de Ávila.....	342
Círculo del Maestro de Ávila.....	348
Maestro de Segovia.....	351
Maestro de las Once Mil Vírgenes.....	352
Maestro de Osma.....	352
Derivaciones de la escuela de Toledo. Rodríguez de Solís. Antonio de Contreras.....	355
León.....	356
Maestro de Palanquinos.....	356
Maestro de San Erasmo.....	356
Maestro de Villalobos.....	356
Palencia y Burgos en el último cuarto del siglo XV	359
Juan de Flandes.....	359
Maestro de los Reyes Católicos.....	360
Círculo del Maestro de los Reyes Católicos.....	365
Maestro de los Balbases.....	366
Maestro de Burgos.....	366
Alonso de Sedano.....	370
Maestro de Ameyugo.....	373
Maestro de Villasandino.....	373
Maestro de San Nicolás.....	374
Maestro de Budapest.....	379
Maestro Alejo.....	379
Maestro de Santa María del Campo.....	379
Maestro de la Visitación.....	383
Navarra.....	384
Pedro Díaz de Oviedo.....	384
Andalucía.....	389
Juan Sánchez de Castro.....	389
Antón y Diego Sánchez.....	390
Pedro Sánchez I.....	390
Juan Núñez.....	395
Juan Sánchez II y Pedro Sánchez II.....	395
Maestro de Zafra.....	395
Pedro de Córdoba.....	396
Pedro Fernández.....	396
Carrillo.....	401
El estilo de transición al Renacimiento.....	401
Bibliografía.....	403
Índice geográfico.....	411
Índice onomástico.....	414
Índice de materias.....	417

INTRODUCCIÓN

Deseamos que este libro sea un homenaje al doctor Chandler Rathfon Post por su obra "A History of Spanish Painting", la contribución más extraordinaria que se ha realizado jamás en el extranjero con respecto al arte español. En los once volúmenes publicados hasta la fecha, el eminente profesor de la Universidad de Harvard analiza la totalidad de las pinturas hispánicas, desde el siglo XI al XVI, describiéndolas iconográfica y estilísticamente, tengan o no referencia documental conocida. En múltiples viajes ha realizado una labor exhaustiva de investigación directa, fomentando al mismo tiempo grandes campañas fotográficas, que reunieron en el Fogg Museum, su sede de trabajo, una de las fototecas más importantes del mundo. Cuentan por centenares las obras inéditas publicadas en el libro de Post, pero la innovación trascendental del mismo proviene de su organización. En torno de las personalidades más valiosas y profundas distribuyó los círculos estilísticos de pinturas hermanas o derivadas, encontrando así una fórmula clara y racional para agrupar grupos, definir escuelas y tendencias y diseñar, a grandes rasgos, el esquema histórico y artístico de los primitivos españoles. Creó apelativos, universalmente aceptados en la actualidad, para señalar a los artistas anónimos y dar una visión completa de las variantes estilísticas. Por este método, eminentemente inductivo, logró infundir coherencia y continuidad a lo que hace pocos años era oscuridad y dispersión.

No puede desconocerse que Chandler Post tuvo predecesores en la labor de escudriñar el pasado medieval de la pintura hispánica, pero le corresponde el mérito de haber realizado las cosas en grande y de un modo completo, no omitiendo sacrificios de tiempo y labor, manteniendo constantemente al día la investigación realizada, mediante las interpolaciones en forma de apéndices, y por el contacto directo con quienes proseguimos en España por esta senda abierta.

En la mayoría de los viejos historiadores hispánicos, como Villanueva, Ceán Bermúdez, Ponz, Quadrado, el conde de la Viñaza, Zarco del Valle y otros, los pintores primitivos surgen al azar de las lecturas de documentos encontrados, y en muy contados casos se intenta sacar partido de dichos hallazgos, pues el hecho es que los primitivos no interesaban en aquel entonces. Podemos invocar como excepción, el nombre de Carderera, quien, en el prólogo de su edición de "El Arte de la Pintura", de Jusepe Martínez, de 1866, hace una exposición muy acertada, aunque forzosamente incompleta, de la pintura primitiva en la Corona de Aragón, dando juicios de sorprendente justeza sobre el carácter de las diversas escuelas, lo cual demuestra que conocía las obras y se había interesado por ellas, distinguiendo su valor. Con anterioridad al año 1900, sólo Alart, en el Rosellón; Amador de los Ríos, en Madrid, y Puiggarí en Barcelona, destacan por la labor realizada, siendo los primeros que en forma científica dan a la luz documentos y analizan obras de la época medieval.

Sanpere y Miquel, Casellas y Gudiol publicaron, a comienzos del presente siglo, estudios importantes sobre pintores medievales catalanes; pero la primera síntesis histórica de los primitivos españoles se debe a Bertaix, quien no sólo prefiguró el esquema inicial, acertadísimo, de las distintas escuelas, sino que señaló, con rara perspicacia, los maestros principales. Cuentan, asimismo, la incomparable labor de Gómez-Moreno y los estudios de Tormo, Sánchez Cantón, Angulo, Lafuente Ferrari, Saralegui, Ainaud, Rowland y Meiss.

* * *

La "Historia de la Pintura española", de Chandler R. Post, es la base del presente libro; gracias a su bibliografía exhaustiva ha sido posible proceder a la revisión de todo lo publicado sobre nuestros primitivos, y siguiendo sus métodos de trabajo, hemos analizado y clasificado gran número de obras inéditas. Este es el resultado de veinticinco años de labor en contacto con el maestro, comunicándole dudas y hallazgos que él ha ido consignando puntualmente en los sucesivos apéndices de su obra. La gran admiración y respeto hacia el historiógrafo de la pintura hispánica no nos ha impedido, naturalmente, establecer hipótesis que no siempre concuerdan con las suyas. En efecto, quien coteje el presente trabajo con el de Post encontrará atribuciones muy divergentes y variantes acusadas en la filiación de grupos. Como en un estudio tan concentrado como el de nuestro volumen no resulta posible publicar los razonamientos merced a los cuales se ha llegado a establecer conclusiones, damos los resultados, por drásticos que parezcan, sin extensos comentarios ni análisis descriptivos. Las descripciones iconográficas quedan reducidas a lo indispensable. Ha de tenerse en cuenta que en este libro se estudian dos siglos de pintura española, dividida en ocho escuelas independientes, con más de quinientos pintores y más de dos mil obras. Separamos, eso sí, convicciones de hipótesis, pues hay atribuciones que, en el estado actual de la investigación, solamente pueden hacerse a modo de tanteo, en espera de que hallazgos ulteriores las alteren o las confirmen. Para preparar este trabajo, hemos reunido en el Instituto Amatller de Arte Hispánico más de treinta mil fotografías de pintura primitiva, material que nos ha permitido la prolidad necesaria en el estudio comparado, factor fundamental del análisis estilístico.

En este inventario de nuestras posibilidades, no podemos dejar de mencionar el hecho de que hemos tenido en todo momento a nuestro lado, como consultor valiosísimo, a Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona, quien no ha regateado jamás su inteligente y autorizada opinión. Debemos asimismo consignar nuestro agradecimiento a Juan Eduardo Cirlot, por su colaboración eficacísima en la redacción del presente escrito y en la delicada tarea de calibrar cualidades.

Esperamos haber dado un paso adelante en la investigación de la pintura gótica española, concretando problemas y soluciones que antes sólo se dibujaban en su horizonte. Queda todavía mucho por investigar, pero puede afirmarse que los primitivos españoles han tomado definitivamente carta de naturaleza en la gran pintura internacional.

* * *

Para la mejor comprensión de nuestro esquema histórico de la pintura gótica española, es preciso establecer una serie de consideraciones generales, valederas en conjunto, a fin de

evitar repeticiones excesivas en los casos concretos que aparecerán desarrollados en el texto. También creemos de suma conveniencia llamar la atención sobre algunos puntos de gran interés, los cuales ayudan a comprender las características particulares de lo hispánico, y, asimismo, las condiciones ambientales en que se desenvolvían los artistas durante las dos últimas centurias de la Edad Media, coincidentes con el amplio desarrollo de la espiritualidad cristiana. En España, ese desenvolvimiento coincide con la etapa final de la victoriosa Reconquista y con el reajuste de nacionalidades, que culminan con la unidad política. Es lógico que las guerras, penurias y dificultades, no dejen de reflejarse en la creación artística.

El objeto concreto de nuestro estudio, en lo que a género se refiere, son pinturas murales y sobre tabla, a lo que se agregan rarísimas pinturas sobre lienzo. El carácter simbólico, decorativo y hasta cierto grado abstracto, del románico, se humaniza durante la época gótica y da cabida extensa a lo narrativo. El relato visual de historias y leyendas substituye a la presentación simple de visiones y símbolos, y el factor ilustrativo, que también existiera en la pintura de los siglos XI a XIII, se desarrolla extraordinariamente. Coincide con este proceso un profundo cambio estilístico, que afecta a la totalidad de las artes, y en primer término, a la arquitectura. A los macizos muros románicos sucede la progresiva perforación del gótico, cuyo sistema constructivo tiende a eliminar hasta el mayor grado posible la materia muerta en los paramentos. Esta modificación obliga a un desplazamiento de la pintura decorativa, la cual se encuentra con que su misión no halla lugar adecuado para cumplirse a la manera románica. Y ha de refugiarse en nuevas estructuras, en las vidrieras y los retablos.

Estos últimos ven incrementada así considerablemente su importancia, y aparte de la causa funcional invocada, existe el hecho de que se prestan a mayor brillantez decorativa, por la nueva técnica que presuponen y el abundante empleo del oro. La concentración en el retablo, de la pintura religiosa y decorativa, acaso privaba al templo de la emoción intensa dimanada de la decoración total, la cual, en las iglesias románicas, envolvía materialmente al contemplador, sumiéndolo en una atmósfera saturada de color y de símbolos. Pero, a cambio de esta pérdida, el retablo ofrecía una concatenación más evidente y eficaz de los motivos, y permitía que la atención se concentrara máximamente en el altar, tras el cual se alzaba.

Las vidrieras contribuían, por otra parte, a la creación del ambiente sacro, por la coloración de la luz y sus figuras recortadas mediante las gruesas líneas del emplomado; puede decirse que se estableció una competencia entre vidrieras historiadas y retablos, éstos de tamaño cada vez mayor y más sumptuoso, debate que en España se decidió netamente a favor de los últimos, que, en ocasiones, llegaron a cubrir las vidrieras y a desnaturalizar parcialmente el espíritu de la arquitectura gótica, con su fundamental llamamiento al sentido de lo ingravido y su espiritualización de la materia. Naturalmente, el estudio de las vidrieras góticas debería formar parte del presente volumen; pero las escasas realizaciones de este género, en el arte medieval hispánico, quedaron sumariamente estudiadas por Ainaud en el volumen X de *ARS HISPANIAE*. Lo mismo hemos de decir de las miniaturas, pues en nuestro libro sólo se citan cuando tienen relación directa con los pintores conocidos. A su debido tiempo, aparecerá un tomo de esta colección consagrado a las artes aplicadas, en el que habrá un importante capítulo dedicado a dicha rama pictórica.

Las pinturas murales disminuyen progresivamente al avanzar el siglo XIV; en consecuencia, el retablo es el elemento esencial en el presente estudio. Por esta razón vamos a dar una breve idea del retablo español, que, en general, obedece a un concepto único, mantenido a través

de los siglos, con simples modificaciones que afectan a lo cuantitativo. Sobre la zona inferior, llamada predela, que en algunos casos es doble, dando lugar a la subpredela, y que constituye el basamento del cuerpo del retablo, éste se forma a base de representaciones superpuestas, que forman calles verticales, separadas entre sí por montantes y, en sentido horizontal, por arquillos y doseletes. Esta estructura se completa por un enmarcamiento general, saliente, denominado guardapolvo, que en los ejemplares completos servía de soporte a unas cortinas de cerramiento. Los elementos decorativos, pintados o dorados, que varían según la época y lugar, ayudan a la clasificación geográfica y cronológica de la pieza: es corriente poder afirmar el origen y período de la obra, simplemente por la forma de los arquillos, calados, doseles, gofrados, fondos decorativos de talla o relieve en yeso, que contribuyen poderosamente a la brillantez del conjunto, no sólo en el aspecto que diríamos sensorial, sino por establecer una jerarquía de espacios, en los que la organización del tema se aloja con claridad y eficacia inigualadas.

En general, la escena del Calvario ocupa la tabla cumbre, que centra la zona alta del retablo. Debajo de la misma, en la tabla central, casi siempre mayor que las otras composiciones, aparece la efígie del titular o titulares, con sus atributos, pero en escueta y noble presentación, más laudatoria que descriptiva. En el resto de tablas se representan escenas relativas a la dedicación del retablo, observándose, por lo común, la sucesión correlativa de diversos episodios, que explican gráficamente los pasos más importantes de los libros sagrados y de las historias de los santos, según la Leyenda Dorada. Este modo, refinadamente narrativo e ilustrativo, fué, desde los primeros tiempos, la aspiración del arte cristiano, que tomó del romano la tendencia a integrar lo temporal en el espacio y a describir, de manera inequívoca, por medio de escenas, acontecimientos e ideas asociadas a los mismos. Por otra parte, la separación de las escenas por medio de líneas divisorias, constituidas por los elementos arriba citados, impedía que el esfuerzo se disolviera en un ámbito inconcreto, a la vez que preparaba el concepto de "cuadro" de la futura pintura de caballete.

Las calles verticales de los retablos son casi siempre en número impar, tres en los retablos pequeños; pero pueden llegar a once, como en el caso del grandioso retablo de Dello Delli, en la catedral de Salamanca. El número de composiciones también varía, desde la forma básica de los trípticos, hasta las cincuenta y tres escenas del aludido altar salmantino. Las medidas de cada composición varían en proporción a las dimensiones del retablo. Estos oscilan entre poco más de un metro de altura, como en el retablo de la Epifanía, de Huguet, del Museo Episcopal de Vich, y los doce metros del retablo mayor de la iglesia de San Agustín, de Barcelona. Todo esto prueba que los artistas no se vieron demasiado limitados por la estructura o las dimensiones de las obras a ejecutar; antes al contrario, hubieron de sentirse estimulados por esa diversidad, que permitía afrontar con una misma técnica formatos casi de miniatura o tamaños de decoración mural.

Al margen de dicho estímulo, de la mayor facilidad motivada por el carácter mueble de los retablos, y del progreso cultural que se produjo durante la Baja Edad Media, con relación al período anterior, la ingente cantidad de retablos ejecutados durante los siglos XIV y XV, débese al hecho de que, en las iglesias góticas, se generalizó la costumbre de construir capillas laterales, a las que se agregaron otras en ábsides y claustros, lo cual multiplicó el número de espacios que precisaban de ese ornato. Dichas capillas se concedían comúnmente a cofradías, gremios o particulares, los cuales tomaban la obligación de aportar los retablos corres-

pondientes. Este reparto de propiedades y de gastos permite comprender que en un período relativamente corto se construyeran y pintaran tal cantidad de altares, llegándose en ocasiones, en determinados centros, a superar con la demanda las posibilidades de la producción. Este hecho y la exigencia de la cantidad junto a la calidad, dieron origen a la creación de grandes talleres y la ejecución en serie de retablos, superponiéndose así en bastantes casos la necesidad práctica del culto y de la iconografía, sobre el fin estrictamente artístico, por otra parte no muy determinado en la Edad Media.

Desde luego, es imposible dar cifras, ni aun aproximadas, de lo que se llegó a pintar en las comarcas hispánicas durante la época gótica; pero no nos cabe duda de que debió de ser algo increíble, pues, por cálculos que casi son de probabilidades, tenemos la intuición de que, los dos mil retablos que total o parcialmente se conservan, corresponden a menos de la centésima parte de los producidos. La ejecución de esta suma fabulosa de retablos obligó, como decimos, a implantar unos métodos de trabajo desconocidos en general fuera de España, y que tuvieron, como principales repercusiones, dos hechos que afectan del modo más directo y profundo las obras realizadas. El primero de ellos es la heterogeneidad resultante de tales colaboraciones, que si por lo común se fundaron en un reparto de las distintas composiciones de un retablo, entre varios, en bastantes ocasiones dieron también lugar a una mezcla de manos en la misma pintura. A este método debe darse el nombre de producción en serie, ya que, por su utilización, el maestro podía dedicarse sólo a la ejecución de determinadas partes de la obra, como el dibujo, diseño de los trazos generales, o pintura de rostros y manos, encomendando a los ayudantes la realización del resto. En algunos casos, más raros naturalmente, encontramos grandes artistas colaborando en una misma tabla, en la que uno de ellos pinta las figuras, mientras el otro ejecuta el paisaje de fondo. El segundo de los hechos arriba mencionados es el inevitable descenso de calidad que se produce cuando la obra es debida al método genuino de la producción serial. Ya el punto de partida de la misma, es decir, la admisión de esa posibilidad, constituía una evidente transgresión del sentido puramente artístico, para reducirse al industrial. Pero los males de la colaboración se agravaron en los casos en que el maestro no pudo contar con colaboradores realmente valiosos y tuvo que echar mano de artesanos toscos y primitivos, cuyas interpolaciones resaltan, perjudicando la unidad, aun aparente, de la obra.

Fácil es comprender que este proceso repercute en la investigación verificada por quienes se hayan ocupado o se ocupen de estudiar la pintura gótica española. Por fortuna, una parte de ella escapa a esa tendencia, encaminada sólo al incremento de la cantidad; pero en la que no sucede así, resulta realmente difícil la identificación del estilo personal de los que interviniieron en la pintura, al extremo de que, en algunos de estos casos, como se verá más adelante, hemos preferido renunciar a la determinación, incluso hipotética, de uno o varios maestros, o a precisar atribuciones, indicando con sinceridad la existencia de un inextricable nudo de conexiones.

Los grandes talleres de los que salían los retablos para su destino, después de construídos, dorados y pintados, se hallaban bajo la dirección de un maestro, que les daba su nombre y firmaba los contratos, ya que todas las obras se efectuaban en virtud de riguroso documento notarial, en el cual se llegaba corrientemente incluso a precisar la distribución iconográfica, la calidad de los colores y del oro a utilizar, etc. Dicho maestro contrataba, también notarialmente, a sus ayudantes y aprendices, los cuales, tras cuatro años de aprendizaje y una vez aprobados por el gremio, podían establecerse por su cuenta y abrir su propio taller.

En estos centros de trabajo artístico y artesano, que lo eran también de formación estética y profesional, como acabamos de ver, se daba una extraordinaria importancia a la técnica, incluyendo en este concepto el proceso industrial de preparación de las materias a utilizar en la labor creadora; esto se debe a que la forma y naturaleza del retablo exigían un tratamiento seguro, con calidades y conocimientos en todo, que no permitían la menor improvisación. No vamos a describir aquí el proceso de preparación de una pintura de retablo, ni las características del temple de huevo y del procedimiento al óleo, que fueron los métodos generalmente empleados en la producción de dichas obras; en líneas generales, la primera técnica se puso en práctica durante todo el siglo XIV y la primera mitad del XV, caracterizando el uso del óleo las obras de la segunda mitad de esta centuria, por lo común. A veces se combinaron ambos procedimientos, no sólo por sus condiciones especialmente aptas para determinados y exclusivos efectos, sino atendiendo a los resultados frente a la acción del tiempo y de la luz. Desde el punto de vista de la capacidad de matización, el temple era un verdadero intermedio entre las calidades del fresco románico y las sutilezas que se pudieron obtener mediante el óleo.

En los talleres se reflejaban las características de diversos hechos, pero principalmente, la importancia de los maestros, la del centro de población en que se fundaban, la de los clientes cuya demanda podía sostenerlo y, finalmente, la mayor o menor continuidad de la trayectoria artística. De este modo, vemos florecer a veces talleres en ciudades casi sin tradición pictórica, por efecto de encargos debidos a la erección o terminación de un templo, y por la presencia de un maestro transeunte, que, acabada la labor, parte para otra localidad, próxima o lejana. En las ciudades grandes había, como es natural, mayores oportunidades de continuidad de trabajo, y por ello vemos en ellas mayor arraigo de la tradición artística. La pintura, como la escultura o la orfebrería, se transmiten en el seno de familias que dan, no uno, sino varios nombres importantes a la historia del arte. La presencia de un obispado, de un monasterio famoso, solía traer aneja la formación de talleres retablistas, que trabajaban casi sin interrupción durante varios lustros; cuando un maestro moría sin descendientes directos que pudieran seguir su obra, e incluso en la carencia de ayudantes dignos de sucederle, no es raro ver cómo la viuda firma contrato con otro pintor, para que éste se haga cargo de las obras empezadas, las termine y contrate otras nuevas, que garantizaran la prosperidad de la empresa.

Muchos nobles, príncipes, eclesiásticos y burgueses hicieron regalo de estas piezas a los templos y, en algunos casos, los donantes se hacían retratar en la obra, por lo general a los pies del titular de la dedicación. Raramente firmaban los artistas sus pinturas; esto es debido en realidad a múltiples causas, pero podemos apuntar dos, que acaso sean las principales: la escasa personalidad social de que podían vanagloriarse en un mundo organizado feudalmente; y su profunda fe religiosa, que les permitía no buscar una perennidad en el recuerdo de los hombres, por medio de su arte, dándoles en cambio la convicción de una eternidad verdadera. Por otra parte, en el aspecto que les era necesario para prosperar y trabajar, su prestigio quedaba asegurado por la relativa simplicidad de la vida cultural de la época y también por la pequeñez de los centros de población, en los cuales cualquier actividad de valor público debía resaltar de modo extraordinario. La idea de la fama del artista medieval, era parecida a la que tienen hoy en su profesión los que practican actividades científicas o industriales, pues la inflación del sentimiento de la personalidad sólo habría de producirse siglos después, en la línea que va del Renacimiento a los tiempos románticos.

Pese a estas condiciones determinantes, que proceden del carácter de la época, entre los pintores, sus vidas y destinos había tanta diversidad, como pueda haberla en cualquier época; y para comprobar esto, basta con atisbar lo que podemos hilvanar de sus biografías. En ellas se plantea el problema fundamental del enlace entre la vocación y el sentido de organización, diríamos comercial, que falta en los artistas puros hasta el fanatismo. No podemos ahora empeñarnos en la resolución de estos temas psicológicos; pero sí queremos dar una idea de ellos, pues también tienen su repercusión en la obra realizada. La consecución de altos cargos, de puestos honoríficos o, simplemente, de trabajo continuado, no dependía siempre de la calidad auténtica del artista, sino también de su aptitud para esa forma de política personal que permite triunfos donde otros fracasan. Por el contrario, la progresiva pérdida de crédito y de fama hubo de proceder, en muchas ocasiones, de vicisitudes más humanas que propiamente artísticas, aunque, como es natural, de ello derivaba como consecuencia la decadencia del pintor. Encontramos en los diversos casos una variedad de hechos que reflejan la complejidad del problema encerrado en ellos; vamos a elevar algunos, para que ilustren mejor esta cuestión y muestren qué diversidad cabía entre las distintas posibilidades profesionales del artista gótico.

Con Ramón Destorrents, sucesor de Ferrer Bassa, como miniaturista y pintor de la Casa Real de Aragón y Cataluña, bajo el reinado de Pedro IV, iniciaremos este breve desfile de tipos humanos. Las lagunas documentales que nos impiden conocer de modo continuo el desarrollo de su vida, no obscurecen su trayectoria hasta el extremo de privarnos de ver que los encargos importantes se sucedieron al tiempo que su prestigio crecía, atrayendo a su taller excelentes ayudantes y aprendices, como Pedro Serra, del famoso grupo de los hermanos Serra, continuadores y vulgarizadores de sus fórmulas de raigambre sienesa. La prosperidad económica acompañaría la existencia de Destorrents, centrada por entero en el trabajo de su taller de pintor y miniaturista, y asimismo la satisfacción de encontrar dignos sucesores para su obra. Este es el tipo de pintor burgués, consciente de su misión y de su mérito, que con honradez profesional conduce con mano firme el timón de su taller. Del mismo molde surgen las vidas y obras de los hermanos Serra, de Borrassá y de Martorell, o sea, los pintores que dirigieron la escuela de Barcelona, infundiéndole así un carácter estable, que se mantiene durante siglo y medio.

En entero contraste con este modelo de existencia y labor, en el que todas las cualidades artísticas y humanas armonizan entre sí y se sirven de mutua ayuda, tenemos otros ejemplos de contrario signo: ora representan el paso relampagueante de una personalidad fugaz y casi desconocida, o la lenta decadencia de un artista de mérito, combatido por la desgracia y el esencial desencaje con los hombres que hubieran debido apoyarle y considerarle. Finalmente, hallamos también el tipo de pintor que transita de continuo o que no arraiga en lugar alguno, y retrocede así al sentido nómada de los artistas de la época románica, como si los centros en los que permaneciera no bastaran nunca para suministrarle ocasiones de trabajo y de triunfo. Al primer grupo pertenece el pintor italiano Gerardo Starnina, el cual, tras una estancia en Valencia, aparece en Toledo, a fines del siglo XIV, como iniciador de una fructífera escuela, regresando luego a Florencia, donde falleció poco después de 1409.

La presencia de un artista de esta categoría, aun transitoria, bastaba para la formación de un taller y la vivificación del espíritu artístico, pues las posibilidades latentes se manifestaban entonces. Otro pintor italiano produjo en Salamanca idéntico fenómeno. La pin-

tura salmantina, al cesar el primer período gótico, se había esfumado, por así decirlo, hasta que, de pronto, a mediados del siglo XV, surge una obra grandiosa en todos los sentidos y que infunde alientos a la apagada escuela local. Se trata del gran retablo, al que antes hicimos alusión, que cubre el ábside central de la catedral de Salamanca, con escenas de la vida de Cristo, coronando el conjunto una enorme pintura del Juicio Final, ejecutada al fresco en el cascarón de la bóveda. Parece que el creador del mencionado retablo, llamado en los documentos Nicolás Florentino, murió miserablemente en Valencia en 1470.

Otro caso de pintor extranjero aportando a una escuela hispánica la refinada técnica y el sabor de su arte, de lejana procedencia, lo tenemos en el alemán Marçal de Sax o de Sas, que trabajaba en Valencia antes de 1393. Su aportación estilística reanima el ambiente local, creando una verdadera escuela de pintores cuyo concepto se inspira en dicho injerto germánico. Pues bien, un documento que data de 1410 y constituye la última noticia que tenemos sobre dicho pintor, nos pone en el conocimiento de que entonces se hallaba enfermo y en la miseria. El Gobierno de la ciudad, en reconocimiento de su valía y de las enseñanzas aportadas a pintores valencianos de su tiempo, le concedió alojamiento gratuito en un edificio público. Se ve, por los casos indicados, que los artistas extranjeros no arraigaban en España, a pesar de sus méritos e importancia.

Jaime Huguet ejemplariza el tipo de artista que se establece sucesivamente en diversos centros, en los cuales deja muestras profundas e inequívocas de su paso; sin que estos cambios lleguen a un nomadismo auténtico, prueban la inquietud del pintor y su búsqueda de ambientes adecuados. Formado con seguridad en Barcelona, cerca del extraordinario artista Bernardo Martorell, su período juvenil transcurre, según hipótesis que defendemos, en Zaragoza, entre 1435 y 1445, para pasar después a Tarragona (1445-1448) y volver luego a Barcelona (1448-1492). Su influjo se manifiesta, especialmente en Zaragoza y Barcelona, por la acción de sus discípulos, colaboradores y seguidores.

Nómada en sentido dramático podemos considerar al gran pintor, cuyo lugar de formación desconocemos, aun cuando creemos que debió de ser el propio Flandes, que firmó la Piedad, de Barcelona, terminada en 1490, "Bartolomeus Vermeio Cordubensis", por lo cual hemos de creer naciera en Córdoba, aunque nada hay en el arte andaluz de aquel tiempo que pueda explicar el origen de su tenso y profundísimo estilo, en el que las posibilidades realistas se integran dentro de la espiritualidad gótica, hasta límites que nunca serían superados en España. Ciertas características de un grupo de sus obras, que parecen de primera época, nos inducen a suponerle establecido en Valencia, de donde pasó a Aragón, entre 1474 y 1477, dejando hondas huellas en la escuela zaragozana, y luego a Barcelona, como se dijo. Esta genial artista seguramente vió perturbadas, o por lo menos disminuidas, sus grandes condiciones por las luchas que hubo de sostener contra ambientes hostiles o indiferentes, contra clientes que se distinguían por su riqueza antes que por su refinamiento o cultura.

Lo antedicho nos enfrenta con un problema que no queremos dejar de explanar aquí, con carácter general, aun cuando insistiremos en la cuestión a lo largo de las páginas siguientes. Por la especial idiosincrasia del español—y en esto hace gala de total unidad peninsular, sin que diferencias de comarca comporten una modificación del hecho—, se tendía siempre, en el encargo de una obra artística, a exigir, además de la calidad y el esplendor externo, la máxima cantidad posible dentro de un tiempo dado. Esto obligaba a un esfuerzo excesivo al pintor, el cual, pese a su buena voluntad, no podía llenar siempre esos requisitos, y en

muchas ocasiones no alcanzaba la perfección que se hubiese podido esperar de él por sus condiciones.

Además, el cliente, y junto al mismo lo que hoy consideramos como sujeto pasivo del arte, prefería en todo momento la obra de carácter a la delicadamente bella, valorando más la fuerza y el sentimiento expresados, que el refinado esteticismo; es evidente que la constancia de este tipo de demanda acababa por formar o deformar al artista, inclinándole en dicha dirección y apartándole del ideal de perfección, para ponerle frente a la tendencia realista y patética.

Por su lado, también el pintor, tras los primeros y denodados esfuerzos por llegar a la cumbre y a una madurez obtenida casi siempre tras el período juvenil de formación, descuidaba su progreso espiritual y técnico. Entonces, se estancaba en un formulismo de mejor o peor calidad, o iniciaba un descenso de valor que, en los casos más característicos o desesperados, llega a extremos de decadencia tremenda, con regresión al esquematismo primitivista o al estilo impersonal propio del arte popular. Causas de tipo ambiental, con su repercusión psicológica; el no obtener el prestigio anhelado, la insuficiencia de los precios recibidos por las obras, la citada costumbre de la clientela a exigir "drama" en la pintura, antes que una serena monumentalidad, al modo italiano; un morboso refinamiento, a la manera germánica o francesa, o bien una nítida objetividad, cual la que resplandece en las obras flamencas, le conducían a despreciar su propia creación y a traducir en efectismos lo que antes habían sido hallazgos verdaderos. A la caracterización sobria de los personajes, sucedía una agitación expresionista o incluso una tendencia franca hacia lo caricaturesco. A veces, como sucede en los pintores de la escuela de Ávila, el Maestro de Arguis y otros, llega a parecer que un viento de locura se ha adueñado del artista y sus seguidores, o que una poesía libremente inventiva permite la modificación gratuita de lo que, hasta ese momento, era progreso naturalista.

Pero este cúmulo de hechos, por virtud del empuje de muchos de los artistas que vamos a estudiar en nuestro libro, se transmutan en condición positiva, y es porque de ellos arranca la personalidad del arte hispánico, antes sentimental, que formalista, y más reciamente humano, que puramente estético. En su ámbito, las aportaciones extranjeras se toman como ejemplario técnico, sin aceptar su espíritu ni someterse a él, antes transformándolo en esa cosa distinta que es lo español. En consecuencia, el arte primitivo hispánico muestra, junto a las particularidades de época y estilo que lo aparejan con el coetáneo de otras culturas europeas, unas características peculiares, que vienen a constituir como un idioma plástico particular. El artista hispánico del período gótico habla un idioma formal de contenido distinto al de los pintores del resto de Europa. No es ésta la ocasión de investigar a fondo el problema, ya que su dilucidación exigiría profundos estudios de estética comparada, que estarían fuera de lugar aquí; basta con que señalemos la existencia de esta diferenciación y la absoluta necesidad de lograr una determinación y conocimiento de la misma.

La ceguera ante este hecho ha contribuido a que no se valorara como lo merece la pintura de los primitivos españoles, por lo cual insistimos en que este escollo debe ser vencido, en el futuro, mediante estudios adecuados y la creación del gran museo de primitivos hispánicos. Al obstinarnos en esto, no lo hacemos por "chauvinismo", ni tendemos a sobrevalorar el arte de la Península; por el contrario, sabemos su inferioridad real frente al de las escuelas italianas y flamencas. Pero, de aceptar esta situación, a ceder ante la tendencia a mayo-

res desvaloraciones, media una gran distancia. Por otro lado, a lo que en realidad aludimos, más que a conceptos de valor, cuantitativos, es a precisiones de calidad y de sentido. En el fondo, la estimación profunda y general de los primitivos hispánicos se ha de relacionar con el movimiento universal, discernible en las historias del arte del presente, a nivelar diferencias y levantar la valoración de períodos y culturas que antes eran casi desdeñados. No concebimos que pueda caber indiferencia, ni siquiera frente a las obras de carácter más popular y esquemático de nuestro gótico, cuando aparecen en el primer plano de la atención crítica las creaciones, no ya del arte etrusco, del cristiano primitivo o del ornamentalismo nórdico, sino de África y Oceanía. No olvidemos que estamos, en realidad, en los comienzos del estudio de la pintura europea. Quedan todavía por descubrir las ramificaciones complejas de los grandes troncos, y falta completar el descubrimiento de valores nuevos en la pintura, que antes no sospechábamos. La técnica, la destreza en la ejecución, la perfección imitativa frente al modelo real, no han dejado de tener valor, pero han pasado de valor absoluto a relativo. Surgen ahora otros valores no tan fáciles de analizar, sujetos a apreciaciones imponderables, aunque cada vez más generalizadas: misterio, fuerza expresiva, transfiguración poética, color puro, veta brava, simbolismo, etc.

* * *

La falta de un gran museo general de los primitivos hispánicos ha contribuido, seguramente, a que nadie intentara investigar a fondo el carácter que indudablemente poseen, ni procurase definir el factor diferencial a que antes se hizo alusión. Dicho factor afecta a todas las escuelas hispánicas, y prueba, como denominador común, la unidad ambiental de la Península, frente a otras naciones europeas, aunque deba abandonarse la noción de nacionalidad que tenemos actualmente, para comprender todo lo concerniente a la Edad Media. Ahora bien, es ineludible mantener la separación de escuelas regionales. El estudio detenido de los primitivos españoles muestra que su localización tiene siempre gran importancia a pesar de los mutuos influjos y de los casos en que los artistas transitaban por los diversos centros artísticos, de los distintos reinos hispánicos. Tanto es así, que, con el simple análisis de cualquier pieza que aparezca, puede señalarse su procedencia, con exactitud.

Para señalar las variantes existentes entre dichas escuelas regionales, podríamos decir que Cataluña, Valencia y Baleares muestran siempre el contacto con el Mediterráneo, especialmente con Italia, siendo la pintura catalana más fría, severa y metódica, y la valenciana más alegre, espontánea y decorativa. Lo aragonés resulta de un reflejo de las escuelas vecinas, pero, en cambio, imprime a las obras un carácter difícil de definir con precisión, pero evidente en todos los casos; es un carácter recio, abundante, que procede de un exceso de tensión vital. La escuela andaluza ofrece, en términos generales, la manifestación de una dulzura melancólica, así como una sumisión intensa de lo propiamente artístico a lo iconístico religioso, lo que se traduce a veces por una suerte de impersonalidad. La pintura de Castilla es la más varia, con tendencia a la objetividad realista, lo cual explica el fructífero arraigo de la técnica flamenca en sus dominios. Los colores que prevalecen en las pinturas góticas castellanas son el verde y el blanco; en las catalanas, el rojo escarlata y el carmín; en las valencianas, el amarillo anaranjado y el azul. Tanto Cataluña como Valencia, mostraron un gran tradicionalismo en el apego a las fórmulas italianas y a la re-

tención de los fondos dorados, hasta época muy avanzada. Como puede verse, las diferencias corresponden más al temperamento, que a otra cosa; ya dijimos que lo definido como factor diferencial hispánico se advierte en todas ellas. También existen divergencias en cuanto a la época de penetración de las distintas tendencias que constituyen en conjunto el arte gótico. La continuidad o discontinuidad de los centros artísticos, su proximidad a las grandes vías de comunicación, a los contactos fecundantes, la coincidencia con la demanda exigida por la erección o terminación de templos, fueron los elementos que determinaron dichas discrepancias.

La división establecida por nosotros sigue, en líneas generales, la estructura de la obra de Post; pero, después de maduras reflexiones, hemos decidido modificar algunas denominaciones con que él define los diversos sistemas pictóricos. La modalidad del primer período que en la obra de Post se llama estilo francogótico, queda substituída por la del gótico lineal. No lo hacemos por subestimar el influjo de ciertos sectores del arte extranjero sobre la pintura hispánica, sino por considerar inexacto el apelativo, ya que la modalidad en cuestión, eminentemente linealista, no era característica con exclusividad del gótico francés de aquel momento, sino que la encontramos en otros países de Europa. Además, se nos muestra tal procedimiento como próximo pariente del arte morisco, cuyos escasos ejemplos tienen gran interés y belleza, planteando el problema de quiénes fueran sus autores, si bien, con seguridad, la solución se halla en la colaboración de españoles y musulmanes, reflejada en la fusión estilística y temática. La propensión oriental al arabesco y la melodía de la línea, como valores prevalecientes sobre la alusión naturalista y la puramente pictórica, explicó ya la coincidencia entre las miniaturas mozárabes y el románico naciente. Pues bien, a principios del siglo XIV, desde el punto de vista formal, tampoco hay casi diferencias entre el gótico lineal neto y su versión morisca. En el terreno de las vaguedades, el único título que ha logrado universal aceptación es el de estilo internacional, por lo que lo conservamos en nuestra obra, a pesar de que, si observamos atentamente, veremos que todos los grandes estilos se convierten en internacionales, por lo menos dentro del área y ciclo cultural correspondiente.

El paso del estilo románico al gótico se produjo gradualmente, como una evolución espiritual entre el esquematismo del siglo XII, relativamente abstracto, y las figuras vivas que constituyen la esencia narrativa de la pintura gótica. Esta transición implica la creación de formas intermedias, entre las cuales el cambio es casi insensible, y se mantuvo durante un período cronológico tan vasto e irregularmente distribuido, que nos obliga a renunciar a la exacta determinación de sus etapas. En el fondo, el cambio fué más cuestión del espíritu que de la forma. Al románico dogmático, de carácter bizantino y rasgo ornamental, había sucedido el románico lineal, casi libre simplificación figurativa; el paso de éste al gótico lineal se produjo por una mayor fluencia rítmica, cierta pérdida de rigidez y de abstracción, mientras aumentaba la propensión a describir escenas con su ambiente, aun esquemático. *En general no hay separación clara de*

Teniendo en cuenta los subestilos, realmente importantes dentro de la época gótica, hemos dividido nuestro estudio en tres grandes períodos:

Primer período: ESTILO GÓTICO LINEAL (1300-1390). Figuras recortadas sobre fondo monocromo, dentro de un sistema rigurosamente bidimensional; el diseño tiene gran predominio sobre lo pictórico, y la modalidad recuerda el sistema representativo de las pinturas de las vidrieras.

Segundo período: ESTILO ITALOGÓTICO - ESTILO INTERNACIONAL (1330-1450) Figuras que tienden al relieve sobre fondo plano. Aumenta extraordinariamente el valor de

lo pictórico. En la segunda etapa, el incremento de la anécdota obliga a instaurar una incipiente perspectiva, mientras el ambiente tiende a configurar una imagen claramente espacial. Se estudian con atención los modelos naturales, aunque al reproducirlos se tiende a reducir las impresiones visuales a fórmulas fijas de representación.

Tercer período: INFLUJO DEL CUATROCENTISMO RENACENTISTA ITALIANO y ESTILO HISPANOFLAMENCO. Introducción de la técnica del óleo. Valores táctiles. Sistema tridimensional completo y valoración del paisaje en los fondos.

No queremos terminar estas consideraciones preliminares sin decir que creemos cada vez más en el valor de las personalidades en arte. Lo que podemos observar en la época actual, es decir, el influjo poderosísimo y concreto de algunos artistas geniales sobre su tiempo, influencia que se manifiesta no sólo en el círculo de sus inmediatos, sino en lugares apartados geográfica y culturalmente, hubo de acontecer en el pasado. No fué la impersonal derivación de las escuelas italianas o flamencas lo que motivó el arte italogótico o el hispanoflamenco, sino la influencia concreta de los hallazgos de grandes pintores, como Giotto, Cimabue y Simone Martini; los de Van Eyck y Van der Weyden. En nuestra obra hemos procurado sentar claramente estos nexos estilísticos y también los que se originan dentro del arte producido en España.

Respecto a las posibilidades específicas de la pintura gótica, quisiéramos llamar la atención sobre algunas que no corresponden con exactitud a la técnica, ni al procedimiento, ni al estilo, ni casi al concepto con que el artista plasma la obra. Dichas posibilidades pertenecen de lleno y solamente al "mundo" gótico como tal, es decir, a la síntesis de ideas, creencias y aspectos visuales que la época comprendida entre los siglos XIII y XV facilitó al artista, como estímulo a la vez espiritual y sensorial. Podríamos analizar prolíjamente las características de dicho mundo gótico, pero nos contentaremos con dar dos muestras de su influjo directo e irrepetible sobre la pintura. La primera de estas muestras se basa en el brillante aspecto colorístico de las obras góticas, el cual se debe a que la versión imitativa que daba el artista, aun siendo naturalista, no dejaba de ser idealista, porque, en efecto, el mundo gótico real tenía mucho de ideal. La segunda muestra se aproxima más a lo que entendemos por concepto estilístico, y es que, constituyendo la pintura gótica un arte intermedio entre la visión esquemática y simbólica del románico y la naturalista del Renacimiento, pudo realizar el justo medio entre ambas posibilidades, conservando mucho de la composición simbólica y ornamental, dentro de su progresivo naturalismo. Vemos esto aclarado por una simple comparación entre las tablas centrales de los retablos y las escenas narrativas. Fácil es observar que, en las primeras, sobre todo cuando entran figuras volantes de ángeles, disponiendo el artista de un medio para llenar eficazmente la parte superior del cuadro, se atrevió a seguir prescindiendo de la perspectiva. En cambio, en las escenas narrativas, donde el concepto derivaba de lo iconográfico a lo ilustrativo y en las que sentía la presión del peligroso vacío superior, en cada escena se vió progresivamente forzado a incrementar el ambiente de paisaje y la tridimensionalidad. En consecuencia, el equilibrio entre composición plana y perspectiva, sólo pudo darse en un momento en que el tema y su evolución y sentimiento lo permitían. El recurso de los fondos dorados y el de mantener las figuras en el mayor tamaño posible servían a la misma finalidad.

PRIMER PERÍODO ESTILO GÓTICO LINEAL

Las exigencias del formato original de «Ars Hispaniæ» obligaron a incluir en el volumen VI las pinturas pertenecientes al siglo XIII o a su clima estético. Como capítulo preliminar, estudiaremos ahora brevemente las que corresponden a la primera mitad del siglo XIV. En realidad unas y otras pertenecen al círculo que refleja un proceso gradual de humanización, el que Post estudia bajo el título de estilo francogótico.

Las escenas aparecen en primer plano sobre fondo monocromo y los elementos accesorios quedan reducidos a lo más indispensable. El colorido se completa con nuevas gamas y matices; las tierras naturales dominan todavía en ejemplares rurales y pobres. Las figuras sumidas antes en substancial aislamiento las vemos relacionarse entre sí, plasmadas en actitudes que expresan, incluso exagerándolo, su papel en la escena representada. Las composiciones toman el aspecto de vidrieras historiadas, con figuras recortadas sobre fondos lisos y monocromos, por lo general de colores cálidos. La línea negra que perfila y dibuja los elementos esenciales de cada figura, por su parecido con los empleados de las vidrieras, contribuye a aumentar dicha semejanza.

Hallazgos recientes demuestran que, contra lo que se ha venido diciendo, la pintura mural existió en abundancia dentro de este ciclo de transición y, como en siglos anteriores, resulta en general más trascendente y progresiva que la pintura sobre tabla. Para señalar el predominio que ésta alcanzó finalmente en España, hemos de esperar el triunfo del retablo mueble sobre la decoración mural, hacia 1340. Con la substitución de la fórmula románica, se produjo una degeneración técnica, como si la obra se hiciera más asequible y pudiera lograrse con disciplina menos estricta. En efecto, las pinturas murales ejecutadas alrededor del 1300, ~~son casi~~ casi siempre ~~ejecutadas~~ ^{están} en el templo o con el auxilio de un medio insoluble al agua, quizás aceite de linaza, sobre enlucido de cal o de yeso. Son medios de poca estabilidad y por ello aparecen gravemente deterioradas, reducidas a veces a simples siluetas. Su ejecución, que no exigía como la pintura al fresco una cuidadosa preparación del muro, dió lugar a un clima de libertad que no siempre actúa en beneficio del buen arte. Pero es preciso tener en cuenta que sólo por excepción conservamos obras realizadas en edificios de gran importancia y esto nos impide juzgar con excesiva severidad. Al margen de los grupos aragonés y navarro, los únicos que poseen cierta unidad, sólo poseemos obras aisladas, sin conexión estilística determinada, casi siempre anónimas y en su mayor parte de fecha absolutamente desconocida. En pocos casos puede establecerse la evolución estilística de una escuela. En la mayor parte de las veces sólo es posible señalar los ejemplares más importantes, agrupándolos según su situación geográfica o por un vago paralelismo estilístico. El factor geográfico mantiene en el siglo XIV su decisiva importancia y las obras surgen de pequeños talleres locales, ya que se había hecho ineficaz la tendencia nómada de los pintores románicos.

La temprana aparición de Ferrer Bassa, primer exponente de la tendencia naturalista en Cataluña, limitó, al parecer, el arraigo del estilo gótico lineal en Barcelona. Sólo las obras, probablemente anteriores al 1300, publicadas en el volumen VI de «Ars Hispaniæ» acusan netamente las características de este estilo. De la comarca que artística y políticamente puede considerarse unida a la ciudad condal, podemos citar tan sólo obras rústicas modestas: decoraciones murales de San Jaime de Frontanyá (Col. Mateu, Barcelona), de la colegiata de Cardona (Museo de Solsona) y de la ermita de Santa Ana de Vich (Museo de Vich), entre las cuales únicamente la de Cardona — conjunto de escenas narrativas del altar de San Esteban — posee cierta monumentalidad. Aunque carecemos de datos cronológicos, puede afirmarse su posterioridad al 1300.

La restauración en curso de la catedral vieja de Lérida ha revelado una serie de composiciones murales al temple que constituyen el núcleo capital del estilo gótico lineal en Cataluña. Destacan la serie de escenas del Nuevo Testamento del presbiterio, no bien conocidas todavía, en espera de una limpieza adecuada, y la decoración de un refectorio de peregrinos anejo al claustro. En ésta se representan, distribuidos en dos zonas, diversos ágapes con deliberada mezcla de clases sociales; inscripciones alusivas a los patronos de su función benéfica nos indican que tales pinturas fueron ejecutadas en el transcurso de un largo período de tiempo. Las composiciones más arcaicas (fig. 1), cercanas al 1300, acusan la mano de un buen artista capaz de extraer de la fórmula de su tiempo todas las posibilidades pictóricas y narrativas. Pocas obras ilustran mejor el carácter del estilo lineal. Insignificantes, pero útiles para señalar su expansión en la región de Lérida, resultan las pinturas murales de San Vicente de Capella y de San Román de Abella, villas del sector pirenaico.

La importancia de los talleres ilerdenses en la primera mitad del siglo XIV, nos es corroborada por las tablas pintadas procedentes de diversos lugares de la región. Arcaizantes son ciertas figuras de un retablo de la Virgen que proviene de la comarca de la Seo de Urgel (Museo de Barcelona). Singular interés ofrece otro retablo, también dedicado a la Virgen (Museo de Lérida), pues en su estructura se funden el estilo del 1300 y la pujante corriente naturalista que, logró eliminar totalmente el predominio lineal.

Los dos frontales con temas eucarísticos, originarios de Vallbona de las Monjas (fig. 3), conservan todavía el recuerdo de la fórmula románica. Estilísticamente unidos a un políptico mariano de procedencia desconocida (Museo de Barcelona), obra mixta de pintura y escultura, enlazan las pinturas de Lérida con las que a continuación estudiaremos en Tarragona.

A juzgar por los ejemplares conservados, el estilo gótico lineal tuvo en Gerona buenos seguidores, destacando entre ellos el anónimo autor del retablo de Vilobí de Oñar (fig. 2). Su obra, desgraciadamente destruída en 1936, es quizás la adaptación más pura en el Levante español del lirismo caligráfico y de la forma plana del momento que estamos estudiando; las figuras se recortan sobre fondos monocromos de tonalidad suave y los trazos negros del dibujo, casi sin sombras ni modelado, constituyen el elemento primordial de la pintura. De este retablo, que debe datar de principios del siglo XIV, hay que saltar al de Santo Tomás de Lladó (Museo de Barcelona), obra más arcaizante que antigua, quizás ya del 1350, puesto que bajo la apariencia plana y el sentido lineal de sus composiciones, vibra un sentimiento naturalista que nos recuerda ciertos conjuntos del siglo XIV avanzado. Lo mismo acontece con las composiciones que restan

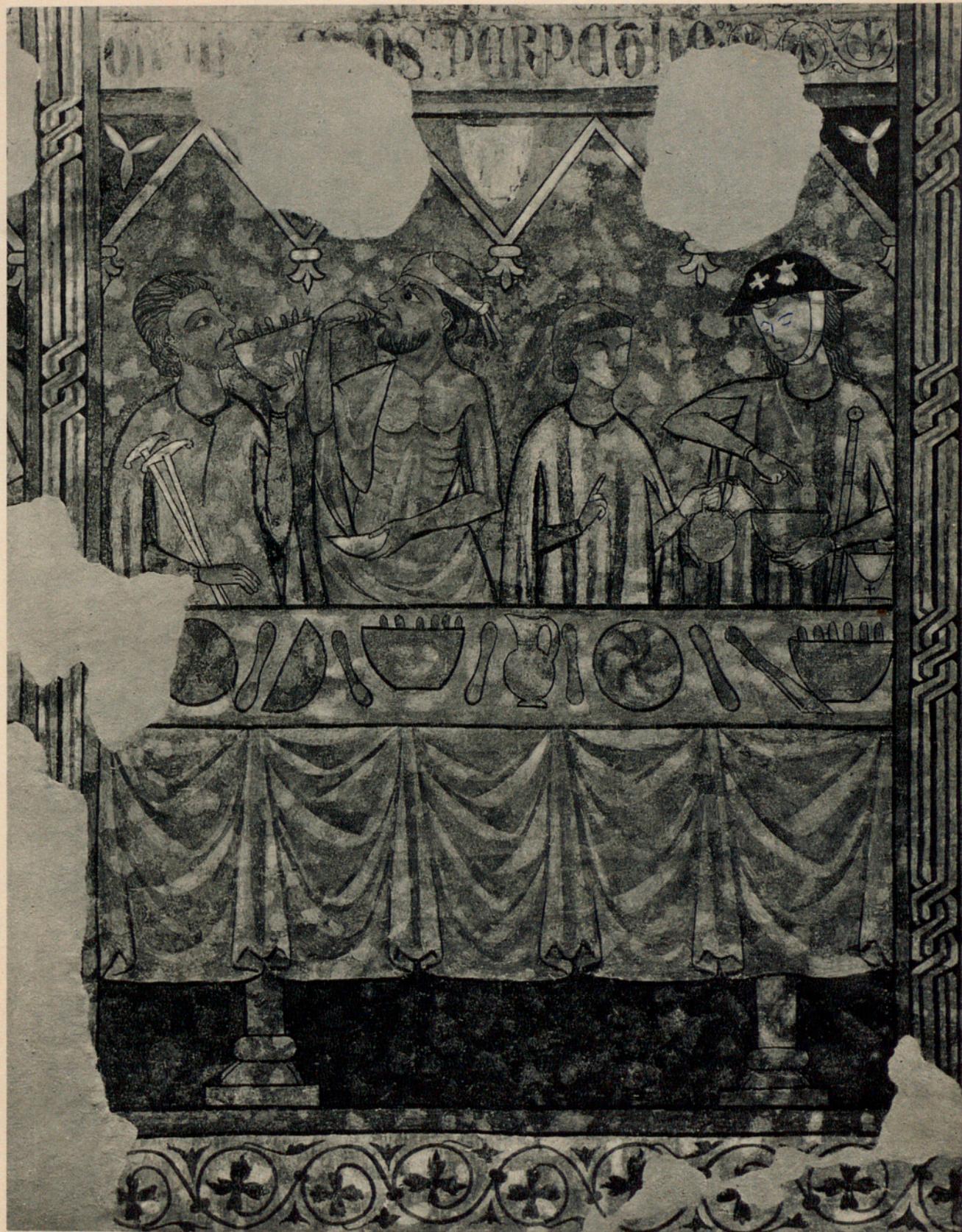
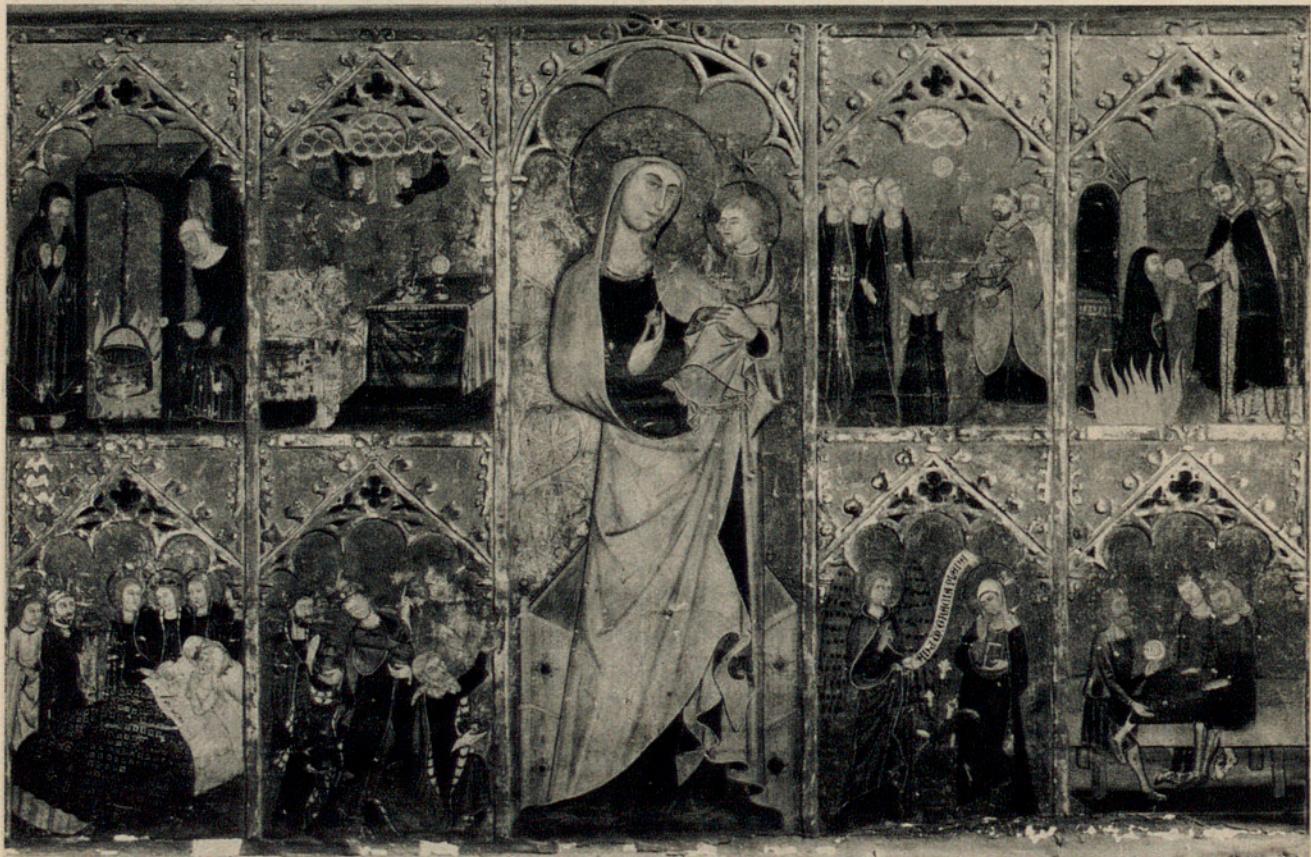


Fig. 1.—DETALLE DE UNAS PINTURAS MURALES EN LA CATEDRAL VIEJA DE LÉRIDA.



Figs. 2 y 3.—RETABLOS DE VILOVÍ DE OÑAR (GERONA) Y DE VALLBONA DE LAS MONJAS (LÉRIDA).



Fig. 4.—SANTA TECLA Y SAN PABLO, DE LAS PUERTAS DEL RELICARIO DE SANTA TECLA (MUSEO DIOCESANO DE TARRAGONA).



Figs. 5 y 6.—DETALLES DE LAS PINTURAS MURALES DE SANTO DOMINGO, EN PUIGCERDÀ (GERONA) Y DEL RETABLO DE 1342, DE SERDINYÀ (ROSELLÓN).



LÁMINA I

PUIGCERDÁ: DETALLE DE LAS PINTURAS MURALES DE SANTO DOMINGO.

del retablo de San Pedro Cercada (Museo Diocesano de Gerona). A juzgar por ambas obras, Gerona mantuvo, paralelamente al Rosellón, larga fidelidad al estilo transicional.

Los lienzos pintados al temple de las puertas del relicario de Santa Tecla, en la catedral de Tarragona (fig. 4), fueron ejecutados hacia 1337; en sus elegantes figuras, la fórmula caligráfica es sobriamente realizada por el modelado en claroscuro. La misma catedral conserva restos de pinturas murales que, en época y estilo, constituyen con ellas grupo uniforme. Sobresalen por su arte las cabecitas femeninas que decoran la capilla bautismal y las composiciones narrativas, referentes a la Invención de la Santa Cruz y a diversos santos del paramento exterior de la valla del coro, construida con anterioridad al 1334. La técnica descuidada de estas pinturas, ejecutadas sin alisado previo del muro, como si fueran una decoración circunstancial, no desvirtúa totalmente la destreza del pintor, que pudo ser el propio maestro del relicario de Santa Tecla.

Debemos citar también ciertas obras rurales de más interés arqueológico que artístico: las decoraciones murales de las iglesias de Peralta, de San Miguel de Montblanch y de la parroquial de Vinaixa, fechada ésta en 1350, todas ellas obras poco ambiciosas, con escenas narrativas en las que la ingenuidad asume el valor dominante.

El retablo de los Santos Juanes de la iglesia de la Sangre de Alcover, resulta, por su disposición iconográfica, precursor de los grandes retablos de la segunda mitad del Trecento, en los que los titulares presiden, bajo la escena del Calvario, la narración de los hechos de su vida, distribuida en pequeños compartimientos laterales. Parece del segundo cuarto del siglo XIV y conserva la fórmula pictórica del 1300; por su semejanza estilística con los frontales de Vallbona y el aludido políptico del Museo de Barcelona, resulta elemento clave para señalar la unidad de estilo que hubo en Cataluña durante el período que estamos considerando. Dos trípticos relicarios de la catedral de Tortosa muestran una serie de miniaturas con sabor de estampa popular pintadas sobre vidrio; de mejor arte es la Anunciación representada en el exterior de las puertas de uno de ellos.

El Rosellón y la Cerdanya unidos entre 1262 y 1369 bajo la capitalidad de Perpiñán al reino de Mallorca, tuvieron su escuela pictórica independiente de las de Cataluña y Baleares. Presentamos como obras más importantes las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá (figura 5 y lámina I) y el retablo de Serdinyá (fig. 6). En ambas hay un desarrollo pleno del factor narrativo: las figuras se mueven con gran libertad y, a pesar de la persistencia de los fondos monocromos, las superposiciones y escorzos originan aspectos completamente desconocidos en la etapa cercana al 1300. El predominio de lo lineal es todavía absoluto, pero el modelado y el claroscuro empiezan a adquirir, por el estudio del natural, el refinado convencionalismo naturalista que caracteriza a la pintura gótica más avanzada. Estilísticamente y cronológicamente, las piezas citadas están íntimamente relacionadas, pero la técnica las separa por completo. El altar de Serdinyá está pintado sobre lámina de plata y las transparencias y brillos de la corladura desempeñan, como en la mayor parte de las pinturas del siglo XIII, un papel no desdeñable. Por el contrario, las pinturas murales de Puigcerdá, tienen fino colorido, tonos limpios y contrastes cromáticos atenuados, que destacan la nitidez y agudeza de la línea, ejemplarizando el caso más característico de estilo gótico lineal en su última etapa. El retablo de Serdinyá, que nos señala la cronología de ambas obras, está fechado por una inscripción en 1342. Las rústicas pinturas murales de Camelás (fechadas en 1380) y el retablo de San Vicente y San Agustín del propio Serdinyá, obras de arte popular cercanas al 1400, confirman la supervivencia del estilo lineal en esta zona pirenaica.

ARAGÓN

Constituye un capítulo preliminar la serie de pinturas murales, retablos y frontales de la provincia de Huesca, considerados ya en el volumen VI de «Ars Hispaniæ» (pág. 248), creaciones que rebasan evidentemente el 1300, y que, a pesar de su esencia románica, incorporan las innovaciones del naciente gótico. Las obras del siglo XIV que estudiaremos ahora representan el segundo movimiento de este ciclo. La única obra del mismo, de la que podemos indicar la fecha con seguridad, es la silla abacial de Sijena (figs. 7 y 8), pieza de madera policromada que muestra, centrando sus composiciones historiadas, las armas de Blanca de Aragón, hija de Jaime II, elegida abadesa del Real Monasterio oscense en 1321. Es la primera obra aragonesa en la que se abandona totalmente el formulismo románico y en pocos casos se definen mejor que en ella las características esenciales del estilo de transición, ya que las figuras, dibujadas con agudeza, siguiendo el sistema linealista de trazos negros y vigorosos a los que se agrega un levísimo modelado, se recortan sobre fondos monocromos de coloración viva. Es de notar el ritmo ondulante de tales imágenes y la elegancia de sus ademanes sueltos y gráciles. El oro y los gofrados intervienen en mayor proporción que en obras más arcaicas. Su parentesco con las pinturas murales de la catedral de Lérida y el hecho de que las inscripciones aparezcan en catalán, nos induce a señalar la posibilidad de que sea obra de un pintor de la escuela de Lérida.

En pintura mural, tenemos el paralelo del arte de la silla abacial de Sijena con las decoraciones murales de la iglesia del Cristo, en Sos del Rey Católico (figs. 9 y 10). En ellas intervienen dos maestros, el autor de la aludida silla y un seguidor mediocre. La radical diferencia entre estas pinturas ejecutadas probablemente hacia la tercera década del siglo XIV y la serie de decoraciones murales que constituyen el círculo del Maestro de Foces («Ars Hispaniæ», vol. VI, página 108), prueba que el cambio estilístico tuvo lugar en el primer cuarto de dicho siglo. Es de notar la creciente flexibilidad de la línea, no sólo para obedecer a necesidades representativas y formales, sino para acentuar el factor expresivo; si los personajes figurados no poseen todavía un sentimiento, sí puede afirmarse que tienen carácter.

Como es lógico, en ciertas pinturas murales de la región de Huesca se observa un reflejo lejano del círculo navarro de Juan Oliver, que a continuación se estudia. Citaremos como ejemplos interesantes las murales de la catedral de Huesca: pinturas narrativas del zaguán de su portada lateral; otras, las más finas, en los arcosolios de dos sepulcros; y, finalmente, las que decoran el muro del claustro primitivo. La decoración del ábside de San Andrés de Yaso es quizá el último ejemplo conservado, por cierto ya decadente.

Según los datos reunidos, el sector central aragonés heredó de la región de Huesca, en la segunda etapa que estamos estudiando, el gusto por la gran decoración mural, ya que son muchas las iglesias que conservan restos de ellas; citaremos las de Cervera de la Cañada, las del convento de Dominicos de Magallón y las de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda. Casi todas reflejan cierto espíritu morisco.

Teruel se muestra excepcionalmente rico en pinturas correspondientes a la segunda etapa gótica lineal; ya se publicaron, en el tomo arriba citado (figs. 109 y 110), las de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz, fieles a la temática decorativa románica, a pesar de que su trazo lineal y el concepto estético de sus temas historiados pertenecen netamente a esta segunda etapa. La fidelidad al nuevo estilo narrativo se acusa especialmente en las escenas alusivas a los romances trovadorescos, que aparecen junto a escenas guerreras y a la representa-

ción alegórica de los meses. El castillo de Alcañiz tiene otros restos similares de decoración mural en el claustro.

un ciclo muy importante de pinturas murales de carácter lineal avanzado

Daroca conserva importantes pinturas del mismo estilo en los retablos murales de sus iglesias (figs. 11 y 12). En la de San Miguel se conservan dos de ellos realizados al temple, siguiendo una estructura monumental, precursora de los grandes altares muebles. En uno de ellos, su titular, San Valero, aparece como figura central, flanqueado por las efigies de un rey y una reina, y diversos donantes, bajo una amplia zona de personajes sagrados. En estructura similar se desarrolla un segundo retablo mural, con la escena de la Coronación de la Virgen centrando gran número de ángeles músicos y el Apostolado, encuadrados individualmente en compartimientos de arcos trilobulados, dispuestos en cuatro zonas. La de la parte baja nos anuncia ya la constitución normal de las predelas. En ambas obras, probablemente ejecutadas por el mismo pintor, el estilo gótico lineal se muestra en su forma más progresiva, reflejando el influjo naturalista que en este período, tal vez poco anterior al 1350, había penetrado en el arte de la Corona de Aragón. *conservan todavía reliquias de lo románico ya que*

En la segunda pintura

B (aragó)

figuren frisos derivados de la pintura del siglo XII. El modelado de las formas se reduce prácticamente a la indumentaria, dejando las otras partes en su carácter plano con predominio de la línea. Un modesto seguidor del Maestro de San Miguel de Daroca dejó en la iglesia de San Juan Bautista otro retablo mural de menor interés. Todas estas pinturas se relacionan, por la técnica y el estilo, con las del santuario de Nuestra Señora de Cabanas, en Almunia de Doña Godina (v. «Ars Hispaniae» vol. VI, fig. 111). E incluso parece que en las decoraciones fúnebres allí realizadas pueden reconocerse los trazos característicos de los pintores de Daroca.

C

El interés por la decoración pictórica y la iconografía penetró profundamente en el concepto arquitectónico aragonés. Por ello constituye un capítulo valioso, que rebasa en ciertos casos el campo de la simple decoración, el arte de los techos de iglesias y castillos. Sobresale por su enorme estructura y rica iconografía el de la catedral de Teruel, el cual es una armadura de par y nudillo, apeinazada con casetones rebundidos en forma de exágonos alargados y dobles tirantes apeados por modillones tallados, todo ello a la manera musulmana acostumbrada en los artesonados (figs. 13, 14, 15 y 16). La pintura de este techo es posterior al 1300. Aparte de lo decorativo, que recubre por entero todos los elementos, nos interesa señalar el valor artístico de las múltiples representaciones humanas y quiméricas, pintadas en vigas y plafones. Intervinieron seguramente en ello varios pintores, dominando en el conjunto el estilo lineal. Las escenas historiadas ofrecen gran unidad de estilo, emparentando con las obras del Maestro de San Miguel de Daroca, aunque, en todo caso, en este arte tan adicto a la fórmula y rápidamente ejecutado con instinto decorativo, resulta peligroso señalar relaciones estilísticas demasiado precisas. En la decoración ornamental del techo de la catedral de Teruel intervinieron también diversos maestros: los más modestos parecen de raigambre musulmana; por el contrario, el autor de la serie de monstruos que, combinados con riquísima flora, aparecen en la decoración de las zapatas, debió de conocer profundamente la personalidad y la técnica del autor de las pinturas de la Sala Capitular de Sigüenza (v. volumen VI, págs. 123 y sgts.).

Debemos señalar que la región meridional aragonesa fué rica en techos decorados y que, por desgracia, han sido en su mayor parte arrancados de su emplazamiento original. El mayor de ellos pertenece a la colección de Myron Taylor, en los Estados Unidos. Una serie de vigas con la representación de curiosas escenas guerreras en mar y en tierra figuran en el Museo de



Figs. 7, 8, 9 y 10. — DETALLES DE LA SILLA ABACIAL DE SIJENA (MUSEO DIOCESANO DE LÉRIDA) y DETALLES DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DEL CRISTO, EN SOS DEL REY CATÓLICO (ZARAGOZA).



Fig. 11.—DETALLE DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN DAROCA (ZARAGOZA).



Fig. 12.—DETALLE DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN DAROCA (ZARAGOZA).



Figs. 13, 14, 15 y 16.—DETALLES DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA DEL ARTESONADO DE LA NAVE MAYOR DE LA CATEDRAL DE TERUEL.

Barcelona. El estilo es similar en todas las obras aludidas. En cuanto a la técnica, existe también entera unidad pues se emplean colores simples preparados probablemente al óleo con predominio del ocre, almagre, negro y tierra verde.

VALENCIA

El primer estilo gótico sentó en Valencia los fundamentos de una escuela pictórica local, que tuvo su período culminante en el primer cuarto del siglo XV. Son sus obras más antiguas las composiciones murales recientemente descubiertas en una cámara secreta situada sobre el zaguán de la sacristía de la catedral, dedicadas a la historia de Cristo. Flanquean un reconditorio eucarístico. Ejecutadas hacia 1300, pertenecen claramente al grupo narrativo, sin influencia alguna del arte italiano. Es difícil precisar el origen del autor, ya que contamos con material escaso y sin ningún género de documentación, pero puede afirmarse que su estilo se aproxima más al de los monumentos estudiados en Cataluña que al de los aragoneses. Cronológicamente le siguen los frescos de la iglesia de la Sangre, de Liria, con diferentes escenas narrativas (fig. 17): decoración mural que merecería una limpieza y restauración adecuadas. Aunque la citada villa se había reconquistado en 1252, es muy probable que las aludidas pinturas sean ulteriores al 1300. Obra coetánea será la decoración policroma de la techumbre de madera, de la misma iglesia, que no se diferencia mucho de los techos considerados en la vecina región de Teruel (fig. 19). Con razón ha sido señalado el paralelismo que existe entre su temática y la de la cerámica historiada de Paterna y Teruel.

Entre las rarísimas pinturas arcaicas de Valencia, es preciso mencionar dos frontales de altar también de la iglesia de la Sangre, de Liria: uno de ellos (fig. 18) dedicado a San Antonio Abad y a San Bartolomé, con escenas narrativas, y el otro al Apóstol Santiago. Ambos son obra tosca, probablemente de un pintor local, pero nos interesan como documento que prueba el arraigo del estilo gótico lineal en Valencia: la composición es primaria y rígida la tensión de las figuras. Merecen cita, como mero documento, unos fragmentos de retablo pintado según la fórmula lineal trecentista, utilizados como elemento estructural en un retablo del siglo XV.

NAVARRA

El ambiente artístico navarro quedó preparado, ya en el siglo XIII, para la recepción del nuevo estilo, con las obras del Maestro de Artajona, estudiadas en el volumen VI de «Ars Hispaniæ» (página 128). La comparación de los frescos de Artajona y Olite con los que consideramos a continuación señala el cambio radical que, en el concepto estético y narrativo, produjo la plena aceptación de la nueva modalidad pictórica.

JUAN OLIVER. — El introductor de esta tendencia artística en Navarra fué con toda probabilidad «Johannes Oliveri», el pintor que firmó y fechó en 1330 el retablo mural del refectorio de la catedral de Pamplona, en el que se representan varias escenas de la vida de Jesús, en figuras a mitad de tamaño natural, flanqueadas por imágenes de los profetas (fig. 20). En la zona inferior aparecen las armas de la Casa Real de Navarra y las de Gastón II, conde de Foix-Bearn. El nombre de Oliver suena varias veces en las relaciones de pintores del siglo XIV activos en Es-

pañía; un Juan Oliver, que falleció antes de 1377, estaba en Barcelona al servicio del rey Pedro el Cерemonioso, en 1364; y otro del mismo nombre era pintor de la Casa Real navarra en 1386. De todas maneras es éste un nombre internacional que lo mismo puede señalar un origen en Francia que en Inglaterra: un Oliver cuenta entre los pintores aviñoneses de mediados de la misma centuria. El estilo del autor del retablo navarro, creado dentro de la más pura norma linealista, nos recuerda especialmente ciertas pinturas murales coetáneas en Inglaterra, sobre todo las que se conservan en el crucero de la abadía de Westminster. Asimismo, pueden señalarse repetidas coincidencias con las miniaturas inglesas cercanas al 1300. Recordemos que durante ese tiempo gran parte del sur de Francia estaba bajo el dominio británico, siendo precisamente ése el momento culminante de la expansión artística de Inglaterra. Sea cual fuere la nacionalidad de Juan Oliver, de Pamplona, hemos de conceptuarlo como un excelente pintor y el retablo de la catedral de Pamplona entre lo mejor de la pintura trecentista en España.

La técnica de este retablo mural es compleja, ya que consta de una preparación al fresco, con veladuras de paleta rica que penetraron profundamente en el grueso del revoque de cal. La capa de terminación fué ejecutada en color opaco preparado con un medio graso que pudo ser aceite de linaza. En las composiciones y figuras, la línea prevalece siempre sobre el leve modelado y las figuras se recortan casi incorpóreas sobre fondo monocromo. La agudeza del dibujo justifica plenamente su preponderancia sobre el color; para comprobarlo, basta seguir una a una las admirables y expresivas cabezas de los personajes, observar el sentido que vive en sus gestos y la sensibilidad plástica del plegado de los ropajes. El conjunto está unificado por el ritmo ondulante en dirección vertical, el equilibrio de los personajes dentro de cada fragmento narrativo y la acertada distribución en masas. En general, el relato pictórico se mantiene dentro del convencionalismo estético, es decir, otorgando predominio a lo bello sobre lo dramático, pero en algunos lugares del retablo la tensión patética se incrementa e inflama. Tal acontece en el grupo de las Santas Mujeres, al pie de la Cruz (fig. 21); el rasgo patético es obtenido singularmente por el ademán traducido en formas realmente inspiradas. El retablo ostenta una policromía sin estridencias, pero con riquísima gama de matices que supera en mucho a todas las obras coetáneas conservadas en España. La suma de cualidades mencionadas, sitúan al autor de estas pinturas entre los creadores de formas y los líricos más puros de su tiempo. Juan Oliver dejó en el mismo refectorio una cabeza de Cristo pintada en el tímpano de la puerta del púlpito.

El ciclo trecentista navarro sigue en las grandes composiciones murales del claustro de la catedral de Pamplona, pero, por desgracia, el tiempo las alteró profundamente. El paramento más importante representa el árbol de Jessé y sus figuras, de tamaño algo menor al natural, elegantes y correctamente dibujadas, caen dentro del más estricto estilo lineal (fig. 22). En cierto modo, las características del estilo se acusan más en esta obra que en las de Oliver: el predominio neto del trazo sobre el color salvó gran parte de su efecto artístico, ya que los tonos cálidos se desvanecieron por la acción de la humedad y los blancos aparecen casi totalmente ennegrecidos, síntoma que acusa la inclusión del aceite de linaza o de otro medio graso en la solución de los pigmentos pues, de haber sido estas pinturas ejecutadas al fresco o al temple, no se hubiesen oxidado los colores de tal forma por la acción del tiempo. El sentido de la serie de personajes en pie que pueblan el gigantesco árbol, de siete metros de altura, aparece claramente de espíritu francés; más rígido y menos lírico que el de las pinturas inglesas de comienzos del siglo XIV, a las cuales aludimos como prototipo y fuente de la obra de Juan Oliver. La cronología del claustro de Pamplona no está lo bastante estudiada como para servir-



Figs. 17, 18 y 19.—PINTURA MURAL, FIGURA DE UN FRONTAL Y ESCENA DEL ARTESONADO DE LA IGLESIA DE LA SANGRE, EN LIRIA.

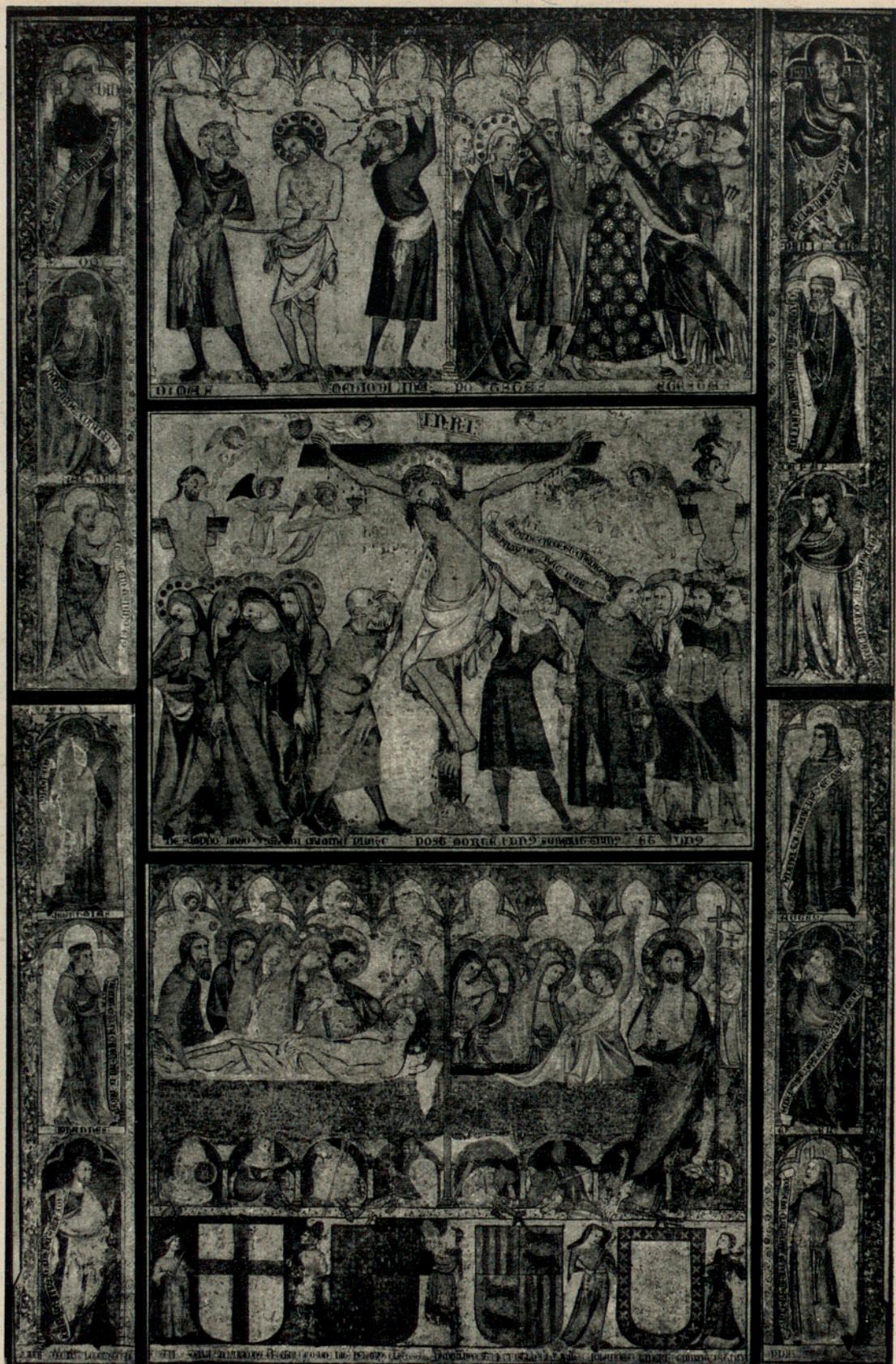


Fig. 20.—JUAN OLIVERIO: PINTURAS MURALES DEL REFECTORIO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA



Fig. 21.—JUAN OLIVERIO: LAS MARÍAS DEL CALVARIO, EN EL REFECTORIO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA (1330).



Fig. 22.—FIGURAS DEL ÁRBOL DE JESSÉ, DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.

nos de base en la puntuación exacta de la fecha de ejecución de estas pinturas. En nuestra opinión, el árbol de Jessé fué pintado en una época no lejana a la del retablo de Oliver y ciertamente con anterioridad al 1350.

ROQUE DE ARTAJONA. — Juan Oliver creó en Navarra una escuela de pintores; podemos señalar como seguidor de su estilo y miembro preponderante de su círculo a un maestro que firmó con el nombre de «Roque» unas escenas del traslado del cuerpo de San Saturnino, en el presbiterio de la iglesia del Cerco de Artajona (fig. 23). La obra está fechada en 1340, quedando incompletas las unidades que seguían a esta cifra. Las características técnicas y estéticas de la obra acusan identidad completa con las del retablo del refectorio de Pamplona. La maestría de este Roque, del cual no conocemos referencia documental ninguna, corre parejas con la de Oliver; le sigue de tal manera en la forma de dibujar y pintar las figuras, conservando similar destreza en el trazado de las líneas y en el tenue modelado de las carnes, que, de no existir la firma, fácilmente se podría caer en el error de atribuir esta obra de Artajona al maestro Juan Oliver. Sin embargo, puede apreciarse mayor rigidez en las figuras de la iglesia del Cerco, empleo de ademanes más convencionales y, acaso, una sutileza descriptiva más acentuada; en cambio, el retablo del refectorio de Pamplona muestra un arte de mayor soltura, más rico rítmicamente.

MAESTRO DE OLITE. — El estilo de Oliver tiene su continuación en la decoración mural que se pintó en honor de la Virgen en San Pedro de Olite (figs. 24 y 25). La componen diversas escenas bíblicas y de la infancia de Jesús y fué realizada sobre la zona inferior de uno de los muros de la capilla situada bajo la torre de la iglesia, destruyéndose con ello buena parte de las hermosas pinturas murales que decoraban aquel paramento desde el siglo XIII (v. volumen VI, página 137). A pesar de la señalada proximidad de esas pinturas a la manera de Oliver, vemos que en ellas el estilo evoluciona, indicando la aparición de un tercer pintor activo en Navarra, el cual mantuvo, e incluso mejoró, la técnica a la vez que agudizaba la capacidad expresiva. Se percibe en este arte la rebeldía contra la modalidad absolutamente plana; los escorzos son acentuados y se multiplican las superposiciones de ambición naturalista, todo lo cual procura mayor relieve a las composiciones. Incluso sus elementos arquitectónicos de encuadramiento buscan efectos de *trompe l'oeil*, con vigoroso claroscuro. La policromía es mucho más audaz y rica que en la obra de Oliver, y en cuanto a la técnica, al parecer lo ejecutado al óleo cubrió totalmente la preparación al fresco. Estas composiciones de Olite, con figuras cuyo tamaño es la mitad del natural, a pesar de su estado de conservación deficiente pueden presentarse entre lo más impresionante que la pintura gótica produjo en España. Su anónimo autor fué indudablemente otro miembro del círculo de Juan Oliver, activo hacia 1350.

Otra prueba de que el arte de ese maestro creó escuela en Navarra la tenemos en la decoración mural del ábside de la iglesia parroquial de Gallipienzo. En ella, un artista mediocre pintó, en figuras mayores que el tamaño natural, distintas escenas de la vida de Jesús, con técnica y estructura imitando a las del retablo del refectorio de Pamplona. En los elementos de arquitectura decorativa y aun en las líneas generales de las figuras vemos que sigue con servilismo al pintor del retablo de la Virgen de Olite. En la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina se divisan todavía los trazos de una serie de composiciones murales que decoraban el ábside, con temas relativos a la Crucifixión y Muerte del Salvador. Parece que fueron obras de buena mano estilísticamente unidas al círculo de Oliver, pero poco podemos juzgar por lo que resta de su arte.

*La obra maestra de la pintura gótico-lineal navarra, un pequeño
altar, pintado en una sola tabla, que de la Catedral Navarra pasó al Museo de
Pamplona. Presenta*

PINTURAS SOBRE TABLA. — Resulta lógico que esta escuela de pintores de la primera mitad del mil trescientos tuviera su complemento en la decoración de mobiliario litúrgico. Una obra de gran calidad basta para acreditar su existencia y es la tabla con la Crucifixión rodeada por diminutas representaciones de Santos y con una escena de la Consagración con donantes en zona baja (fig. 26). Parece una pequeña tabla votiva y su ejecución pertenece a un arte exquisito que muestra ^{muy aún} ~~de las murales~~ paralelismo con el del maestro de San Pedro de Olite. Las figuras se recortan sobre fondo de oro cubierto de finísimo dibujo punteado y las discretas veladuras que apenas insinúan el claroscuro quedan dominadas por la línea que puntualiza la forma en todos sus elementos esenciales. En el color prevalecen los tonos intermedios, especialmente las variantes cromáticas logradas con la mezcla de azul y rojo. Los colores primarios están prácticamente excluidos de esta obra. La temática decorativa del fondo y de los frisos de enmarcamiento se reduce a estilizaciones vegetales a base de hojas trilobuladas. Ni un solo síntoma de origen románico aparece en esta obra excepcional, que debe ser considerada como una de las más puras y bellas de la escuela navarra.

La comparación analítica entre este Calvario de la catedral de Pamplona y los frontales de altar procedentes de Góngora y Arteta (Museo de Barcelona) y el de la colección Gualino de Milán (véase vol. VI, figs. 250 y 253), nos sugiere la hipótesis de que dentro de sus innegables puntos de contacto responden a un concepto pictórico opuesto. El grupo de frontales sigue un modelo arcaico, con esquema de raíz románica aun siendo con toda probabilidad obra coetánea de los frescos de Olite y la aludida tabla de la Crucifixión. Dichas piezas parecen probar que, a la llegada de Oliver, existía en Navarra una antigua escuela pictórica que, ante el desarrollo deslumbrante del nuevo arte, modificó superficialmente sus viejas fórmulas. Los talleres locales seguirían produciendo piezas de mobiliario litúrgico con destino rural, mientras el núcleo de fresquistas progresivos iba llenando los muros de los principales templos con soberbias decoraciones pintadas al estilo de la época. Como en el período románico, la pintura sobre tabla seguía con cierto retraso y con absoluto amaneramiento los hallazgos de los grandes maestros, los cuales prosiguieron hasta mediados del siglo XIV dedicados a la pintura mural y sólo por excepción, como se demuestra en la preciosa tabla de la catedral de Pamplona, aplicaron su arte a la pintura mueble.

pintores varcos
La fidelidad que los pequeños maestros navarros tuvieron a las fórmulas arcaicas explica la existencia del retablo que el canciller Pedro López de Ayala donó en 1396 al monasterio de Quejana (figs. 27 y 28). Su estilo y concepción pictórica son aún enteramente lineales. De no existir la fecha, claramente expresada en la obra, esta habría sido clasificada con algunas décadas de antelación. Es un enorme retablo dedicado a la Virgen, con sucesión de escenas dispuestas según el esquema de los frontales navarros. El colorido es vivo, con abundancia de carmines, como reacción arcaizante ante la refinada y suave gama cromática de las pinturas navarras de un gótico más avanzado. El estilo continuó alejando en la mayoría de adaptaciones artísticas murales, paralelamente a lo que sucedió en Castilla.

Cabe señalar también el reflejo del arte que hemos considerado en las pinturas historiadas que decoran elementos de mobiliario. Señalaremos como ejemplo típico una arqueta del monasterio de Fitero con representaciones figurativas, según la misma técnica a base de corladuras, tal cual aparecen en las obras más arcaicas del grupo de pintores que acabamos de estudiar.



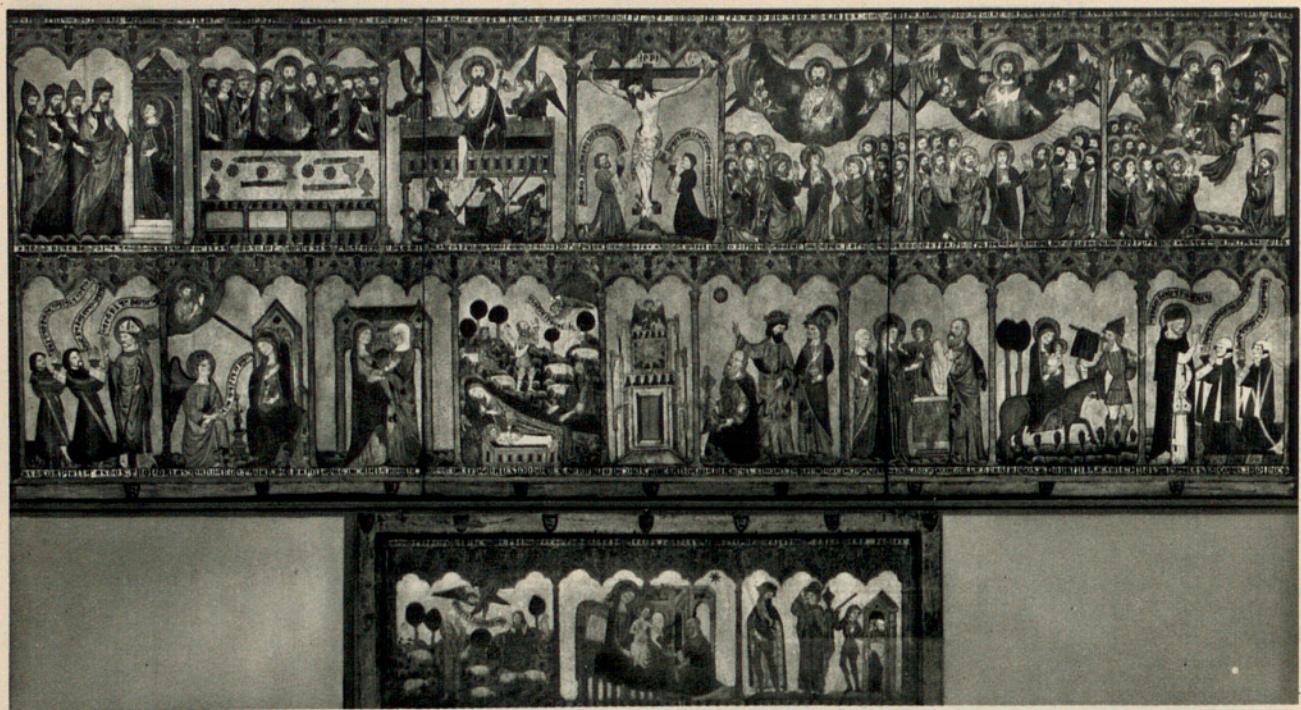
Figs. 23 y 24.—MAESTRO ROQUE: PINTURAS DE LA IGLESIA DEL CERCO, DE ARTAJONA (NAVARRA) (1340). SANSÓN, DETALLE DE LAS PINTURAS DE SAN PEDRO DE OLITE.



Fig. 25.—ANUNCIACIÓN A SAN JOAQUÍN. DETALLE DE LAS PINTURAS DE SAN PEDRO DE OLITE.



Fig. 26.—CRUCIFIXIÓN, PINTURA SOBRE TABLA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Figs. 27 y 28.—CONJUNTO Y DETALLE DEL ALTAR DE QUEJANA (1396) (ART INSTITUTE, CHICAGO).

A juzgar por las obras conservadas, el arte de la pintura no dió ni en Castilla ni en León los frutos que cabía esperar de su temprana y brillante escuela de escultores y de su precoz floración en la catedral vieja de Salamanca. El retablo mural de la capilla de San Martín, firmado por Antón Sánchez de Segovia y fechado en la Era de 1300, junto con las escenas narrativas pintadas en diversos sepulcros de personajes fallecidos en las últimas décadas del siglo XIII, prueban la existencia de una temprana escuela pictórica. Al parecer, ésta no tuvo continuadores y el primer período gótico ~~queda~~ ^{Nº 262} deja de presentar en Castilla la segunda fase que acabamos de estudiar en Navarra, Aragón y Cataluña. Puede aducirse que las pinturas castellanas y leonesas de la primera mitad del siglo XIV pueden haber sido destruidas, pero en realidad resulta muy significativa la enorme diferencia de densidad pictórica que, con anterioridad al 1400, existe en las regiones costeras y fronterizas y las del interior hispánico. Esta pobreza castellana de pintura trecentista contrasta asimismo con el exuberante desarrollo de sus escuelas pictóricas en el siguiente siglo, las cuales rivalizan en número y calidad con las de Cataluña, Valencia y Aragón.

El desenvolvimiento del estilo de transición queda en Castilla reducido a una serie de ejemplos esporádicos de conservación deficiente y con los que no hemos logrado organizar un esquema histórico y estilístico. En la reciente restauración de la aludida capilla de la catedral vieja de Salamanca, se descubrió que la gran representación pictórica de la «Etimasía», o preparación del trono (v. vol. VI, fig. 152) está fechada en 1342; en consecuencia, esta obra aparentemente tan arcaica como su pareja firmada por Antón Sánchez es, en realidad, la que cierra el ciclo salmantino en fecha muy avanzada. Existe más al norte una serie de pinturas murales que por su estado ruinoso no han podido ser metódicamente estudiadas. Aunque conservan elementos decorativos de origen románico, ^{pero} su estructura las sitúa claramente dentro del círculo trecentista. Difícil resulta en la mayor parte de los casos precisar su cronología. La mayoría de tales pinturas aparecen en la decoración interior de las iglesias de ladrillo, de estructura mudéjar. En San Pedro del Olmo, ruina abandonada de Toro, se conservan vestigios de una extensa decoración; el ábside de la ermita del Cristo de las Batallas, de la misma ciudad, presenta una grandiosa escena de la Coronación de la Virgen y diversas composiciones historiadas cubren con sus desvanecidos tonos y sus siluetas medio borradas los paramentos del interior de las arquerías decorativas de ladrillo; en la iglesia de San Pedro de Alcazarén se dibujan todavía estupendas figuras de Apóstoles, recortadas sobre fondo monocromo en la parte cilíndrica del ábside. Menos puede decirse de las pinturas murales que existen tras el altar de la parroquial de Zorita de Páramo (Palencia). Como colofón de este grupo castellano, hemos de agregar una gran composición mural de la iglesia de San Pablo de Peñafiel, ejecutada con posterioridad a 1320, fecha de la fundación del monasterio (Museo Arqueológico de Valladolid) (fig. 29). En ella se representan pasajes de la historia de la Magdalena, encuadrados, en estructura de retablo, por la repetición de frisos de tema aún románico.

El arte lineal del grupo anterior, se refleja en las pinturas tardías de modestas capillas de Palencia y de Burgos. Citaremos, como ejemplo más completo, las de la parroquial de Valverzoso (Burgos), fechadas en 1490, y que demuestran que el linealismo fué fórmula permanente para el arte rural de Castilla en los siglos XIV y XV. Tal supervivencia dificulta asimismo la clasificación de una serie relativamente numerosa de pinturas murales gallegas; las más importantes son las de la capilla de la Magdalena, en Santo Domingo de Pontevedra; las de la

en la Torre de Hércules en Segovia y en la iglesia de Vilena (Burgos) 47

catedral e iglesia de San Martín, en Mondoñedo; las de Santa María de Mellid y las de Santa Eulalia de Espenuca. Se trata de obras rústicas, en su mayoría posteriores al año 1400. Un fragmento del retablo dedicado a la Virgen, que se conserva en el Stadercher Kunstinstitut de Francfort, cuyo estilo se deriva del arca de San Isidro de Madrid y de las tablas del sepulcro de Mahamut, es una pintura notable. Ciertamente puede señalarse su paralelismo estilístico con el gran retablo de San Millán de la Cogolla (v. vol. VI, fig. 265).

El estilo lineal penetró en la decoración arquitectónica de Castilla coetáneamente al ciclo aragonés y, como allí, interviene especialmente en la policromía decorativa de los techos y artesonados de madera, formando unión estilística y técnica con la tradición árabe. Mencionaremos como ejemplos interesantes el techo del claustro de Silos, ejecutado en fecha posterior al 1384, y el de Vileña (figs. 30 y 31). La decoración es particularmente rica en las vigas y en ella entran grupos de figuras en escenas eróticas, guerreras y cinegéticas, personajes fantásticos y elementos simbólicos enmarcados por ornamentos geométricos y de flora derivada de los atauriques.

PINTURA MORISCA

Pocos

Menos ejemplos podemos presentar todavía del estilo gótico lineal en la región andaluza. Post menciona una imagen de Santa Lucía, mal conservada, en la ermita de San Mateo, y en el arcosolio de un sepulcro de la Mezquita de Córdoba se conservan restos decorativos correspondientes a dicho estilo. Pero es lógico incluir técnicamente en su ciclo los famosos techos de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada. Es un viejo problema el de la filiación de estas pinturas, ejecutadas sobre cuero preparado con yeso en tres cupulines de forma elíptica (figs. 32 y 33). En el central, aparecen diez príncipes árabes sentados sobre una alfombra: se cree que representan los diez primeros sultanes de la dinastía Beni-Nasr, suponiéndose que Mohamet VI, décimo monarca de dicha familia, el cual reinó entre los años 1396 y 1408, fué quien hizo ejecutar tales pinturas. En los cupulines laterales aparecen escenas en las que intervienen moros y cristianos. No ha podido hallarse texto alguno que explique su iconografía: damas y caballeros, jinetes y cazaadores que aparecen ante castillos como fondo escenográfico. En una de las representaciones, un combate singular entre jinetes, el vencedor árabe hunde su lanza en el pecho del cristiano; son obra de gran sensibilidad y pueden considerarse entre las más bellas que produjo el arte hispánico. Ha sido señalado su parentesco con lo sienés, pero es evidente que, aun teniendo en cuenta la universalidad del estilo lineal durante la segunda mitad del siglo XIV, no podemos en manera alguna relacionar estas pinturas granadinas con la brillante representación que en las escuelas del Levante español tuvo la corriente italogótica.

Es preciso señalar, a pesar de que los ejemplos que han llegado hasta nosotros son raros y de conservación deficiente, una posible unión entre el estilo lineal de los cupulines de la Alhambra y ciertos restos de decoración civil envueltos en la temática ^{decorativa} musulmana. Como muestra de ello, mencionaremos lo que queda de la decoración mural del palacio cordobés que actualmente aloja el Museo Arqueológico de esa ciudad (fig. 34), y las pinturas de la llamada Torre de Hércules de la casa que fué de los Arias-Dávila, en Segovia (v. vol. IV, figs. 431 y 432). En todo caso, el lirismo caligráfico e incluso la técnica de las pinturas de la Alhambra, encajan en la trayectoria artística que de la miniatura árabe pasó a la decoración del Alcázar de Sevilla (fig. 35) y a la de los palacios de Toledo (fig. 36), y que prosiguió en los techos policromos castellanos.



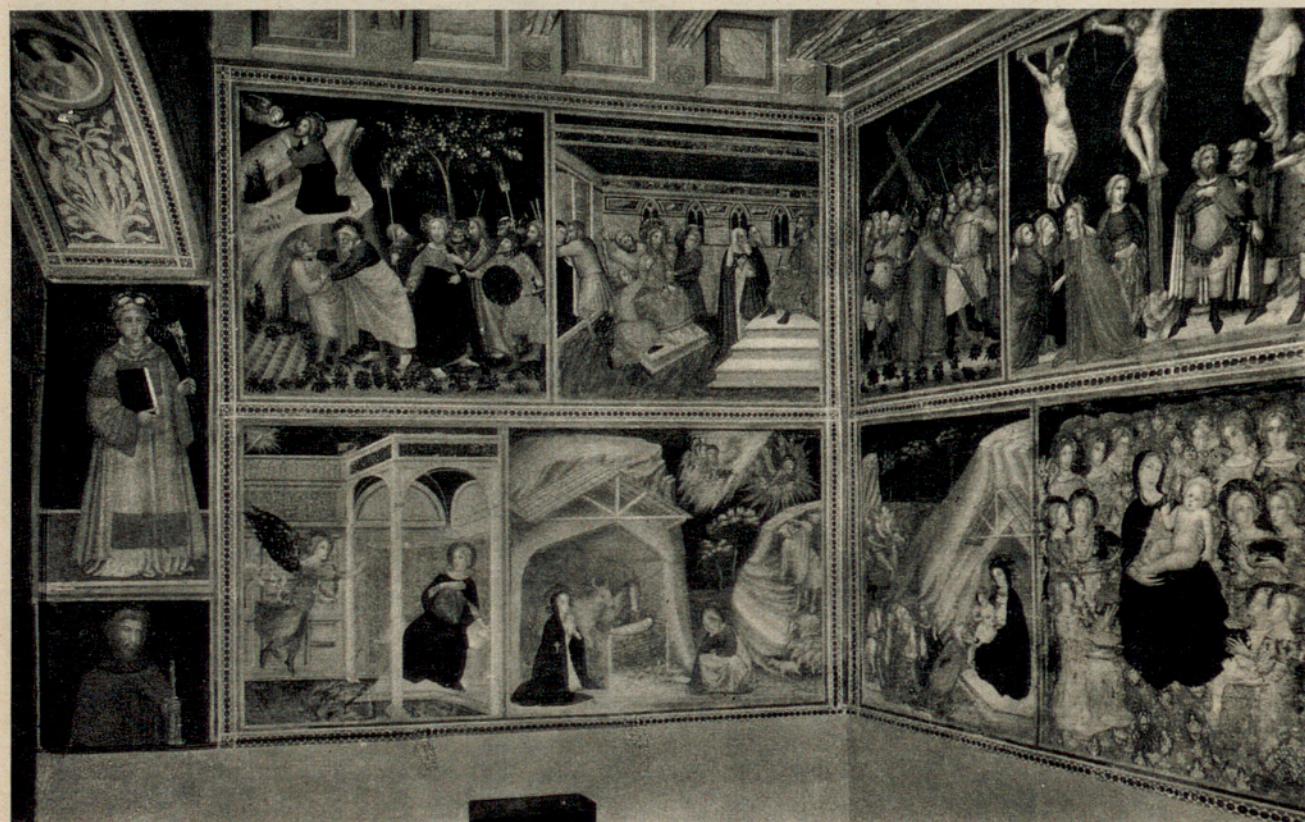
Figs. 29, 30 y 31.—PINTURA MURAL, PROCEDENTE DE PEÑAFIEL (MUSEO DE VALLADOLID). ESCENAS DE LAS TECHUMBRES DEL CLAUSTRO DE SILOS Y DE LA IGLESIA DE VILEÑA.



Figs. 32 y 33.—DETALLE DE LAS PINTURAS DE LAS BÓVEDAS DE LA SALA DE LOS REYES, EN LA ALHAMBRA, GRANADA.



Figs. 34, 35 y 36.—DETALLE DE UN ZÓCALO DECORADO (MUSEO PROVINCIAL DE CÓRDOBA). YESERÍAS CON PINTURAS, EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA Y EN EL SEMINARIO MENOR DE TOLEDO.



Figs. 37 y 38.—FERRER BASSA: RETABLO DE LA VIRGEN, DE BELLPUIG DE LAS AVELLANAS. PINTURAS DE PEDRALBES, BARCELONA (1346).

SEGUNDO PERÍODO

ESTILO ITALOGÓTICO Y ESTILO INTERNACIONAL

Unimos en este segundo período el estilo italogótico y el estilo internacional, ya que, si en algunas escuelas hispánicas la diferenciación de los mismos es visible, en la mayoría de centros pictóricos la división resulta artificiosa y la determinación de las obras que habría que adjudicar a cada grupo algo confusionaria. Esto se debe a que el gótico español de la segunda mitad del siglo XIV y de la primera del XV puede conceptualizarse como una fusión de ambas modalidades en grados variables. Hay que tener en cuenta que los dos estilos aparecen en Europa simultáneamente y que uno no significa concretamente la superación del otro. El italogótico prospera en Florencia y en Siena, dando forma, por el milagro de Giotto, Duccio y Simone Martini al lirismo latente que se condensa en la íntima unión de las corrientes bizantinas con la tradición clásica. El estilo internacional es una evolución del gótico lineal, que aparece en Inglaterra, Flandes, Borgoña, Alemania, Francia y Austria. Como es lógico, el predominio del italogótico se extendió por las comarcas mediterráneas cuyo sentimiento formal tenía estrecha relación con sus principios y donde el bizantinismo se mantenía en estado letárgico. Por el contrario, el estilo internacional es la expresión artística más en consonancia con el puro espíritu gótico, nacido en las comarcas europeas dominadas por las razas germánicas de los francos y visigodos.

Sin embargo, la tendencia a considerar el estilo internacional como sucesor del italogótico no deja de tener su fundamento. Por un lado, la relación de lo italiano con lo clásico hace del italogótico un estilo inspirado preferentemente en el pasado a la vez que un puente para el futuro renacimiento, mientras el internacional era el estilo desarrollado en las comarcas creadoras de la cultura específicamente gótica. Por otro lado, la influencia italiana penetró en España, y en particular en algunas escuelas, como veremos, antes que la procedente del Norte, y significó un estado intermedio entre el gótico lineal de la primera etapa y el estilo internacional. Finalmente, hemos de reconocer que éste era más avanzado y que sus soluciones, aun correspondiendo a problemas desdeñados por el italogótico, no dejaron de ejercer su atracción sobre los artistas y su clientela.

La modalidad italogótica concedía escaso interés a la representación del movimiento. Una calma especial impregna las composiciones y les confiere un sentido de eternidad, como si extrajera las escenas del curso del tiempo. La sobrerrealidad bizantina se ha humanizado bastante, pero no hasta el extremo de permitir que el arte glorifique la tierra y menos el mundo de lo artificial; así, todo lo accesorio, se trate del paisaje, de los fondos arquitectónicos o del mobiliario, se reduce al mínimo y recibe un tratamiento dirigido a confirmar el carácter enteramente secundario de esos pormenores. Por el contrario, las figuras humanas, los retratos de personas, son realizados hasta el máximo, tanto por la evitación de ademanes como

2 por el desdén hacia lo provisional y anecdótico. Los personajes sacros aparecen en toda su posible majestad y para conseguir este efecto, los cuerpos se presentan solemnes, envueltos en amplias vestiduras. La relación entre las figuras, siguiendo el mismo criterio, no deriva de los acontecimientos temáticos, sino en mínima especie; se produce más bien por causas técnicas, lo que da a las escenas en muchas ocasiones un sentido arquitectónico a semejanza con un relieve esculpido en piedra. El desprecio por lo ambiental y por la "situación" tiene como forzosa consecuencia la indiferencia, sino la aversión, hacia el espacio real y su traslación en *trompe l'œil* a la pintura. Cuando no se puede llenar el ámbito bidimensional de la pintura con personajes en la parte alta, por medio de seres volantes, ángeles o almas, se cubren con oro, como negando la necesidad de relacionar las figuras con un ambiente real.

3 Todo ello hace del italogótico un sistema eminentemente plano, de ritmos sosegados e ideales, los cuales se plasman, tanto por las condiciones representativas antes mencionadas, como por un adecuado uso del color. Los matices pueden ser vivos o apagados, pero siempre se organizan teniendo ante la vista el predominio del conjunto sobre los detalles y de la unidad de sentimiento sobre la variedad de expresiones. En esa armonía cromática, que ratifica la serenidad de las escenas, suele predominar el azul en combinación con el oro, jugando éste un papel de primera importancia gracias a la luz cambiante por reflexión. La sutileza de matices es muy superior a la que viéramos en el gótico lineal y se da gran importancia al modelado de cada figura en particular, sobre todo de las carnaciones. La unidad de acción que inspira estas pinturas conduce a la narración de un solo momento, evitando toda dispersión o complejidad temporal. Los signos externos de la jerarquía de los personajes son más atendidos que la fidelidad al mínimo realismo y así vemos los halos dorados que circundan las cabezas del primer término ocultando los rostros de las figuras de detrás. La perspectiva es prácticamente inútil en un sistema semejante y por esta causa la advertimos en pocas ocasiones y reducida a sus aspectos más elementales. En términos generales, el italogótico es un estilo altamente contemplativo, lírico e idealista que huye tanto de los descensos a la realidad como de las contorsiones expresionistas o dramáticas y, cuando tiene que sucumbir a ellas, lo hace reteniendo cuanto puede su sentimiento apriorístico de superioridad trascendente, que deriva del dogmatismo ultraterrenal bizantino.

Siempre se ha encontrado el carácter dinámico como factor constituyente de los estilos nórdicos, bárbaros o culturalmente refinados, en contraposición al sereno estatismo del Mediodía. No es de extrañar, así, que el primer signo del estilo internacional sea la plasmación del movimiento, en su doble aspecto representativo y creacional. El primero se obtiene multiplicando la anécdota, llevando el carácter narrativo e ilustrativo, que en general distingue a la pintura gótica, a sus extremos; el segundo, mediante una minuciosidad descriptiva, incrementada por los contrastes, en los que lo pictórico prevalece sobre lo lineal. Hay una tendencia insobornable al realismo, a la exageración de lo crudo y lo descarnado; una dureza típicamente nórdica, que es, sin embargo, compatible con el mayor refinamiento técnico. El valor de lo anecdótico llega a superar en muchas ocasiones el interés de la escena argumental que sirvió de eje temático y esto da cierto tono teatral a algunas composiciones en las que se utiliza al máximo esta posibilidad. Lo ambiental incrementa su interés en grado superlativo; ciudades y paisajes hacen continuo acto de presencia y, si se trata de interiores, todos los accesorios son diseñados con amorosa atención. La consecuencia inmediata de este interés por la

realidad es un avance efectivo de la perspectiva, mediante cuyo uso logra el artista la total claridad del efecto buscado.

El factor más puramente estético en este arte consiste en la íntima combinación de riqueza rítmica y color contrastado. La misma subdivisión de tonos que representó el gótico lineal frente al románico, la origina el estilo internacional ante el italogótico. Hemos de señalar el influjo del concepto realista sobre la representación de la figura humana, que acusa una decidida voluntad de representar las calidades táctiles de los rostros, vestiduras, armas y accesorios. La observación del natural, la inclusión de sus resultados dentro del convencionalismo gótico, que produce esa mezcla maravillosa de arbitrariedad, realismo y espiritualismo, es lo que define el arte de ese tiempo.

Como se dijo, la fusión del italogótico y el internacional produce en ocasiones efectos de yuxtaposición de ambas tendencias y distintos estados intermedios; pero, en la mayor parte de los casos, lo que se logra es una neutralización de las cualidades extremas de ambos modos de representar y componer. Esta neutralización, sometida al influjo de lo sentimental, es acaso lo que define mayormente las obras de las escuelas hispánicas. Frente al arte italiano, el italogótico hispánico resulta más dramático; frente al internacional del norte europeo, el español es más contenido y con menor *pathos* expresionista. Sería un error pretender que la neutralización parcial de las características del italogótico y el internacional dió como resultado la génesis de una tercera modalidad realmente diferente. Lo que sí se produjo fué un continuo cambio y una búsqueda de la adaptación más eficiente; en detalle, esta evolución concierne ya a la historia de las diferentes escuelas del gótico hispánico y por ello vamos a detenernos a considerar dicho problema, en el que la situación geográfica desempeña, como es natural, un papel muy importante, interviniendo también como factor de primer orden el derivado de las condiciones políticas de cada momento histórico.

En Cataluña, Ferrer Bassa impone bruscamente el estilo italogótico en su versión florentina. Destorrents, ya en vida del anterior y con anterioridad al 1350, da pleno desarrollo al arte de influencia italiana y crea adaptación personal profundamente sensitiva y pictórica, de la fórmula sienesa, menos formalista que la florentina. Con ello afirma Destorrents la preponderancia de la escuela de Barcelona; su estilo se prolonga a través del taller de los Serra, pero en plena actuación de éstos se produce un nuevo cambio. Luis Borrassá asume el mando de la escuela introduciendo en ella las innovaciones del estilo internacional, también con una precocidad sorprendente. Por ello ha sido justamente observado que ciertas obras de Borrassá se avanzan estilísticamente a lo italiano de la misma época. El cetro de la escuela catalana, que siempre continuó centrada en Barcelona, a pesar de la importancia de las escuelas locales de Tarragona y Lérida, pasó a manos de Bernardo Martorell en una renovación estilística que llevó a la máxima perfección las posibilidades del estilo internacional.

La escuela de Mallorca dependió desde su origen de Italia y de Cataluña; en consecuencia, el estilo básico fué siempre italogótico, alcanzando aspectos muy atenuados el estilo internacional. En Valencia, la escuela pictórica comenzó tarde, a fines del siglo XIV, bajo la influencia italogótica. A juzgar por las escasas obras que se conservan de este período, se unieron allí una rama catalana secundaria y ciertas fulgurantes chispas del arte italiano original; pero la llegada y arraigo, a fines del siglo XIV, del pintor sajón Marçal de Sax, originó una profunda transformación del horizonte estético del país y creó una de las ramas del estilo internacional más bellas y originales del mundo. En realidad, todas las obras de Pedro Nicolau, Miguel Alcañiz

y los Pérez, no son más que prolongaciones del arte de Marçal de Sax, cuya personalidad artística hubo de influenciarles tanto como la nueva fórmula que traía desde su lugar de origen.

La escuela aragonesa comenzó como filial del italogótico de Destorrents; la abundancia en Aragón de obras producidas en Cataluña prueba que la escuela aragonesa del siglo XIV no hubo de ser muy fecunda. El Maestro del Monasterio de Piedra, el aragonés trecentista más importante, acusa en sus obras un neto parentesco con el arte de Destorrents. En cuanto al estilo internacional, penetró antes de 1400 con Juan de Leví y Bonanat Zaortiga, pintores de gran personalidad, de los que arranca toda la pintura aragonesa de la primera mitad del siglo XV. En ésta, los restos de influjo italogótico son menos discernibles que en Cataluña, pues el temperamento autóctono debía de sentirse más atraído por la expresión rotunda y agresiva que por las delicadezas serenas de la monumentalidad italiana.

La escuela pictórica de Navarra que, como vimos, tuvo un largo y floreciente período gótico lineal, siguió las directrices determinadas por el influjo aragonés, de tal manera que sus mejores obras han sido atribuïdas al círculo de Juan de Leví. De cuanto conocemos en Navarra un solo monumento puede clasificarse dentro del estilo italogótico, aun cuando retiene mucho de la técnica lineal: es la decoración mural de la tumba del obispo Sánchez de Asiaín.

La pintura gótica de Castilla es la que muestra unas conexiones más complejas, derivadas de la inestabilidad de la capital, tanto como de la discontinuidad de las escuelas, las cuales eran vivificadas esporádicamente por la presencia de un gran artista, la obra de un edificio importante o la potencialidad de una sede eclesiástica en un momento dado. Tres grandes centros se señalan en este tiempo: los de Toledo, León y Salamanca. El influjo italiano es el fundamento indiscutible de la escuela toledana, ya que nace, al parecer, de la estancia de Gerardo Starnina, y en realidad los pintores que forman tal escuela son derivaciones de dicho maestro. Rodríguez de Toledo, el Maestro de Horcajo y Juan de Sevilla constituyen las tres líneas más importantes que expanden sus obras y estilo en el feudo artístico toledano, el cual comprende Valladolid, Sigüenza y Cuenca. Contrariamente, León, que se convirtió en centro pictórico en virtud de la magna obra de su catedral y por el establecimiento allí de un gran pintor llamado Nicolás Francés, debe al hecho de que éste fuera el exponente más puro del estilo internacional su filiación respecto al mismo, sin influjo italogótico alguno.

Parece que Castilla, durante el segundo período gótico, produjo escasa pintura; desde luego en densidad mucho menor que la de las comarcas de Levante. Podemos citar el caso del mercader de Burgos que encargó un retablo a Borrassá, pieza que según la descripción iconográfica del contrato, hubo de hacerse para destino castellano; y el hecho de que sean obra valenciana los retablos de la catedral de Burgo de Osma y de San Pablo de Valladolid, prueba la escasez de pintores autóctonos alrededor del año 1400.

El tercer centro castellano, la escuela de Salamanca, muestra aún con más claridad esta penuria, ya que no despertó hasta la llegada del florentino Dello Delli, cuya pintura es el caso de influjo italogótico más tardío con influencia en España, si bien hemos de indicar que la fórmula de este pintor mostraba una acentuada tendencia a utilizar los hallazgos del estilo internacional.

En Andalucía aparecen esporádicamente obras profundamente italianas, que determinaron círculos secundarios hacia el año 1400. La fórmula internacional llegó, al parecer, a través de Toledo, siendo éste el motivo de que se produjera con cierta frecuencia un intercambio de artistas. Hay muchas razones históricas que explican la lógica de esta continuidad de relaciones culturales entre las ciudades del Tajo y del Guadalquivir.



Fig. 39.—FERRER BASSA: ÁNGELES OFERENTES, FRAGMENTO DE LAS PINTURAS MURALES EN LA CAPILLA DE SAN MIGUEL, DEL MONASTERIO DE PEDRALBES, BARCELONA (1346).



Fig. 40.—RAMÓN DESTORRENTS. SANTA ANA, DEL RETABLO DE LA ALMUDAINA (1353) (MUSEO DAS JANELAS VERDES, LISBOA).

EL ESTILO ITALOGÓTICO EN CATALUÑA Y ROSELLÓN

BARCELONA

Después de luchar, sin grandes esperanzas de acierto, con los elementos dispersos que de una manera esporádica y fragmentaria ilustran la evolución del estilo románico al gótico, resulta grato dar comienzo al ciclo siguiente con un artista importante y bien documentado: Ferrer Bassa. Pero antes de presentar su obra de Pedralbes, conviene consignar que en este cenobio barcelonés se conservan pinturas que estilísticamente señalan el comienzo del italiano en Cataluña. Decoran los muros de la antigua sala capitular con la representación de cortinajes centrados por el grupo del Calvario, flanqueado por imágenes de santos, entre los que se halla San Luis de Tolosa, canonizado en 1317. Estas pinturas, que pueden situarse entre 1327, fecha de la inauguración del real monasterio, y 1336, en que falleció la primera abadesa, presentan, dentro de su marcado italiano, un sentido linealista no lejano al de las citadas decoraciones murales de Puigcerdá y del refectorio de Pamplona. A pesar de su mal estado de conservación, es evidente su buena calidad y constituyen un testimonio elocuente del empuje inicial de la escuela pictórica de Barcelona. Su autor, coetáneo de Ferrer Bassa, vale como precedente estilístico de Ramón Destorrents.

FERRER BASSA. — La actividad de este miniaturista y pintor barcelonés, al servicio de los reyes Alfonso IV y Pedro IV de Aragón, nos es conocida desde junio de 1324, fecha de un recibo suyo por la pintura de dos capillas y dos cruces de madera para una iglesia de Sitges, a su fallecimiento en 1348. Los documentos nos revelan que a pesar de la alta jerarquía de sus clientes la posición del pintor fué ardua y en extremo modesta. Constan las grandes dificultades que tuvo que vencer para satisfacer sus deudas, los plazos de sus adquisiciones y la dote de su hija, casada con el famoso escultor Jaime Cascalls. El nombre de su esposa, Beatriz, parece de procedencia extranjera, y en ello tenemos quizá un indicio de que el artista pasó su juventud en Italia, hipótesis que por otra parte conviene al estilo profundamente italianoizado de su obra pictórica.

Poseemos los datos siguientes sobre obras de su mano: miniaturas de un códice de los «Usatges» para Alfonso IV (1327-1336); encargo por Pedro IV de dos retablos con destino al castillo de la Aljafería de Zaragoza (1339); tres retablos para la capilla de los Moncada en la catedral de Lérida (1340-1341); mención de un Libro de Horas, en poder del rey, iluminado por el pintor, y cobro de la pintura de unas «andas» de la reina (1342); encargo de otro retablo para la Aljafería y mención de los que pintaba a la sazón con destino a las capillas reales de Barcelona y Lérida (1343); encargo del rey Pedro IV de los retablos para las capillas reales de Lérida y Mallorca, el segundo de los cuales fué ejecutado más tarde por Ramón Destorrents (1343-1345); retablo para el palacio real de Perpiñán (1343-1346). En marzo de 1346 se comprometía a dar comienzo a las pinturas de la capilla de San Miguel de Pedralbes —contratadas ya en 1343— que constituyen su única obra documentada que conservamos y que fué terminada en noviembre del mismo año. En 1348, con su hijo Arnaldo, contrató diversas obras para Pedralbes.

La capilla de San Miguel de Pedralbes es un recinto irregular insertado entre los contrafuertes del templo, sin otro valor que la sorprendente armonía cromática y el agudo valor narrativo de sus pinturas. Estas fueron ejecutadas al óleo y aparecen dispuestas en sucesión de escenas que forma una doble zona (fig. 38). El simple enmarcamiento con elementos derivados de los mosaicos sigue la

fórmula corriente italiana. En las escenas narrativas, dedicadas a la vida de Jesús, la relación espacial entre los personajes y el escenario es de ascendencia giottesca. A dicho espíritu corresponden también los macizos personajes que actúan siempre en primer plano buscando la monumentalidad de la forma, el paisaje y los elementos arquitectónicos. Por otra parte, es innegable el parentesco entre la Virgen rodeada de ángeles que centra la decoración de Pedralbes, con las Majestas de Duccio (Museo de Siena) y Simone Martini (Palazzo Pubblico de Siena). Sin embargo, no hemos de buscar en la obra de nuestro pintor ni el insobornable bizantinismo que palpita en todas las obras del gran iniciador del arte sienés, ni la señorial elegancia de las figuras y ropajes de Simone.

El análisis estilístico de la decoración de Pedralbes, nos permite atribuir a Ferrer Bassa, con absoluta convicción interna, el cuerpo lateral de un retablo con dos escenas de la vida de San Bernardo de Claraval (Museo de Vich) sin procedencia conocida, y la Coronación de la Virgen (destruída en 1936 en la parroquial de Bellpuig, de la provincia de Lérida) (fig. 37).

Los frescos de Pedralbes, que corresponden a la madurez de su estilo, muestran el predominio de la masa sobre la línea. La preocupación de los pintores del período anterior por el plano, es reemplazada por la búsqueda del relieve y las cualidades táctiles; la vieja tendencia de eliminar espacios vacíos por diversos medios ornamentales o semiabstractos, contrasta con el gran papel que tienen en este arte el paisaje, los celajes y la arquitectura. Todo lo que en el estilo lineal fuera ligereza, es aquí densidad y reposo. Las emociones están reflejadas en la expresión facial y en el gesto. Las figuras que intervienen en escenas de acción violenta, como la del que arranca el clavo de los pies del Crucificado y el soldado que expulsa a las Marías de la sala donde se juzga a Jesús, acusan preocupación por representar en forma realista la posición del cuerpo y de los brazos. Pero, en general, el ritmo que mueve a las imágenes es lento y contenido, con tendencia innegablemente giottesca, la cual aparece aún más explícita en el retablo de San Bernardo de Claraval, la obra más arcaica entre las atribuídas a Ferrer Bassa. Es de observar que los pies de sus personajes desaparecen totalmente sumidos en la masa de ropajes que se apoyan pesadamente en el suelo. El ambiente queda vitalizado y se une de manera definitiva a la narración.

El contacto de Ferrer Bassa con el arte de Duccio y de Simone Martini se refleja en la Coronación de la Virgen de Bellpuig (fig. 37), pero la semejanza de esta obra es todavía mayor con el tríptico de la Santa Croce de Florencia, obra atribuída por Venturi a Tadeo Gaddi, el gran seguidor de Giotto. En las composiciones de Duccio se eluden por completo las superposiciones de cabezas de los personajes y en las de Simone se evitan de manera rebuscada cubrimientos excesivos. En el citado tríptico florentino, la superposición es francamente realista y las cabezas se cortan al azar como en una fotografía de multitudes, rasgo que encontramos aún exagerado en la Coronación de Ferrer Bassa.

La técnica se mantiene idéntica en las tres obras del pintor, a pesar de la diferencia de procedimiento. Las carnes están representadas por un modelado de masas en claroscuro ejecutado con tierra verde. El modelado de volúmenes surge por superposición de pinceladas en tono claro que aumenta gradualmente su luminosidad hasta señalar los reflejos de la luz sobre la piel en los puntos más prominentes de la forma (fig. 39). La línea desempeña un papel secundario y desaparece totalmente de los contornos y perfiles. Subraya el globo del ojo, las comisuras de los labios y ciertos detalles de las manos. Los ropajes están modelados sin violencia, pero estableciendo una síntesis realista en la estructura de los pliegues. El artista pone a contribución el efecto brillante del oro en los fondos lisos, en las aureolas gofradas y en la imitación de brocados, dejando así definitivamente sentadas las fórmulas técnicas de la pintura gótica en Cataluña.

Ferrer Bassa pudo conocer los elementos esenciales de los estilos que se desarrollaban en Siena y Florencia, puesto que, en realidad, de ambos participa, a través de los manuscritos iluminados. Pero resulta difícil aceptar que sólo por ese medio alcanzara un conocimiento tan completo de la técnica y el concepto pictóricos italianos. No pudo formarse en Mallorca, ya que, como veremos, el italianismo mallorquín de la primera mitad del siglo XIV se basa en elementos bien distintos de los que integran su personalidad. Aun sentando como premisa la formación italiana, no sería posible situarle entre los pintores de la península vecina. Es preciso estudiarle como valor independiente, como hombre que supo recoger una semilla y lograr frutos de ella en un terreno de cualidades distintas a las de Siena y Florencia. Ferrer Bassa, como epígonos de la escuela italiana no puede tener un gran papel en la Historia del Arte; como adaptador del nuevo estilo resulta figura excepcional, con valores plásticos originales y auténticos. Por otro lado, la violencia de su idioma cromático le sitúa dentro de la gran corriente de la pintura hispánica.

El inicio renacentista contenido en la creación pictórica de Ferrer Bassa sucumbió ante la obra de su sucesor Ramón Destorrents, fidelísimo seguidor de Simone Martini. Es muy probable que el avanzado naturalismo del pintor de Pedralbes fuese una reacción demasiado fuerte contra el formulismo narrativo de los cultivadores catalanes del estilo gótico lineal, pues el arte sienés, más lírico e idealista, resultaba a fin de cuentas más apto para continuar la lenta evolución. Asimismo, el bizantinismo de Duccio encajaba mejor con las conceptuosa caligrafías del primer período; por ello, el auténtico naturalismo de influjo giotesco terminó con Ferrer Bassa. Fué éste, pues, un pintor excesivamente audaz para la Cataluña de su tiempo y, a pesar de la admiración expresada en los documentos reales, no dejó otros frutos que las propias obras. De su hijo Arnaldo, que con él colabora en sus últimos años y llega a pintar por su cuenta, nada conocemos.

Son raras las obras del tiempo de Ferrer Bassa. El laborioso trabajo analítico realizado con las pinturas trecentistas catalanas han situado poco a poco las obras conservadas dentro de los círculos avanzados. Como probables ejemplos, sin filiación, anteriores al 1350, sólo podemos citar el gentil retablo de San Sebastián, de Montmajor, dedicado a San Silvestre (destruido en 1936) y una Coronación de la Virgen de la colección Muntadas. En ambos se observa la mezcla de influjo, de raíz florentina, de Ferrer Bassa y del espíritu, eminentemente sienés, de Ramón Destorrents.

RAMÓN DESTORRENTS. — Se carece de noticias respecto a los comienzos de este excelente pintor, desconocido hasta hace pocos años, que fué en realidad el eje de la pintura barcelonesa de la segunda mitad del siglo XIV. Sucesor de Ferrer Bassa como pintor y miniaturista de la Casa Real de Cataluña y Aragón, se le nombra por vez primera en un documento del 1351, con ocasión de su trabajo de iluminación de un psalterio del rey Pedro IV. Del año 1353 existe una orden de pago a cuenta de dos retablos destinados a las capillas reales de Mallorca y Valencia; en 1356 se le pagó la pintura del guardapolvo del retablo de la capilla del castillo real de Lérida; en 1357 Pedro Serra firmó contrato para aprender el oficio de pintor en su taller; en 1358 consta que fueron llevados a su destino el retablo de la Aljafería de Zaragoza, dedicado a los Siete Gozos de la Virgen, y el de la Almudaina de Palma de Mallorca, ambos obra de su mano; en el mismo año, colaboraba con el escultor Pedro Moragues; y en 1362 cobró el diseño de los signos, planetas y estrellas de una esfera realizada por el astrólogo Dalmau Ces Planes.

Después de una laguna documental de más de veinte años, aparece un «Raymundus de Torrente, illuminatoris», que firmaba como testigo en un documento de 1385. El mismo «iluminador»

otorgaba testamento en 1391, falleciendo a los pocos días. Su hijo, llamado Rafael († 1408), fué el mejor miniaturista barcelonés de su tiempo, autor del famoso misal de Santa Eulalia, del Museo de la Catedral de Barcelona. Creemos que el Ramón Destorrents que figura como iluminador en los últimos documentos es el mismo artista cuya actividad como pintor de retablos y miniaturas quedó ampliamente registrada entre 1351 y 1362. El análisis estilístico de las obras que a continuación se estudian nos inclina a aceptar esta hipótesis, pero el problema es muy complejo, ya que envuelve en sus derivaciones una serie de pintores trecentistas, entre los cuales se hallan los hermanos Serra.

Con el fin de evitar confusiones a quienes, sin haber estudiado directamente la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIV, comparen la tesis de Post con la del presente libro, trataremos de resumir en breves líneas el proceso de la investigación de esta cuestión. Prescindiendo de lo publicado por Sanpere y Miquel, el problema tuvo su primera solución atribuyendo a Jaime y Pedro Serra casi todas las obras catalanas de estilo italogótico posteriores a Ferrer Bassa. Poco a poco, la crítica aisló en este considerable grupo de pinturas, la personalidad de diversos autores. Surgió primero el hipotético Maestro de San Marcos, que se trató de identificar con el iluminador Arnau de la Pena. A continuación tomó cuerpo la personalidad del Maestro de Rubió y algo después fueron definitivamente identificadas las obras de Ramón Destorrents.

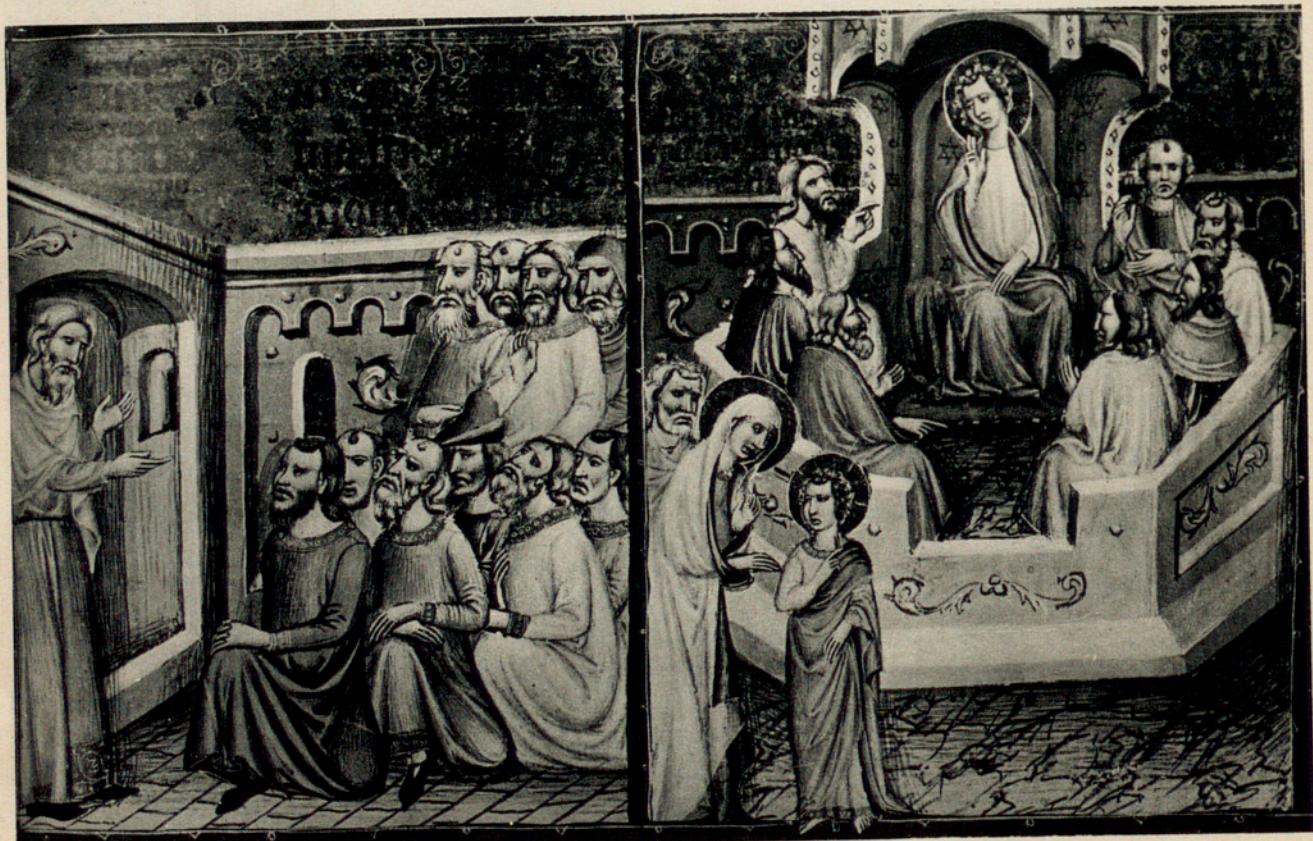
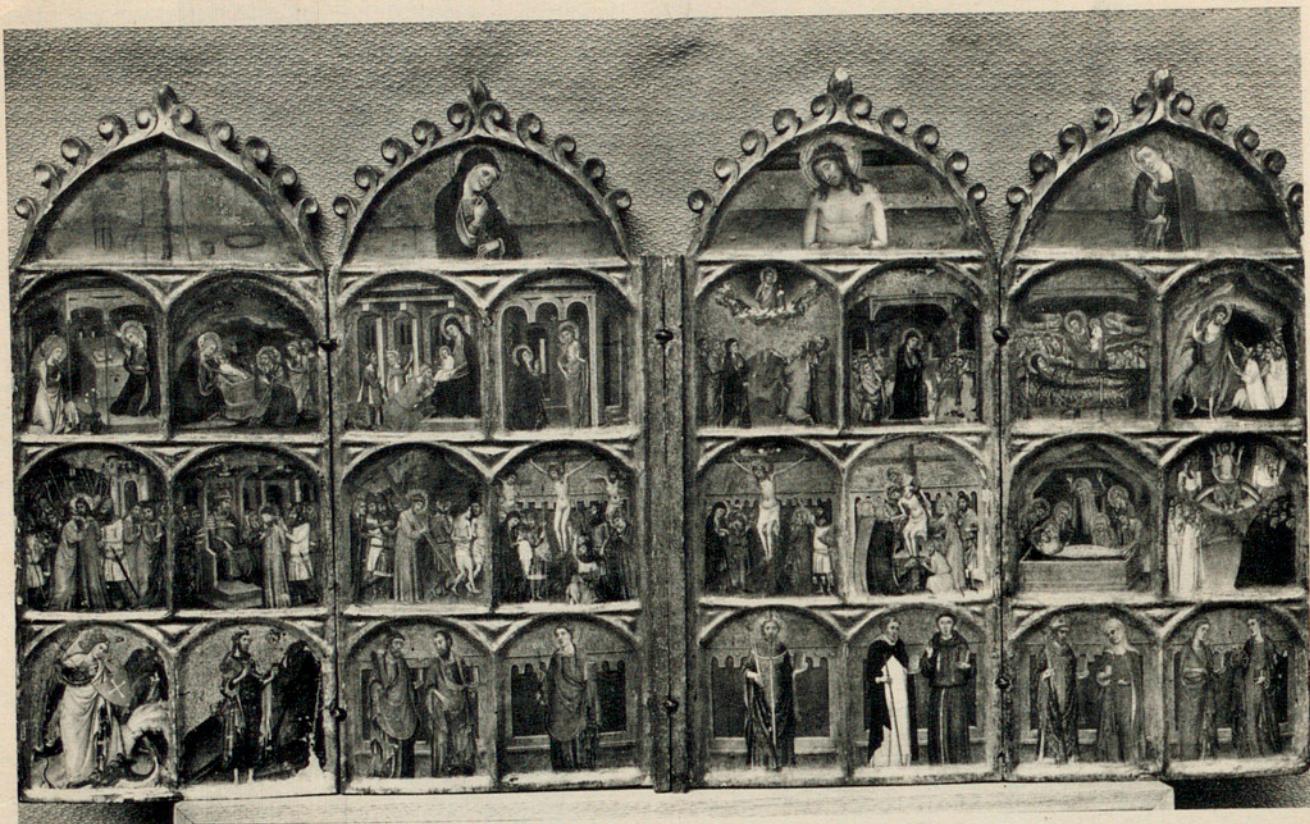
La personalidad artística de este pintor nos ha sido revelada por los esparcidos restos del retablo de la capilla del palacio real de la Almudaina, de Palma de Mallorca, que, según se dijo, estaba en obra en 1353; obra empezada en 1343 por Ferrer Bassa, si bien las tablas conservadas no acusan rasgo alguno de este pintor. El Museo de Lisboa conserva la tabla central dedicada a Santa Ana (fig. 40) y el Museo de la Sociedad Luliana de Palma, el Calvario y cinco tablitas cumbres. Acusan un arte maduro, sin vacilaciones ni titubeos. Su perfección técnica parece indicar que, hacia la mitad del trecento, Destorrents tenía ya personalidad propia, un taller organizado y fijadas las directrices de su sentimiento estético, el cual estaba orientado hacia el estilo de la escuela de Siena. Es posible que en su juventud visitara Italia o Aviñón, donde estaban las obras póstumas de Simone Martini y la copiosa labor de sus discípulos. El análisis de las dos grandes composiciones del retablo de la Almudaina nos proporciona las premisas estilísticas que le definen como figura principal de la escuela de Barcelona y que identifican su mano en obras indocumentadas.

Características esenciales de su estilo son el vigor y la armonía; sus pinturas conservan todavía algo del hieratismo bizantino que desde Duccio quedó latente en la escuela sienesa. Del arte de Simone captó el lirismo expresivo reflejado en las actitudes, la relación entre las figuras y el espacio, la forma de componer los grupos narrativos y la técnica. El libre trazo de Ferrer Bassa se transforma aquí en contenido dibujo, sujeto a unas fórmulas que no excluyen la sensibilidad ni la delicadeza y que poseen un registro profundo apto para las expresiones de misterio e intenso dramatismo. Modela por superposición en retícula de pinceladas de tonos claros sobre preparación obscura. El blanco puro forma masas opacas en los puntos brillantes y tamiza los bermellones y los cadmios. Se completa con toques de color siena matizando en las sombras la transparencia del tono verdoso de preparación. Intervienen como último toque perfiles en carmín y siena. Esta técnica, empleada en las partes desnudas y vivas de la figura humana, juntamente con el dibujo inicial es lo que imprime carácter al arte auténtico de Ramón Destorrents. En todo lo demás acude al proceso utilizado ya por Ferrer Bassa, con la gradación metódica de las sucesivas operaciones de enyesado, dibujo, dorado, gofrado y ejecución de la pintura por sectores.

Mtro. del
obispo
Galiana



Fig. 41.—RAMÓN DESTORRENTS. DETALLE DEL RETABLO DE SAN MARCOS (SEO DE MANRESA).



Figs. 42 y 43.—RAMÓN DESTORRENTS. POLÍPTICO CON ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO (MORGAN LIBRARY, NUEVA YORK). MINIATURAS DE UN PSALTERIO (BIBLIOTECA NACIONAL, PARÍS).

Con ciertas reservas, aceptamos la atribución a Destorrents, sugerida por Millard Meiss, de un tríptico de la Coronación de la Virgen (Walters Art Gallery, Baltimore, U. S. A.). Su italianismo arcaizante obliga a situarlo en una fecha anterior a la del retablo de la Almudayna. Corresponde al período de este retablo la tabla dedicada a las Santas Marta y Margarita, de la catedral de Barcelona, con figuras erectas y elegantes que, dentro de cierto amaneramiento, conservan la fina calidad de la Santa Ana de Mallorca. Algo posterior, probablemente de hacia 1360, debe ser la grandiosa Virgen Madre rodeada de ángeles músicos, prototipo de la gran serie de representaciones marianas, tema fundamental de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIV (Colecc. particular, Barcelona). Destacan en esta pieza la perfecta organización de las masas y el refinado esquema del dibujo. Los ropajes siguen la fórmula de Simone Martini, formando bellos pliegues, esencialmente naturalistas. Las líneas que dibujan los rasgos faciales de la Virgen siguen el estilo de las obras anteriores, pero acusan aquí mayor profundidad y naturalismo. La firmeza de su diseño armoniza con la graciosa expresión del Niño Jesús, que bendice, mientras contempla el pajarito que la Madre sostiene. La mano de la Virgen es una de las creaciones más delicadas y sensibles de Ramón Destorrents. En los ángeles músicos aparece la huella de un colaborador que nos es conocido a través de las dos grandes miniaturas que ilustran el Misal de Reus, terminado en 1363.

Siguiendo la hipotética cronología derivada del análisis estilístico, situamos en la sexta década del siglo XIV, cuatro tablitas que debieron integrar un pequeño retablo (Museos de Lille y Barcelona) y el retablo de San Vicente procedente de San Celoni (Museo Diocesano de Barcelona). En las pinturas accesorias de los retablos, allá donde según la costumbre del arte gótico se desarrollaban las escenas narrativas, Destorrents se muestra menos preocupado por la perfección formal, pero mucho más intenso en cuanto a la creación de ambientes espiritualmente expresivos. Frente a la teatralidad con que Ferrer Bassa desarrolla los acontecimientos, Destorrents contrapone un sentido unitario de la escena, en la que los personajes surgen en función de un solo e intenso sentimiento; sus ademanes, rictus expresivos, los ritmos de la composición, todos los accesorios de la imagen, cooperan a la más honda explicación posible de aquel acaecer que, por el milagro del arte, cobra vida y perennidad de símbolo.

La imagen titular del pequeño retablo de Santa Marta de Iravalls es de la mano de Destorrents, pero sus escenas narrativas acusan la participación de un colaborador, dotado de personalidad propia y que por razones estilísticas creemos poder identificar con Pedro Serra, cuyo arte se estudia más adelante. Recordemos que éste entró de aprendiz en el taller de Destorrents en 1357, pero, como en 1363 estaba ya asociado con su hermano Jaime, de ser cierta nuestra hipótesis, tendríamos para el retablo de Iravalls unas fechas límites. Consideramos fuera de duda que las escenas laterales de esa pieza son hermanas de una serie de obras que adjudicamos al grupo de los Serra, como se verá en las páginas siguientes.

Parecen también obra de íntima colaboración entre Destorrents y el joven Serra cuatro escenas de la Pasión, del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, pinturas de gran calidad, de lo mejor que produjo la escuela barcelonesa en el siglo XIV. Entre los personajes representados existe una trabazón real, integrada con plena naturalidad y que supera por consiguiente todo convencionalismo, por lo que ciertos pasajes llegan a hacernos olvidar el gentil amaneramiento del italogótico. Hay también una gran riqueza de matices expresivos y rasgos espontáneos que prefiguran un sentido narrativo y vivaz desconocido hasta aquel momento. Debe de ser también un Destorrents de hacia 1360 el Calvario de Balenyá (Museo de Vich), trasun-

to del de la Almudayna, que por ser composición cumbre resulta algo dura en el esquema y la ejecución.

Presentamos ahora la hipótesis que acepta la posibilidad de atribuir a Ramón Destorrents las obras que pertenecen al círculo del llamado Maestro de San Marcos. Este nombre deriva del retablo de San Marcos, de la Seo de Manresa, obra de estructura arcaica, extraordinariamente fiel al círculo de Simone Martini, sin recuerdo alguno de las formas giotescas (fig. 41). A dicha pieza se unen estilísticamente las siguientes: retablo de la Colegiata de Cardona (Museo de Barcelona y colección Crane, Estados Unidos); políptico (fig. 42) de la colección Morgan (Nueva York); retablo de Santiago (Lám. II), del convento barcelonés de Junqueras (Museo Diocesano de Barcelona); las tablas con escenas de la vida de San Esteban (Museo de Barcelona y colección Torelló); otras tablas sueltas muy incompletas y las pinturas al óleo que decoran el sepulcro de Leonor de Pinós († 1361), en el claustro de Pedralbes. Los elementos característicos de la técnica de este grupo de pinturas, el concepto pictórico y espacial, fórmula de modelado y gama cromática, enlazan, sin transformación aparente, con la obra segura de Destorrents. La comparación morelliana de los grafismos esenciales, reafirma rotundamente su fraternidad, siendo por otra parte evidente que las obras agrupadas bajo el nombre de Maestro de San Marcos presentan entre sí absoluta unidad y dan la impresión de mayor madurez que las que forman el primer grupo de Destorrents. Se observa en ellas un desarrollo hacia el sentimiento realista, aun dentro del inevitable amaneramiento de la época; con relación al retablo de la Almudayna no prospera mucho su naturalismo, pero se evidencia un sentido progresivo. A pesar de que la fórmula mantiene cierta rigidez, surge de continuo el detalle vivo y espontáneo, que comunica al conjunto una mayor humanización. Las cabezas de los protagonistas del retablo de San Marcos, la del Santiago, del de Junqueras, y las de las pinturas murales de Pedralbes, por desgracia muy castigadas por el tiempo, son las obras maestras del grupo. Si, en efecto, el Maestro de San Marcos es el propio Destorrents, la evolución indicada resulta lógica en un artista que desde su juventud supo captar con presteza los avances de las corrientes italianas más progresivas.

Pero el problema del arte de Destorrents queda incompleto sin estudiar la participación que personalmente pudo tener en un gran taller de iluminación de manuscritos que, en íntimo contacto con la Casa Real, se desarrolló en Barcelona durante el siglo XIV. Las obras más importantes de este taller son: un códice hebreo barcelonés, fechado en 1348 (Biblioteca Real de Copenhague); el ya citado Misal de Reus, de 1363; la crónica llamada «de San Juan de la Peña», de 1369 (Palacio Real de Madrid); el «Llibre Verd», de hacia 1380, de la ciudad de Barcelona; un psalterio (fig. 43) y las Ordenaciones de Pedro IV (Biblioteca Nacional de París); los dos volúmenes de Decretales (Museo Británico) y diversos códices menores. Analizando las características de estilo de estas creaciones y verificando un estudio comparativo de conjuntos, detalles, concepto, sentimiento y expresión, con las pinturas de los grupos Destorrents y Maestro de San Marcos, vemos que hay una identidad absoluta, siendo de notar que esta igualdad del tercer término refuerza y ratifica la hermandad de los dos primeros.

El códice hebreo barcelonés, fechado en 1348, muestra el estilo que estudiamos ya perfectamente formado; por llevar una fecha anterior a la más antigua conocida de Destorrents, nos indica que éste debió de comenzar a producir en vida de Ferrer Bassa. El citado políptico Morgan, con sus múltiples escenas del tamaño de miniaturas, pues no hay apenas diferencia de dimensiones con las escenas iluminadas del psalterio de París, constituye el elemento de enlace.



LÁMINA II

RAMÓN DESTORRENTS: RETABLO DE SANTIAGO (MUSEO DIOCESANO DE BARCELONA).

El problema se complica por un nuevo dato a tomar en consideración. Y es que, en el taller de miniaturas de Barcelona, aparece la figura de un iluminador llamado ARNAU DE LA PENA, mencionado documentalmente en 1356, año en que pinta nueve historias en el Libro de Horas de la Reina, y 1410, en que falleció. La identificación de su obra se basa en una referencia insegura de 1380, relativa a las miniaturas del primer volumen del «Llibre Verd» de la ciudad de Barcelona, que antes citamos como perteneciente al estilo de Destorrents. Si las miniaturas de este códice son de Arnau de la Pena cabe la posibilidad de que la mayor parte de iluminaciones de los libros relacionados sean también obra suya. Para explicar el hecho tenemos la hipótesis, muy factible dado el espíritu que animaba los talleres de creación artística durante la Edad Media, de que Arnau de la Pena fuera un miniaturista discípulo y seguidor fidelísimo de Destorrents. Entre Destorrents y de la Pena existiría colaboración constante, pero ambos contrataron además con mutua independencia. Con los datos que poseemos actualmente, no nos es posible separar la personalidad artística de cada uno de ellos; en todo caso, la serie de miniaturas citadas pertenece inequívocamente al estilo de Ramón Destorrents.

COLABORADORES Y DISCÍPULOS DE RAMÓN DESTORRENTS. — Para llevar a cabo la ingente obra que realizó, Destorrents hubo de valerse de colaboradores: además de los que ya se aludieron, el análisis de dicha obra nos revela su contacto con la personalidad de otros pintores conocidos por obras ejecutadas con entera independencia. Destaca el Maestro del Obispo Galiana, que estudiaremos en la escuela de Mallorca. Más importante todavía resulta el denominado MAESTRO DE RUBIÓ, a causa de que en la iglesia parroquial de este pueblo se conserva su obra más importante (fig. 44); según parece, intervino en la ejecución del ya citado retablo de Cardona. Algunas de sus pinturas fueron atribuidas a los hermanos Serra, de los cuales, en realidad, especialmente de Jaime, recibió evidentes influjos. Las obras que atribuimos al Maestro de Rubió son: un San Vicente y el retablo de Santa Oliva (Museo Diocesano de Barcelona); un retablo de San Antonio Abad (Museo de Barcelona) y una predela dedicada a los Santos Cosme y Damián (Museo de Vich). Tuvo a su vez su modesta escuela: señalaremos como derivado suyo, tan activo como ingenuo, el anónimo MAESTRO DE CUBELLS (figura 45), con obra copiosa en la comarca de Lérida.

Tenemos la convicción de que el llamado MAESTRO DE ESTAMARIU se formó asimismo en el taller de Destorrents. Sus obras son atractivas, dentro de un acusado infantilismo, por su sentido narrativo y la gracia de las composiciones. Aparecen en la región pirenaica de Lérida como un último esfuerzo por reavivar los laureles de la vieja escuela de la Seo de Urgel. Surge todavía el lirismo del estilo lineal mezclado con reminiscencias románicas, acentuadas por la simplicidad de los esquemas y de la ejecución. Este maestro acaso pueda identificarse con Arnau, pintor de retablos activo en la Seo de Urgel entre 1357 y 1385. En todo caso, estas fechas parecen apropiadas para situar el retablo y baldaquino de Estamariu (Museo de Barcelona); el arca funeraria de Bernat de Traveseras (Seo de Urgel); el retablo de Santa Lucía (Museo del Prado) (fig. 46); el retablo de Vilamur y otras piezas menos importantes que integran la obra del Maestro de Estamariu. Un poco más avanzado parece otro modesto pintor, el MAESTRO DE CASTELLBÓ, radicado probablemente en la capital urgellense, representado por dos retablos procedentes de Castellbó.

LOS HERMANOS SERRA. — El problema que surge de la obra de esta familia de pintores es también complejo por las relaciones e interferencias de estilos y lo incompleto de la documen-



Fig. 44.—MAESTRO DE RUBIÓ. ANUNCIACIÓN, DEL RETABLO DE RUBIÓ.



Figs. 45 y 46.—MAESTRO DE CUBELLS. DETALLE DE UN RETABLO DE CUBELLS DEDICADO A LOS SANTOS JUANES. MAESTRO DE ESTAMARIU. DEL RETABLO DE SANTA LUCÍA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 47.—JAIME SERRA. RESURRECCIÓN, DEL RETABLO DEL SANTO SEPULCRO (MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA).



Fig. 48.—HERMANOS SERRA. VIRGEN DE TOBED, CON EL RETRATO DE ENRIQUE DE TRASTAMARA (COLECCIÓN ROMÁN VICENTE, ZARAGOZA).

tación, pues los aspectos que pueden considerarse como aclarados no arrojan luz suficiente sobre las zonas inciertas.

Pertenecen al círculo estilístico de Destorrents, pero el influjo de este pintor actúa de dos modos en la obra de los Serra: por acción literal y directa en el arte de Pedro, que como se dijo fué discípulo suyo, y por proyección general sobre el concepto y la manera de todos los Serra, a quienes puede considerarse en cierto modo como continuadores de su escuela. Fueron cuatro hermanos pintores, hijos de un sastre. Del mayor, Francisco, casado ya en 1351, tenemos referencia documental de dos obras ejecutadas entre 1355 y 1362, año de su pronto fallecimiento, pero como tales obras están perdidas, carecemos totalmente de elementos para estudiar su personalidad. El segundo hermano, llamado Jaime, surge en 1360, fecha en que le encontramos pintando el retablo de la Virgen para el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (fig. 47). Pedro, el tercer hermano, comenzó de aprendiz en el taller de Destorrents en 1357, pero estaba ya asociado con Jaime en 1363; dicha unión no fué obstáculo para que ambos firmaran contratos con mutua independencia. En 1370, aparece por vez primera en los documentos la alusión a otro hermano llamado Juan, con motivo de una carta de pago otorgada por Juan y Pedro Serra por un retablo pintado para el monasterio de Pedralbes. Posteriormente se le cita, siempre como pintor de Barcelona, en otros documentos fechados en 1381, 1382 y 1384, pero su obra nos es desconocida. De este modo, nuestro estudio se ha de constreñir a las personalidades de Jaime y Pedro, en sus facetas independientes y en la de su colaboración. No conocemos la fecha del fallecimiento de Jaime Serra, pero debió de ocurrir en la última década del siglo XIV, pues en 1397 su hermano Pedro cobra una cantidad que se le adeudaba por un retablo pintado para Castellfullit de Riubregós. Pedro Serra falleció hacia 1406. Queda todavía hipotética, en espera de confirmación documental, la reconstrucción que más adelante proponemos sobre la personalidad de Francisco Serra II, hijo del aludido hermano mayor, quien violentamente desgajado del tronco familiar barcelonés, llevó a Valencia las semillas del estilo de Ramón Destorrents. De otro Serra, llamado Bernardo, activo en el Maestrazgo, desconocemos su parentesco, si lo hubo, con la gran familia de pintores a que nos estamos refiriendo.

El citado retablo de la Virgen que Fray Martín de Alpartil donó al convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Museo de Zaragoza), es obra fundamental para establecer el estilo de Jaime Serra, tanto por la perfecta documentación que le corresponde, como por el hecho de haber sido ejecutada esta pieza con anterioridad a la colaboración con su hermano Pedro. Pese a su convencionalismo y a la relativa inhabilidad de representación que puede advertirse, es una obra que impresiona por su sinceridad y espiritualidad. Las dos grandes cabezas de Cristo, situadas simétricamente en el fondo azul sembrado de florones que encuadra las tablas cumbres laterales, nos dan la fórmula estructural y pictórica; tendencia a las formas ovoides y a la simetría bilateral; esquematización de los rasgos fisonómicos, que, sin embargo, están trazados con dulzura; ojos saltones, con exagerada distancia entre lóbulo y ceja; nariz regular, boca pequeña con un esquema muy peculiar en la forma de los labios y orejas muy características. La preparación es de matiz verdoso, sobre el cual aparece el modelado en blanco y rosado con pincelada fina que sigue los volúmenes dejando el sombreado por transparencia de la preparación; retoque final con ocre, cadmio y negro. El retrato del donante que aparece en dos composiciones nos corrobora la fórmula citada, completándola por estar la cabeza terciada. Pasando a las demás cabezas del retablo y de éstas a los cuerpos, vemos que la fórmula pictórica es constante; preparación obscura y modelado de formas por superposición de claros que culminan

con blanco puro en las carnes y ocre claro y blanco en el pelo y velos. La ausencia absoluta de líneas y trazos oscuros que delimiten los contornos formales, da a las figuras una leve indeterminación de exquisita calidad, que es concepto diferencial básico frente al arte de los pintores del primer período gótico, donde todo el efecto se logra mediante tintas planas y agudos perfiles lineales. El canon de las figuras es normal con ligera tendencia al alargamiento.

Entre otras obras atribuibles a Jaime Serra, hemos de citar el retablo de San Esteban, procedente de Gualter (Museo de Barcelona) y la Virgen de la Leche de Palau de Cerdanya, obra ésta que tiene dos réplicas (una en el Museo del Prado y la otra, procedente de Tobed, en la colección Román Vicente, de Zaragoza); más adelante nos referiremos a ellas.

Frente a la manera de su hermano Jaime, el estilo de Pedro Serra, se nos presenta más construido y modelado, con mayor atención a los accesorios ambientales, a la vez que más cuidado en la ejecución y racional en el concepto estético. La rígida fórmula sienesa del primero se transforma en el segundo en un arte amable de rico colorido, que, aun dentro de su amaneramiento, logra indudable lirismo. En las escenas narrativas domina siempre la calma y la corrección, dentro de un sistema de representación casi bidimensional, pues, efectivamente, Pedro Serra no sintió preocupación alguna por la plasmación espacial ni por los problemas de la perspectiva. Vivió largos años y su arte penetra profundamente hasta rebasar el 1400 ignorando los avances patentizados, entre otras cosas, por la gran aportación de Borrassá.

Conservamos dos de sus obras documentadas: el retablo del Espíritu Santo de la Seo de Manresa, pintado hacia 1394 (fig. 50), y la tabla central del que contrató en 1395 para el convento de Santo Domingo de la misma ciudad con la representación de San Bartolomé y San Bernardo de Claraval (Museo de Vich). Hay que resaltar la gran armonía y equilibrio del primero, pues, en sus doce composiciones laterales y en las cinco cumbres, hay una sabia organización que elimina toda estridencia y patetismo. Se le atribuyen el retablo de San Lorenzo de Morunys, también centrado con la representación de la Pentecostés; el de Abella de la Conca; el de Todos los Santos, de San Cugat del Vallés, y el procedente de la catedral de Tortosa (Museo de Barcelona); los tres con la Virgen rodeada de ángeles músicos según el prototipo de Destorrents; la tabla de la Pentecostés, de la iglesia de Santa Ana de Barcelona (destruida en 1936); el retablo de Cubells y otros.

Vamos a considerar ahora dos obras que atribuimos al período juvenil de Pedro Serra, esto es, a la época inmediata a su aprendizaje con Destorrents: una predela dedicada a San Onofre (fig. 49) (catedral de Barcelona) y la Pentecostés del Museo Diocesano de Barcelona. Tenemos la convicción de que estas pinturas son debidas al autor de las composiciones laterales del retablo de Iravalls antes citado. En la primera lucen en su mejor calidad los hallazgos del estilo sienés: la mezcla bien dosificada de realismo y fantasía, de misterio profundo y expresión cotidiana y asequible. Los temas hagiográficos son traducidos a una escala que permite la comprensión y la intuición del valor didáctico del arte religioso medieval. El conjunto es unificado por el ritmo ondulante que dibujan las rocosas y peladas montañas del fondo ambiental. Toda la obra está llena de aciertos y bellísimos detalles, resaltando las pequeñas plantas, los ademanes de los ángeles, los ondulados zigzags de los caminos. Idénticas características de estilo tiene la aludida Pentecostés; la Virgen está pintada con intensidad y recogimiento. Los rayos de luz corporeizados que tocan las frentes de los Apóstoles y lo cerrado del espacio en que la figuración está incluida contribuyen a aumentar la tensión de esta obra interesantísima.

Pero la interacción del estilo de Jaime y Pedro Serra queda plasmada en un grupo de piezas



Fig. 49.—PEDRO SERRA. ESCENA DE LA PREDELA DE SAN ONOFRE (CATEDRAL DE BARCELONA).



Fig. 50.—PEDRO SERRA. RETABLO DE LA PENTECOSTÉS, DE LA COLEGIATA DE MANRESA (1394). (EN LA PREDELA, LA TABLA DE LA PIEDAD, DE LUIS BORRASSÁ, 1411).



Fig. 51.—CÍRCULO DE DESTORRENTS. ESCENA DE LA PREDELA DEL RETABLO DE SIGENA (MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA).



Fig. 52.—FRANCISCO SERRA. DETALLE DE LA VIRGEN DE TORROELLA DE MONTGRÍ (COLECCIÓN JUNYER, BARCELONA.)

que consideramos fruto de colaboración de ambos hermanos: la citada Virgen de Tobed (fig. 48), tabla votiva de Enrique de Trastamara que, por los retratos, puede fecharse hacia 1370, y que se diferencia de la Virgen de Palau de Cerdanya por la mayor dureza y simplicidad de la técnica, dando por resultado un arte arcaizante y menos dulce; la Virgen de la Leche, del Prado, tan formalista como la anterior; el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, dedicado a Santa Lucía y San Guillermo, de calidad excepcional, especialmente las composiciones de la predela. El análisis de esta pintura y de las otras que componen el grupo nos confirma la existencia de un solo taller, en el que pudieron intervenir colaboradores, mas en cuyo arte se refleja la directriz única que en realidad une las obras bien documentadas de los hermanos Serra, vulgarizadores de los hallazgos estéticos de Destorrents. *Retablo de Segorbe*

CÍRCULO DE DESTORRENTS. — En el considerable grupo trecentista que estamos estudiando quedan todavía sin filiación concreta varias obras valiosas: la Natividad de la colección Valdés de Bilbao; el retablo dedicado a la Virgen, del Monasterio de Sijena (Museo de Barcelona) (figura 51); el retablo de la iglesia parroquial de Moyá, y el de San Nicolás, de la colección Amatller de Barcelona. Podrían ser obra de un discípulo ignorado de Ramón Destorrents o el resultado de una primera etapa de colaboración entre Jaime y Pedro Serra, ya que el estilo de estas pinturas muestra mezcladas las maneras de ambos artistas. El retablo de Sijena se aproxima principalmente al arte de Jaime, mientras el retablo de la colección Valdés recuerda más la modalidad de conciso dibujo y relativa impersonalidad aportada por Pedro; el San Nicolás es muy concreto y dibujado; el retablo de Moyá ostenta figuras más bien frías y hieráticas, no lejanas del estilo de aquella Virgen de la Leche que juzgamos obra de colaboración entre Jaime y Pedro Serra. Pero bajo todo ello palpita inequívoco el espíritu y la fórmula de Ramón Destorrents. Estas obras son como las columnas que surgen sobre la masa amorfa de una ciudad antigua antes de que una excavación metódica aclare la estructura y la disposición de los edificios. Nos señalan la complejidad del problema incitando a su aclaración definitiva.

FRANCISCO SERRA II. — Durante muchos años, la gigantesca tabla de la colección Junyer, de Barcelona con la Virgen de la Leche, de Torroella de Montgrí (Gerona), trasunto de las obras del grupo Destorrents-Serra, que acusa una personalidad destacada (fig. 52), fué un problema hasta que se descubrió su parentesco con un grupo de obras trecentistas de Valencia.

La consecuencia lógica de tal identificación es el conocimiento de que su autor debió de comenzar su carrera en Cataluña y establecido más tarde en Valencia llenó con la obra monótona pero honrada de su taller la demanda regional de pintura religiosa en los últimos años del siglo XIV. Debemos a Juan Ainaud la idea de identificar el retablo de Torroella de Montgrí y las obras del nutrido círculo de Villahermosa con Francisco Serra II. Tal identificación se apoya en los hechos siguientes: en 1376 Francisco Serra, hijo del pintor del mismo nombre fallecido en 1362, asociado en Barcelona con Jaime Castellar, había ejecutado ciertas pinturas decorativas en el palacio real menor de aquella ciudad; en el año siguiente contrató el retablo de San Mucio de Cánoves (Barcelona); en 1382, confinado en Valencia recibe la remisión de las penas civiles y criminales a que fué condenado por Pedro IV en fecha desconocida después de un grave abuso de confianza contra su socio el pintor barcelonés Bartolomé Soler; esta remisión es ratificada por el rey en 1394, prosiguiendo en esta fecha con domicilio en Valencia. La hipótesis de identificación establecida no tiene aún confirmación documental, pero

- la proponemos con gran confianza. Algunas composiciones del aludido retablo de San Mucio de Cánores se conservaron hasta 1936; por desgracia sólo poseemos una fotografía deficiente que, aunque insuficiente para el análisis, no es obstáculo para la identificación.

MAESTROS DE CARDONA, CASTELLFULLIT Y ELNA. — En el círculo de Ramón Destorrents incluimos también ciertos pintores anónimos, cuya personalidad artística ha sido satisfactoriamente determinada, a pesar de que su concepto pictórico deriva directamente del de los hermanos Serra, pero, como decimos, pertenecen en realidad al círculo del gran pintor de Pedro IV. Destaca por su vigoroso provincialismo el llamado Maestro de la Pentecostés de Cardona, autor de diversos retablos de la colegiata de esta villa barcelonesa (fig. 53). Sus composiciones responden a la idea iconográfica popular con personajes calcados de una fórmula que repite invariablemente: esto dificulta el establecimiento de una gradación cronológica en la nutrida serie de obras conservadas. Además de las ya aludidas merecen mención una predela con parejas de figuras (col. Viñas); otra con escenas de la vida de Jesús (col. Hartman) y los retablos dedicados a San Vicente (Museo de Vich) y a San Valero (col. Tintorer). Parece que en su mayor parte estas obras fueron ejecutadas con posterioridad al 1400, ya que reflejan hallazgos del estilo internacional. Más rústico todavía resulta el autor del retablo de San Pedro y San Andrés procedente de Castellfullit (fig. 54) (Museo de Barcelona), cuya actividad puede trazarse a través de una serie de obras de escaso interés artístico. Resultan mucho más importantes el llamado Maestro de Rusiñol, Juan Mates y Jaime Cabrera que estudiamos al definir la órbita de Luis Borrassá, ya que si bien en sus obras más arcaicas tomaron como modelo las composiciones de los Serra, el estilo internacional es bien evidente en las pinturas de madurez.

Han sido agrupadas bajo el apelativo de Maestro de Elna una serie de pinturas sobre tabla halladas en el Rosellón, que acusan una interpretación autónoma de las fórmulas de los hermanos Serra. Las mejores obras de dicho maestro son: el sagrario procedente de la catedral de Elna (colección M. Robín); el retablo de San Miguel, de la misma catedral (fig. 55), y un armario litúrgico (Museo de Barcelona). Durliat sugiere la posibilidad de identificar a este anónimo pintor con el rosellonés Pedro Baró, activo en Perpiñán entre 1367 y 1399.

En, realidad las obras del Maestro de Elna son el único testimonio de la actividad pictórica rosellonesa en los años situados alrededor del 1400. Su mediocridad y su dependencia de las fórmulas barcelonesas indican que entre la brillante representación del estilo gótico lineal y el notable núcleo de pintores que ilustran la corriente internacional en la primera mitad del siglo XV, hubo en los talleres de Perpiñán un amplio período de esterilidad casi absoluta. Corrobora esta hipótesis el hecho de que las mejores obras de la segunda mitad del siglo XIV, halladas en el sector francés de la Cerdanya, son de maestros de Barcelona.

La firma de MARC VILANOVA aparece en una tabla del monasterio del Monte Sinaí; representa a Santa Catalina y consta que fué regalada en 1385 por el cónsul catalán en Damasco. Es una pintura italianizante, rara en todos conceptos dentro de la escuela que estudiamos. Del nombre del pintor no aparece referencia alguna en los archivos catalanes.

Es una pequeña muestra de la expansión del arte de Cataluña, aunque de ello tenemos testimonios más concretos: una tabla con la representación de la Santa Cena, que se conserva en la colección Partanna, en Sicilia, obra del círculo de Ramón Destorrents; una hermosa tabla con la Virgen, hallada entre los viejos fondos del Museo de Siracusa, obra de Pedro Serra, y otra tabla del mismo maestro conservada en el Museo de Pisa.



Figs. 53 y 54.—MAESTRO DE LA PENTECOSTÉS, DE CARDONA. COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE LA VIRGEN, EN CARDONA. MAESTRO DE CASTELLFOLLIT. ESCENA DE LA VIDA DE SAN ANDRÉS, DEL RETABLO DE SAN PEDRO Y SAN ANDRÉS (MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA).



Figs. 55 y 56.—ESCENA DEL RETABLO DE SAN MIGUEL (CATEDRAL DE ELNA). FRANCESCO D'OBERTO (?). PRENDIMIENTO, DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TORTOSA (1350).



Fig. 57.—FRANCESCO D'OBERTO (?). ADORACIÓN DE LOS PASTORES (COLECCIÓN PARTICULAR).



Fig. 58.—JUAN DE TARRAGONA. PRESENTACIÓN AL TEMPLO, COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE PARED DELGADA (1359).

El cambio de estilo se produjo en los talleres de Tarragona y Lérida hacia 1350, con independencia de la evolución experimentada en Barcelona. La prioridad del grupo tarragonense corresponde al retablo mayor de la catedral de Tortosa, gigantesco políptico escultórico de gran calidad que presenta pintadas al temple en el exterior de sus puertas y en la predela diversas escenas de la Vida de Cristo (fig. 56). Por una anotación notarial sabemos que fué colocado en el año 1351. Tenemos la convicción de que tales pinturas pueden atribuirse a Francesco d'Oberto, cuyo estilo nos es conocido por su tabla firmada del Palazzo Bianco de Génova. Es de creer que este pintor italiano ejecutaría «*in situ*» su obra de Tortosa, ya que se debe registrar el hallazgo en España de una tabla dedicada al Nacimiento, obra de su mano (fig. 57).

El estilo de Francesco d'Oberto se distingue por la fusión de dos cualidades, al parecer, contradictorias: su extrema delicadeza y la tendencia al dramatismo que imprime a sus obras que, siendo de escuela florentina, se aproximan así a las sienenses. En la tabla de la Natividad resplandece sólo la primera de las condiciones citadas, a la que se agrega un suave lirismo. En las pinturas del políptico de la catedral de Tortosa vemos escenas intensas; los rostros de los personajes tienen expresión concentrada y actitud dramática. Pero la cualidad sobresaliente es la sabiduría de la composición, que siempre guarda un gran equilibrio y neutraliza así, en parte la agitación expresiva. Canon y proporciones son muy correctos.

JUAN DE TARRAGONA. — Es bien evidente la relación estilística entre las obras atribuibles a d'Oberto y las que pintó el más importante de los trecentistas tarragonenses, el pintor Juan de Tarragona, identificado por el retablo de la Virgen de Pared Delgada. Ejecutado en 1359, pueden observarse en él caracteres de transición: la peana de la Virgen central, en escultura, presenta imágenes pintadas en las cuales el recuerdo de la técnica románica en los fondos decorativos se evidencia. En cambio, en las cuatro escenas narrativas que completan el retablo, la fórmula pictórica es netamente italiana (fig. 58). Con íntima convicción atribuimos a Juan de Tarragona el retablo de San Bartolomé de la catedral tarragonense (fig. 59) y el de los Santos Juanes de Santa Coloma de Queralt (Museo de Barcelona). En el primero, el influjo del maestro genovés resulta aún patente; en el segundo, obra realizada ulteriormente, quizá ya en 1370, la personalidad del maestro Juan se ha impregnado de sentido popular. Se sabe que éste vivía aún en 1404. Su personalidad sirvió para dar arraigo a la aportación italiana de su maestro d'Oberto, con el que, como hemos dicho, guarda una relación tan íntima de estilo. Vemos un pintor que progresó con el transcurso de los años y a la vez que incrementa la calidad pictórica de sus obras, incluye en ellas elementos propios de un concepto cada vez más avanzado. Basta comparar su Epifanía de Pared Delgada, aún bastante esquemática, con la tabla central del retablo de San Bartolomé y las escenas narrativas que forman parte de éste; una creciente libertad se halla servida por una capacidad cada vez mayor de representación objetiva e inclusivo de matiz psicológico. Ingenuamente decorativo, Juan de Tarragona supo mantener la independencia de la escuela local, dándole un carácter que presenta derivaciones en los años posteriores. Podemos considerar como obra de un maestro de la misma escuela la Coronación de la Virgen, de la colección Junyent, y el sagrario políptico, con escenas de la Vida de Cristo y la representación de diversos santos, conservado en la colección Mateu, ambas en Barcelona.

DOMINGO VALLS. — Consta como pintor de Tortosa entre los años 1366 y 1398. En un documento de la primera fecha, el rey Pedro IV trata de zanjar una cuestión surgida entre el artista y las autoridades de Albocácer y promete enviar para ello, como perito que habría de tomar la decisión pertinente, al pintor Lorenzo Zaragoza. Con este documento y las determinaciones legales que sobre el caso recayeron al siguiente año, se ha fundamentado la atribución a Domingo Valls de un retablo dedicado a los Santos Juanes, el cual se conserva en la iglesia de San Juan de Albocácer. No podemos por menos de poner ciertas reservas a tal atribución considerando que difícilmente pudo pintarse esta obra en 1373, antes de la generalización del estilo de Borrassá; señalaremos su parentesco estilístico con el arte del grupo de pintores que florecen hacia 1400, especialmente con el del Maestro de Rusiñol. Conviene conservar interinamente el nombre de Domingo Valls, puesto que Post agrupó con acierto en torno del retablo de Albocácer una serie de obras indudablemente hermanas, entre las cuales destaca el retablo de la Virgen y San Juan (fig. 63) de San Juan del Barranco (Teruel); la Transfiguración, del ayuntamiento de Chiva de Morella (Castellón de la Plana), y una multitud de tablas sueltas localizadas en colecciones europeas y americanas.

MAESTRO DE ESTOPIÑÁN. — En Lérida, el estilo italiano aparece en el retablo de San Vicente, de Estopiñán (Museo de Barcelona), constituido por tres cuerpos con escenas de la historia de los Santos Vicente y Valero, centradas por la monumental imagen del primero, en disposición y estructura bien ajena a las obras coetáneas del país (figs. 60 y 61). Es pintura de gran brillantez, una de las más atrayentes del repertorio trecentista hispánico, que presenta, en opinión de Post, contactos estilísticos con los seguidores tardíos de Giotto. El italiano es en ella más profundo aún que en las creaciones de Ferrer Bassa. Desde el punto de vista técnico, resulta obra descuidada, ya que los dorados, en especial, son muy deficientes y ejecutados con precipitación. Por el contrario, los colores son de calidad superior a los de las más importantes obras de artistas barceloneses. El Maestro de Estopiñán pudo ser un pintor florentino, que improvisó un taller en Lérida sin medios adecuados. No cabe duda de que la presencia en Lérida de este pintor italiano ratifica la de Francesco d'Oberto en Tarragona, e inversamente. El influjo y la irradiación del arte italiano en la segunda mitad del siglo XIV fueron realmente excepcionales. Nota característica del Maestro de Estopiñán es el solemne aplomo de sus figuras; la maestría con que resuelve el movimiento y la relación de los personajes anula la posibilidad de que esa seguridad se enrareciera en sentimiento excesivamente hierático. La expresividad y limpieza de los contornos, contra el fondo dorado, nos confirman que se trata de un artista de gran calidad, lo que también advertimos en su diestra solución del modelado, particularmente en los rostros. Corrobora la existencia de su establecimiento en Lérida el hallazgo de otra obra, que, de no ser de su mano, debió de producirse bajo su influjo; se trata del retablo franciscano de Santa María, de Castelló de Farfaña, cuya estructura es distinta de lo tradicional catalán (fig. 62) y más italiana aún que la de Estopiñán. Como en ésta, la técnica es descuidada, pero el concepto artístico, si bien no alcanza, en cuanto a la ejecución, la maestría que encontramos en el retablo de Estopiñán, acusa cierta monumentalidad.

(Fin estilo italogótico)



Fig. 59.—JUAN DE TARRAGONA. ESCENA DEL RETABLO DE SAN BARTOLOMÉ (CATEDRAL DE TARRAGONA).



Figs. 60 y 61.—MAESTRO DE ESTOPINYÁN. CONJUNTO Y DETALLE DEL RETABLO DE SAN VICENTE (MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA).



Figs. 62 y 63.—RETABLO FRANCISCANO DE CASTELLÓ DE FARFANYA. DOMINGO VALLS (?). BAUTISMO DE CRISTO, DEL RETABLO DE SAN JUAN DEL BARRANCO.



Fig. 64.—LUIS BORRASSÁ. COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN PEDRO, DE TARRASA. (1411) (SANTA MARÍA, DE TARRASA).

PRIMERA ETAPA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN CATALUÑA

BARCELONA

LUIS BORRASSÁ. — En Barcelona, surge en el último cuarto del siglo XIV el pintor Luis Borrassá, introductor y principal exponente del estilo internacional en Cataluña. Nació en Gerona, de una familia de pintores, hacia 1360; allí entró en contacto con la pequeña corte del duque de Gerona, el futuro Juan I de Aragón, casado con Violante de Bar, sobrina del rey francés Carlos el Sabio. Esto le valió posiblemente el conocimiento de artistas flamencos y franceses que consta trabajaron para la Casa Real. En 1383 estaba establecido en Barcelona, ejecutando al poco tiempo uno de los encargos más importantes de su carrera, la pintura del retablo mayor de la iglesia del convento de San Damián, obra perdida en la actualidad. En realidad, carecemos de obras documentadas de Luis Borrassá hasta 1402, pero numerosos contratos y documentos notariales revelan su gran actividad, proporcionándonos datos referentes a la organización de su taller durante la primera etapa de su residencia en Barcelona. Se conservan once retablos documentados, fechados entre 1402 y 1426, año de su fallecimiento; con ellos ha sido posible atribuirle y situar cronológicamente en el mismo período veinte retablos más; a través de unos y otros el arte de la madurez de Borrassá queda perfectamente definido. El estudio analítico de su evolución estilística, juzgada mediante las aludidas piezas, permite tener una idea del concepto pictórico y de la técnica del período de juventud y atribuirlle un grupo de retablos trecentistas que complementan su personalidad. La más arcaica de tales obras es un paramento con tres escenas de la vida de la Virgen (Museo de Artes Decorativas de París). Refleja el arte de Destorrents, pero, dentro de su sujeción a la fórmula arcaica, vibra ya el espíritu renovador que caracteriza la modalidad del estilo internacional.

En la segunda obra que atribuimos a Borrassá, el retablo dedicado al Arcángel San Gabriel, ejecutado con anterioridad a 1390 (Catedral de Barcelona), el nuevo estilo aparece ya plenamente desarrollado. Si esta pieza estuviera mejor conservada tendríamos con ella no solamente la pintura más importante de Borrassá, sino una de las más hermosas de la escuela barcelonesa. Las figuras están magistralmente estilizadas dentro de un criterio netamente naturalista y se acercan a la realidad visual todo lo que permitían el concepto pictórico trecentista y la técnica al temple de huevo, la cual obligaba a pintar por superposición de veladuras y retículas de finas pinceladas. En las diversas escenas, aparece una gran variedad de esquemas de composición con escorzos y habilísimas disposiciones de conjuntos. Constituyen un mundo nuevo, alejado del arte que Pedro Serra y su círculo seguían todavía cultivando en la propia ciudad condal.

El retablo de Villafranca, dedicado a la Virgen y a San Jorge, representa el jalón inmediato de esta trayectoria estilística; a pesar de la participación de colaboradores, es valioso por su riqueza narrativa y su belleza cromática y parece pintura de fines del XIV muy cercana ya al retablo de Copons (col. Montortal, Valencia), primera obra documentada de Borrassá, según un contrato del año 1402. En las obras que siguen a ésta cronológicamente, comprendiendo en ellas el retablo de Guardiola, fechado en 1404 (col. Muñoz, Barcelona), el estilo del maestro aparece irregularmente alterado por excesivas colaboraciones.

Para encontrar en toda su pureza el arte maduro del artista hay que llegar al Santo Entierro de Manresa (1410); aquí cada personaje posee vida interior y la tragedia surge en el semblante

de todos; las manos crispadas poseen honda fuerza emotiva y las figuras de las Santas Mujeres, que pueden equipararse a lo mejor que produjo la pintura europea de comienzos del siglo XV, nos dan la medida de la jerarquía artística de Borrassá y nos obligan una vez más a lamentar que las exigencias de su plan pictórico industrializado le impidieran alcanzar en otras ocasiones tan alto nivel. De no haber llegado a nuestro tiempo en el estado de destrucción en que se encuentra, el retablo de San Andrés, que se pintó para la catedral de Barcelona, sería probablemente otra de las obras maestras borrassianas. Se ejecutaría hacia 1411, paralelamente a la terminación del retablo mayor del monasterio de Santas Creus, cuya historia nos ilustra sobre los métodos medievales; comenzado en 1404 por Pedro Serra, a su fallecimiento fué continuado por un antiguo discípulo de Borrassá, llamado Gerardo Gener, quien falleció a su vez hacia 1408. Borrassá fué entonces el que dió acabamiento a la obra, utilizando en todo lo posible la avanzada labor de Gener.

El estilo borrassiano de este período queda, por consiguiente, más claramente expresado en el retablo de Tarrasa, ejecutado entre 1411 y 1413. En él se combinan el tema narrativo de los retablos de San Gabriel y de Villafranca con la emoción y la técnica del Santo Entierro de Manresa. Destaca entre sus escenas la de Jesús salvando de las aguas del Tiberíades al futuro primer pontífice (fig. 64). La superficie verde del lago, imaginada desde un punto de vista alto, une las masas oscuras de las barcas con los rojos vivos de las figuras del primer término en un acorde cromático muy feliz. Los colores alcanzan en este retablo transparencias y calidades nuevas, gracias al empleo de una técnica fluida que presagia las veladuras al óleo que no tardarían en incorporarse a la pintura internacional.

Cronológicamente, sigue a la mencionada obra el retablo de Santa Clara, obra de 1414 que fué la que dió fama mundial a Borrassá; contiene figuras profundas y exquisitas, como las de la predela y la efigie de la titular en el compartimiento central, y composiciones cuya madurez pictórica justifica que Borrassá haya sido uno de los pocos primitivos que, desde hace muchos años, figura con todos los honores en la historia de la pintura hispánica (fig. 65). Después de esta pieza, encontramos el retablo de Gurb (1416), en el cual destaca la representación de un exorcismo con lo cual tuvo Borrassá ocasión para lucir una vez más sus diablillos, audaces de gesto y de color, antecedente medieval de las geniales creaciones de Jerónimo Bosch. El retablo de Cruilles (Museo Diocesano de Gerona), del mismo año, señala el inicio de la decadencia del pintor, quien, sin embargo, posee todavía arrestos para pintar en él la prodigiosa escena de la caída del Anticristo, ejemplo príncipe del concepto pictórico vigente en la adaptación catalana del estilo gótico internacional.

CÍRCULO DE BORRASSÁ. — Luis Borrassá fué por treinta años la figura central indiscutible de la escuela catalana y de su obra copiosa de exquisito colorista y refinado técnico aprendieron o copiaron casi todos los retablistas coetáneos, algunos de los cuales pasaron con seguridad por su propio taller. Ciertos pintores activos hacia 1400 acusan, como el propio Borrassá, la transición entre el estilo italogótico y el internacional, pero en los maestros secundarios este cambio puede traducirse en los términos de pasar del estilo de Destorrents al de Borrassá. Entre éstos se encuentran el Maestro de Rusiñol, Juan Mates, y Jaime Cabrera que a continuación se estudian. Podemos catalogar entre los discípulos directos de Borrassá a unos cuantos pintores que siguen todavía en el anonimato, pero que, designados por apelativos, tienen su personalidad definida. Uno de ellos es el **MAESTRO DE SAN LORENZO**, autor de dos retablos dedicados a

este santo, uno en la catedral de Barcelona y otro en la colección Muntadas. No es más que un técnico de buena formación, correcto y frío y sin originalidad alguna. Sus obras presentan la pulcritud y buen acabado que denotan el oficio, pero carecen de emoción y sensibilidad. Más importante es el MAESTRO DE FONOLLOSA, autor de una serie de retablos aparecidos casi todos en la comarca de Vich, lo cual nos permite suponer que tenía en dicha ciudad establecido su taller. El más notable es un gran retablo dedicado a la Virgen, cuya tabla central se conserva en la colección Muntadas y dos en el Museo de Vich, en las cuales el paralelismo con Borrassá es constante en concepto y técnica, llegando a tal extremo la coincidencia que creemos pudiera ser obra ejecutada en el taller del propio Borrassá, pero sin la intervención personal del gran maestro. Ratifica este supuesto la diferencia de calidad existente entre este retablo y las demás realizaciones del Maestro de Fonollosa, no sólo en lo pictórico, sino también en la parte técnica de la construcción, dorado y preparación de las piezas.

Post ha aislado la personalidad de otro seguidor de Borrassá bajo el apelativo de MAESTRO DE LAS FIGURAS ANÉMICAS, justificándose el nombre por la tipología blanda de los personajes representados por tal artista (fig. 69). Sus obras son relativamente numerosas y el estilo que presentan bien característico. Las más importantes son: el retablo de San Martín (Museo de Vich) y el de Santa Úrsula (colegiata de Cardona). Existe tal contacto entre ciertas obras de este pintor y el antes citado Maestro de Fonollosa que da la impresión de que en algún período trabajaron asociados.

GERARDO GENER.—En 1391, a la edad de veintidós años, pasó un corto período de aprendizaje en el taller de Borrassá; en 1401 pintó el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel para la catedral de Barcelona (fig. 66); entre 1405 y 1407 colaboraba en Valencia con Marçal de Sax y Gonzalo Pérez; de regreso a Barcelona en 1408, continuó la obra del retablo de Santas Creus comenzada por Pedro Serra. Debió de morir pronto, ya que este retablo fué terminado hacia 1411 por Borrassá. Fué pintor mediocre, sin gran personalidad a pesar de su afortunada labor de colaboración que sus obras reflejan.

MAESTRO DE RUSIÑOL.—Post ha señalado con acierto, bajo el nombre del benemérito escritor, pintor y coleccionista catalán Santiago Rusiñol, las características de este pintor anónimo del cual no pueden precisarse fechas, aunque su obra más arcaica, el retablo de la Virgen del «Cau Ferrat» de Sitges, refleja todavía el arte de Pedro Serra. El influjo de Borrassá se evidencia en sus obras de madurez entre las cuales destaca la Virgen rodeada de ángeles músicos de la catedral de Barcelona y otra similar de la colección Batlló (Barcelona). Su arte expresa una innegable valía y personalidad, cualidades que resultan neutralizadas por la deficiente preparación técnica, abrumada por rutinas y vicios de la época (fig. 67).

JUAN MATES.—Activo en Barcelona entre los años 1392 y 1431, es un pintor dotado y de espíritu progresivo. En la primera fecha aparece firmando como testigo de un recibo del retablo que Pedro Serra pintó para Tivissa (Tarragona). La colaboración que mantuvo en el taller de este pintor queda confirmada por el hecho de que, en 1409, terminó el retablo de Santo Tomás y San Antonio de la catedral de Barcelona, el cual había sido comenzado por Pedro Serra. Su personalidad artística queda definida por el retablo de Santa ^{Margarita} ~~Catalina~~, procedente de Valldonzella; el retablo de Santiago, procedente de Vallespinosa (catedral de Tarragona); los de Santa

Lucía y San Miguel, procedentes de Penafel, Barcelona (col. Conde); la tabla del Santo Entierro de la Diputación de Barcelona (fig. 68) y otra similar en la catedral de Gerona; el retablo de San Martín y San Ambrosio, pintado en 1412 (catedral de Barcelona); el de San Sebastián, procedente de la capilla de la Pía Almoina, Barcelona, pintado entre 1421 y 1425; el de Vilarrodon, documentado en 1422 y otras obras diversas, una de las cuales fué hallada en Cerdeña.

Su arte presenta una evolución significativa. En el retablo de Santa Catalina, la obra más arcaica, el estilo se halla aún dentro del influjo de los Serra; las figuras acusan escasamente su volumen y el diseño de las vestiduras tiene tanta calidad ornamental como propiamente figurativa. En el retablo de Santiago, se produce una transición acentuada y la manera descrita es sustituida por la que procede del arte de Borrassá. El espacio cobra interés y asimismo lo ambiental, su consecuencia. Se señala con eficacia la tercera dimensión y la intensidad de movimiento resulta en algunas figuras, cual en el Arcángel, de la Anunciación, sorprendente. Un nuevo progreso, en el sentido de mayor realismo y verdad humana, puede comprobarse en obras ulteriores como la tabla del Santo Entierro, de la Diputación de Barcelona. Todo adquiere en esta obra mayor solidez estructural y un tono más avanzado, sin que ello signifique independencia de la lección de Borrassá que sigue informando el espíritu de Juan Mates. Finalmente, consideramos como fruto de mayor perfección el retablo de San Sebastián, con eficaces escorzos que prueban un gran progreso en la solución de los grupos, pero sobre todo, con una gran elegancia en los personajes, rasgo que resulta característico de la escuela pictórica catalana.

JAIME CABRERA. — En el taller de Jaime Serra se formaría también el pintor Jaime Cabrera, independizado ya en 1394 y del que tenemos datos hasta 1432. En su abundante obra documentada puede seguirse perfectamente la evolución del estilo de los Serra a la fórmula borrassiana. En 1406 pintó el retablo de San Nicolás de la Seo de Manresa (fig. 70), siendo obra subsiguiente el gran retablo de San Martín Sarroca. En sus pinturas avanzadas encontramos la colaboración de otro pintor, Jaime Cirera, fácilmente identificada gracias a la serie de obras que él ejecutó al separarse del taller de Cabrera, en cuyo domicilio consta que habitaba en 1418.

El estilo de Jaime Cabrera no introduce modificación sensible en el arte influenciado por los hermanos Serra, pero debemos señalar la gracia e ingenuidad popular hacia la que deriva. Técnico de indudable solvencia en la plasmación de accesorios y fondos arquitectónicos, sus figuras tienen mucho de creación artesana. En coincidencia con esto Cabrera muestra atención a lo anecdótico y sabe animar las escenas narrativas con el relato visual de acciones que nos ponen en contacto con su tiempo. Sus figuras son de canon corto con evidentes desproporciones muchas veces.

ROSELLÓN

Gracias a los hallazgos de Durliat nos es posible ofrecer un esquema histórico de la escuela rosellonesa del segundo período gótico. Al parecer, la actividad del estilo lineal, mantenida hasta fechas tardías, y la efectividad del influjo francés, determinaron que el italogótico no tomara carta de naturaleza en el país, a pesar de que era conocido y estimado, pues se importaban obras ejecutadas en los talleres barceloneses. Ya se citó al ingenuo Maestro de Elna como único exponente de tal modalidad.



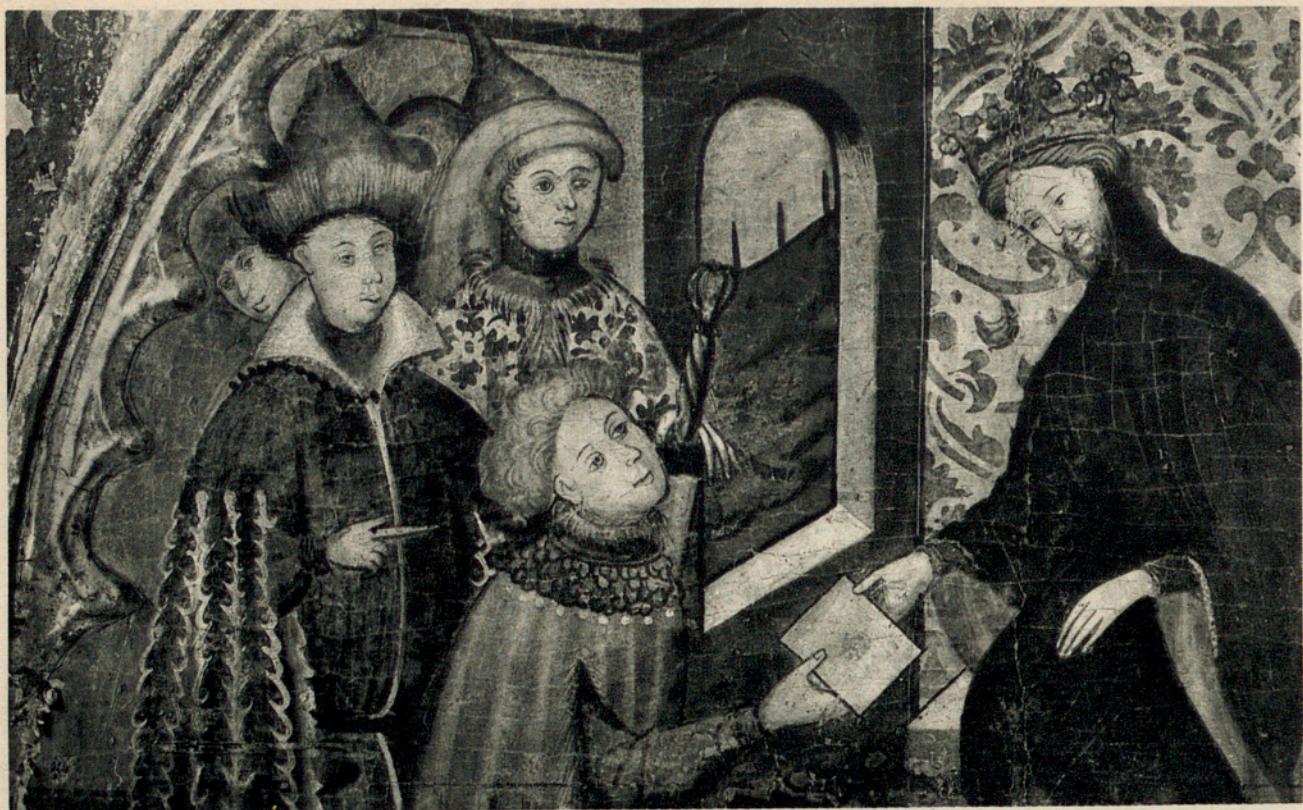
Fig. 65.—LUIS BORRASSÁ. CURACIÓN DEL REY ABGAR, DEL RETABLO DE SANTA CLARA (1414) (MUSEO EPISCOPAL DE VICH).



Figs. 66 y 67.—GUERAU GENER. ESCENA DEL RETABLO DE SANTA ISABEL Y SAN BARTOLOMÉ (1401) (CATEDRAL DE BARCELONA). MAESTRO RUSIÑOL, ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES (COLECCIÓN PARTICULAR).



Fig. 68.—JUAN MATAS. ENTIERRO DE CRISTO (MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA).



Figs. 69 y 70.—MAESTRO DE LAS FIGURAS ANÉMICAS. RECEPCIÓN REAL (MUSEO EPISCOPAL DE VICH). JAIME CABRERA. COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN NICOLÁS (1496) (SEO DE MANRESA).

MAESTRO DE CAMELÁS. — A partir de los últimos años del siglo XIV, los documentos demuestran la existencia de una gran labor pictórica en Perpiñán. Son muchos los pintores que constan activos y, a juzgar por las obras conservadas, la escuela rosellonesa se había independizado. El anónimo artista conocido mediante el apelativo de Maestro de Camelás, por ser el autor del retablo dedicado a Santa Inés, del pueblo de Camelás, señala una marcada transición hacia el estilo internacional. El único pintor que consta en los documentos, con el que pudiera identificarse, es Francisco Ferrer, que aparece citado entre 1398 y 1411. En las ocho composiciones que del aludido retablo se conservan, se pone de manifiesto la libertad en el tratamiento de los grupos de figuras y la individualización acusada de los personajes. Otras obras de este pintor son un retablo de la vida de Jesús, cuyas tablas se hallan repartidas en colecciones americanas y francesas, y otro retablo recientemente descubierto en la ermita de Santa Engracia.

MAESTRO DEL ROSELLÓN. — El artista central de la escuela es el conocido con el nombre de Maestro del Rosellón; estilísticamente, muestra proximidad a Borrassá, al que supera, no en calidad, pero sí por lo avanzado de su fórmula internacional que, en algunos detalles, puede considerarse como intermedia entre el arte del citado y de Bernardo Martorell. Su semejanza con Borrassá se funda también en cierto parentesco espiritual que ha dado lugar, en algunas ocasiones, a que se confundieran las obras de uno y otro. La pintura más importante es el retablo de San Andrés, que se conserva actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York (fig. 71). Las composiciones son claras y concretas; el movimiento se subordina al orden rítmico, sin resultar cohibido ni desnaturalizado. Sin embargo, lo más perfecto es el tratamiento de las figuras, el amoroso cuidado con que se resuelven los pormenores. Acentúa la similitud a Borrassá el colorido intenso y vivo, la tendencia a los ambientes dramáticos, cual el que vemos en la tabla central de otra obra del Maestro del Rosellón, el retablo de Evol, dedicado a San Juan Bautista, pieza que ofrece además el interés de su fecha, conocida con cierta aproximación, pues sabemos que fué donado por Guillermo de So, que murió en 1428. Otras obras de este artista son la tabla dominicana de Colliure, el retablo de los Santos Justo y Pastor, de la Iglesia Americana de París; el de San Nicolás, de la iglesia de Camelás, y una Crucifixión que se conserva en el Museo de Basilea. De las notas características de su estilo, deducimos que este artista debió de formarse en el propio taller de Borrassá, llenando su actividad el segundo cuarto del siglo XV. El pintor más activo en el Rosellón durante ese tiempo fué Jaubert Gaucelm, quien trabajó, según documentos, entre 1398 y 1434, por lo cual cabe señalar la posible identificación a título de hipótesis.

TARRAGONA Y LÉRIDA

El hecho de que durante el período que estamos estudiando fueran Luis Borrassá y Juan Mates los pintores más favorecidos por los encargos tarraconenses, indica que Juan de Tarragona no había logrado implantar una escuela local fecunda. De todas maneras, conviene destacar las pinturas que decoran el osario del arzobispo Clasquerí en la catedral de Tarragona, y el retablo de San Bartolomé, procedente de Ulldeholins; las primeras, ejecutadas hacia 1387 pertenecen a una fase del estilo internacional tan avanzada como las mejores obras coetá-

neas de Borrassá, y el segundo muestra la fórmula de compromiso que hallamos en los maestros secundarios de la escuela barcelonesa activos a comienzos del siglo XV. Fueron Ramón de Mur, el Maestro de La Secuita y Mateo Ortoneda los factores principales del estilo internacional tarraconense.

RAMÓN DE MUR. — Su estilo penetra dentro de la modalidad internacional conservando mucho del italogótico, si bien hemos de especificar que no tiene relación con el arte de Des-torrents, los Serra o Juan de Tarragona. Por el contrario, muestra parentesco con las obras, que más adelante se estudiarán, del aragonés Lorenzo Zaragoza, del cual sabemos que, entre 1364 y 1377, trabajó en Barcelona rodeado de gran prestigio.

Las obras conservadas de Ramón de Mur corresponden a su época de madurez; son las más importantes el gran retablo de Guimerá (Museo de Vich), en cuya ejecución el artista empleó los años que transcurren entre 1402 y 1412 (fig. 72); el retablo de la Virgen de Cervera, cuya tabla central se halla en el Museo de Barcelona, y el retablo de San Pedro, de Vinaixa (Museo Diocesano de Tarragona), contratado en 1420. Como hechos que no dejaron de tener trascendencia y reflejarse en su arte, indicaremos que Ramón de Mur, que falleció hacia 1435, tuvo residencia y taller en diversas localidades tarraconenses. A juzgar por sus obras, no se valió jamás de ayudantes y de colaboradores. Ello no fué en perjuicio de la técnica, que es excelente, siendo también sus colores de excelente calidad. Éstos le eran necesarios pues, en efecto, este pintor es fundamentalmente un gran colorista, audaz y sensitivo. Su sentimiento se plasma de modo preferente por este medio y por la forma, revelándose en cambio muy contenido en el uso de la expresión. Su estilo es sintético, constante en el empleo de la fórmula, particularmente notable en la composición; la simplicidad y la seguridad, son notas muy características y en general se mantiene al margen de la pretensión realista. Su convencionalismo se funda en el gran partido que sabe sacar de sus limitaciones. Contrastá en su pintura la delicadeza casi femenina del dibujo con la valentía del color, utilizado con plena arbitrariedad, y por su calidad decorativa antes que representativa.

MAESTRO DE LA SECUITA. — Autor de los retablos de La Secuita y Cabacés, ambos dedicados a la Virgen (Museo Diocesano de Tarragona), su manera queda definida por su parentesco con Borrassá y con Mates. Su estilo avanza unido de tal manera al de Mateo Ortoneda que es posible que tales pinturas se revelen algún día como obra juvenil del mismo o de algún otro miembro de esta familia de pintores (fig. 73).

MATEO ORTONEDA. — Sabemos que este pintor se hallaba activo en Tarragona entre 1403 y 1433; conocemos su estilo por dos obras firmadas: el retablo de la Virgen de Solivella, actualmente en la catedral de Tarragona, y el tríptico-miniatura de Santa Catalina (colección Muñoz, Barcelona). En él puede apreciarse un influjo tangencial de Borrassá, así como la tendencia a incrementar el factor expresivo, tan reducido en la obra de Ramón de Mur. A veces hay cierto esquematismo en sus composiciones y figuras, pero en algunos momentos, como en la Piedad, del retablo de la Virgen, de Solivella, consigue una profundidad emotiva sorprendente (fig. 74).

Consta que tuvo un hermano llamado Pascual, residente en Tarragona el año 1421, identificable con otro pintor del mismo nombre activo en Huesca en 1423, residente en Zaragoza

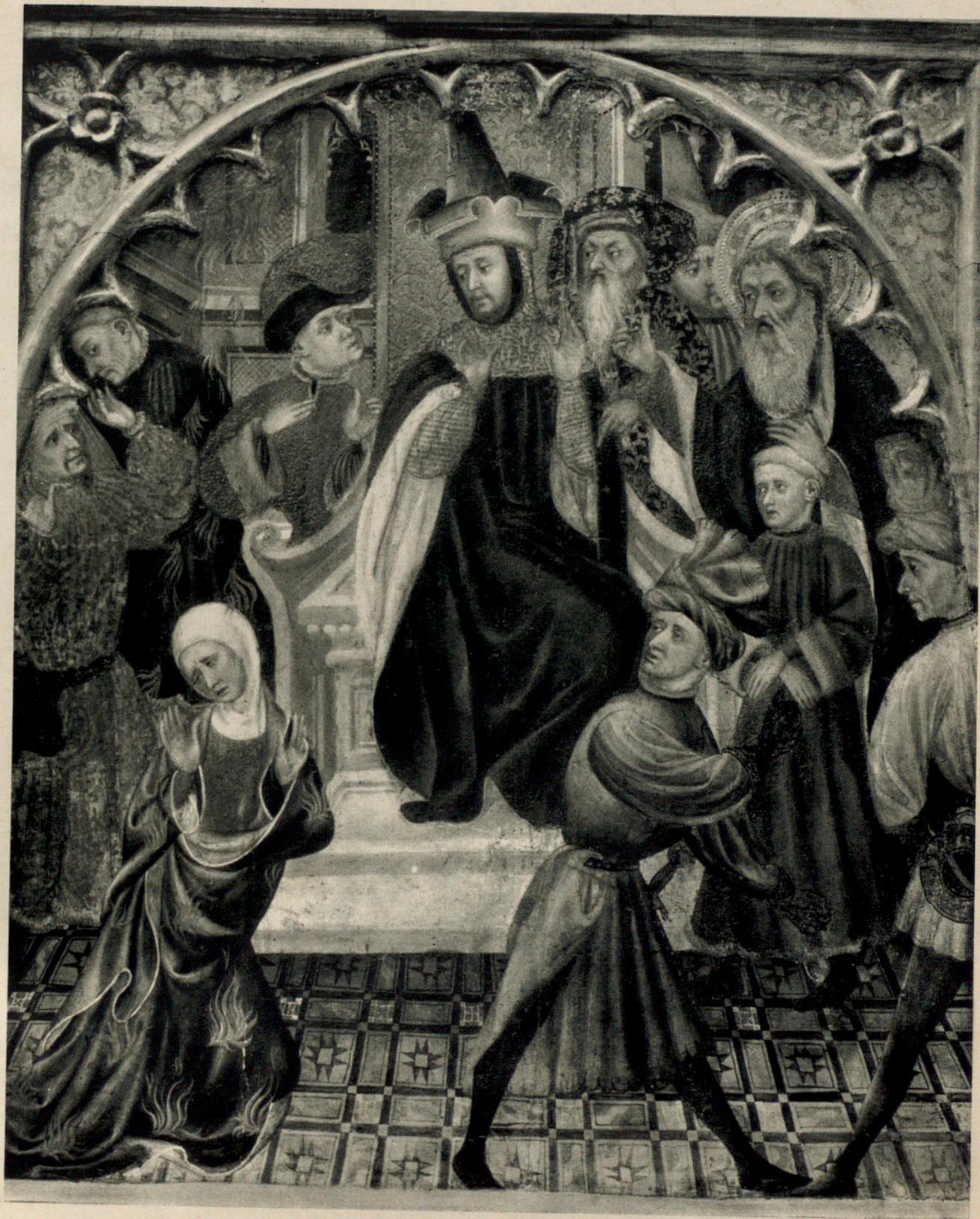


Fig. 71.—MAESTRO DEL ROSELLÓN. RETABLO DE SAN ANDRÉS (MUSEO METROPOLITANO, NUEVA YORK).



Fig. 72.—RAMÓN DE MUR. NACIMIENTO. DEL RETABLO DE GUIMERÁ (1412) (MUSEO EPISCOPAL DE VICH).



Figs. 73 y 74.—MAESTRO DE LA SECUITA. VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES (MUSEO DIOCESANO DE TARRAGONA). MATEO ORTONEDA. DEL RETABLO DE SOLIVELLA (CATEDRAL DE TARRAGONA).



Figs. 75 y 76.—JAIME FERRER I. LA SANTA CENA (MUSEO DE SOLSONA). MAESTRO DE BADALONA. COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA Y SAN ESTEBAN (MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA).

en 1433 cuando el pintor Juan Arnaldin pone a su hermano Jaime como discípulo de Ortoneda, y vecino de dicha ciudad en 1437 cuando contrata un retablo del Salvador para la iglesia de Villanueva de Gállego. Ello parece corroborar el origen tarragonense de los Ortone da, que desempeñan un papel tan importante en la escuela pictórica aragonesa de mediados del siglo XV.

JAIME FERRER I.—La influencia de Borrassá fué incorporada a la escuela de Lérida por un pintor de segunda categoría llamado Jaime Ferrer, tronco de una familia de pintores, que, como veremos, resulta eje central de dicha escuela durante el siglo XV. Sus obras más arcaicas, tales como el retablo de Albatárrec (Museo de Lérida), tres de San Antonio de Granadella, el de Santa Elena de Benabarre, el de la Piedad de Castellón de Farfaña (Museo de Vich), un Salvador, de Estopiñán (Museo de Barcelona), un San Vicente, de Albelda, el retablo de Santa Lucía, en Tamarite de Litera, y otros, dentro de su aparente estilo internacional, retienen elementos característicos del arte de los Serra, adaptados con deliciosa rusticidad. En el segundo período de la vida de Jaime Ferrer se produjo un cambio notable en su estilo, y sus obras de entonces, una de ellas firmada, demuestran profundo conocimiento del arte de Borrassá. El retablo de San Antonio Abad, de Monzón (Museo de Lérida), es obra intermedia que señala el tránsito entre los dos momentos. Pertenece plenamente al estilo avanzado la famosa Cena, del Museo de Solsona (fig. 75) y una tabla, del de Lérida, con escenas de la vida de la Virgen.

SEGUNDA ETAPA DEL ESTILO INTERNACIONAL EN CATALUÑA

BERNARDO MARTORELL.—Al fallecer Borrassá heredó la hegemonía de la escuela de Barcelona el pintor Bernardo Martorell, cuya fama rebasó las fronteras desde los tiempos de Ber taux bajo el apelativo de «Maestro de San Jorge». El contrato del retablo de Púbol (1437) reveló el nombre de uno de los mejores pintores catalanes, en plena actividad entre 1427 y 1452. Sospechamos que se formaría en el taller del propio Borrassá, ya que su obra más arcaica, el retablo de San Juan, de Cabrera de Mataró (Museo Diocesano, Barcelona), está totalmente sujeta a las fórmulas borrassianas, pero se inicia en ella un espíritu nuevo que endulza los gestos de los personajes y simplifica el arabesco de la composición, sin perder la agudeza narrativa. El cambio es radical en el colorido y los rojos, cadmios y verdes de Borrassá son substituídos por carmines atenuados con blanco, azules transparentes, ocres azulados y amarillos con ráfagas de color violeta; desaparecen las grandes superficies monocromas, surge la búsqueda de matices y la pasión por el modelado y el detalle. Ante todo, advertimos al pintor equilibrado y firme que comienza su carrera con serenidad y maestría. A esta obra debe seguir otra, asimismo indocumentada, de la colección Johnson de Filadelfia, con la Virgen Madre entre personificaciones de las Virtudes teologales. El recuerdo de Borrassá subsiste todavía en los ademanes de las figuras para desaparecer en el retablo de San Vicente (Museo de Barcelona), obra subsiguiente. Destaca en él la extraordinaria labor de la predela, que revela un profundo interés por la representación del ambiente y una observación psicológica sin precedentes en la pintura catalana; en sus escenas de la Pasión, la anécdota del gesto iniciada por Ferrer Bassa encuentra un desarrollo definitivo y el perfecto acuerdo con la expresión de cada personaje. La inspira-

ción vence a la fórmula mediante meticoloso estudio del natural. Parece como si Martorell hubiese tenido en ese momento la revelación de algunas de las obras de los prodigiosos miniaturistas y pintores flamencos establecidos a principios del siglo XV en la corte de Borgoña. Hay que acudir a Paul de Limbourg, a las miniaturas maravillosas del libro de horas del Duque de Berry para explicar la orientación artística que Martorell tomó a partir de la ejecución del aludido retablo. En esta obra surgen por primera vez, en la escuela catalana, los contraluces, los pliegues dibujados con naturalismo directo, las luces rasantes y los reflejos. Ni un solo detalle escapa a la disciplina del conjunto y el elemento más secundario es dibujado y pintado con la misma intención y primor que la figura principal de la escena. Los compartimientos laterales, dedicados a la historia de San Vicente, alcanzan a su vez el punto culminante del lirismo que anima y caracteriza la totalidad de la obra de Martorell. Sin embargo, se vislumbra ya en ellos la intervención de ayudantes que tanto perjudicó la obra subsiguiente del pintor. La calidad artística se mantiene en unas escenas que pertenecieron a un retablo dedicado a San Juan Bautista y a Santa Eulalia (Museo de Vich). En esta pieza se acentúa la técnica de miniaturista, especialmente perceptible en el modelado de las carnes y en los deliciosos paisajes que animan las composiciones dedicadas al Bautista.

Con razón obtuvo Martorell su renombre mundial del retablo de San Jorge, cuya tabla central se conserva en el Art Institute de Chicago, hallándose en el Louvre los compartimientos laterales. El Santo, libertador de la princesa (fig. 77), aparece en la tabla central montando un caballo blanco y venciendo al dragón, circundado por la anécdota que completa la historia, la cual fué plasmada por el artista dando una síntesis del ambiente y del paisaje tal como los concibieran los creadores del gótico internacional. Es una composición bellísima, que puede situarse entre las grandes creaciones de la pintura hispánica y entre lo mejor que produjo la pintura narrativa europea antes de la expansión de los hallazgos de los Van Eyck. Las escenas laterales, en las que se desarrolla la leyenda de San Jorge, son dignas de la tabla central en concepción y técnica.

Todas las obras mencionadas de Martorell son anteriores al grandioso retablo de San Pedro de Púbol, contratado en julio de 1437; el donante, Bernardo de Corbera, acompañado de su esposa e hijo, arrodillados al pie del trono del titular (fig. 78) constituyen retratos de aguda psicología cuyo naturalismo escapa ya a la fórmula medieval, que, a pesar de todo, seguía dirigiendo las extraordinarias facultades artísticas de Martorell. Las figuras de la predela, representadas hasta medio cuerpo, coronan su ambición naturalista con gran equilibrio de forma y de color. La modalidad limitada de la técnica al temple no podía dar más de sí, pues en tales representaciones se alcanza la profundidad emotiva de las mejores obras flamencas coetáneas. Ellas explican los nerviosos croquis, magistrales a veces, que aparecen a menudo ejecutados con tiza y carbón en el reverso de los retablos de Martorell. Este retablo de Púbol conserva así dibujadas una serie de cabezas de estudio de excepcional calidad.

El esfuerzo final de nuestro pintor lo encontramos en el retablo del Salvador de la catedral de Barcelona, ejecutado hacia 1449. Los compartimientos altos ostentan la fórmula martorelliana intensamente deformada por manos mercenarias, pero, en las tres escenas de la predela y en las formidables composiciones laterales, dedicadas a exponer el milagro de la Multiplicación de los panes y de los peces y el de las Bodas de Caná, el sentido narrativo de la obra de Martorell alcanza su céñit. Es un deleite para el espíritu percibir en cada figura y en cada elemento la idea del pintor, que preparó la narración con evidente entusiasmo y desusada pulcritud. La



Fig. 77.—BERNARDO MARTORELL. SAN JORGE (ART INSTITUTE, CHICAGO).



Fig. 78.—BERNARDO MARTORELL. RETRATOS DE LOS DONANTES, DEL RETABLO DE PÚBOL (1437) (MUSEO DIOCESANO, GERONA).



Fig. 79.—BERNARDO MARTORELL. JESÚS Y LA SAMARITANA, DE LA PREDELA DEL RETABLO DEL SALVADOR (1447) (CATEDRAL DE BARCELONA).



Fig. 80.—MAESTRO DE AMPURIAS. MILAGRO DEL MONTE GARGANO, DEL RETABLO DE SAN MIGUEL, DE CASTELLÓN DE AMPURIAS (MUSEO DIOCESANO, GERONA).



LÁMINA III

BERNARDO MARTORELL: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN VICENTE (MUSEO DE BARCELONA).

fórmula del último período medieval logra en estas escenas un equilibrio que presagia el humanismo del Renacimiento (fig. 79).

Martorell murió cuando aún era joven, dejando en plena actividad el mejor taller pictórico barcelonés; en él se inspiraron los pintores de la última generación medieval barcelonesa, Huguet entre ellos, y de él salieron, además de los mejores retablos catalanes del segundo cuarto del siglo XV, las miniaturas más bellamente ejecutadas, entre las que destacan las de un Libro de Horas (Museo de la Ciudad de Barcelona), pintado por el propio Martorell y los comentarios del libro de los Usatges de Barcelona, ejecutado por su discípulo y colaborador Bernardo Raurich.

JAIME FERRER II. — El estilo de Martorell se refleja en la obra juvenil de éste, sucesor del pintor de igual nombre, autor de la tabla de la Cena, de Solsona, ya estudiada, y como él establecido en la ciudad de Lérida. Su obra más antigua, el gigantesco retablo de Verdú (Museo de Vich), pintado hacia 1434, deja transparentar la sombra de Martorell, la cual aparece de continuo tras sus originales y vigorosas composiciones; suponemos que Jaime Ferrer debió colaborar durante cierto tiempo con Martorell, e incluso creemos ver su mano en la ejecución de las tablas laterales del citado retablo de San Jorge (Museo de Louvre).

No es difícil probar la identidad estilística entre las tablas de Verdú y el retablo de la Virgen, de la Capilla de la Pahería, de Lérida. Los documentos, corroborando en cierto modo el resultado del análisis, nos dicen que, en 1439, se concedió a Jaime Ferrer, asociado a otro pintor llamado Pedro Teixidor, el local situado sobre la sala de la Pahería para pintar y tener retablos. La obra de madurez de Jaime Ferrer, que completa la evolución de su personalidad, influída por Pedro García de Benabarre, es el retablo que pintó para la iglesia de Alcover hacia 1457. Se conservan varias obras que completan el círculo del pintor: el San Julián de Aspa (figura 82), el retablo de San Jerónimo (Colección Fontana), y otros menos característicos. Es posible que a su muerte el taller fuese continuado por su hijo Mateo, que aparece trabajando en Sigüenza en 1503.

JAIME CIRERA. — Este artista fué, como se dijo, colaborador de Cabrera. Entre 1425 y 1450 estuvo asociado con Bernardo Puig, pintor de la órbita borrassiana, carente de originalidad, productor de numerosos retablos, uno de ellos firmado (fig. 83) (col. Muntadas, Badalona), ejecutados con buena técnica. En el taller de Cirera y Puig trabajó a su vez el pintor Ramón Gonzalvo. Es probable que el gigantesco retablo de San Pedro, procedente de San Miguel de la Seo de Urgel (Museo de Barcelona y otras colecciones) sea obra de los tres artistas. Gonzalvo perteneció a una familia de pintores establecidos en la Seo de Urgel, con noticias documentales entre 1428 y 1474. Probablemente podrá ser identificado con el designado como **MAESTRO DE ALL**, perteneciente a la órbita de Borrassá (fig. 84).

JOAN ANTIGÓ

LA ESCUELA DE GERONA. EL MAESTRO DE AMPURIAS Y EL MAESTRO DE BANOLAS—
La destrucción de obras pictóricas ha sido más intensa en Gerona que en cualquiera otra de las provincias catalanas y por ello resulta imposible reconstruir su esquema histórico. Las pocas obras conservadas se convierten en otros tantos problemas sin relación entre sí. Este es el caso de los maestros que encabezan el presente apartado, de cada uno de los cuales conservamos una sola obra, pero de tal calidad que la creación de sus apelativos queda ampliamente justi-



Fig. 81.—MAESTRO DE BAÑOLAS. EPIFANÍA, DEL RETABLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN, EN EL MONASTERIO DE BAÑOLAS.

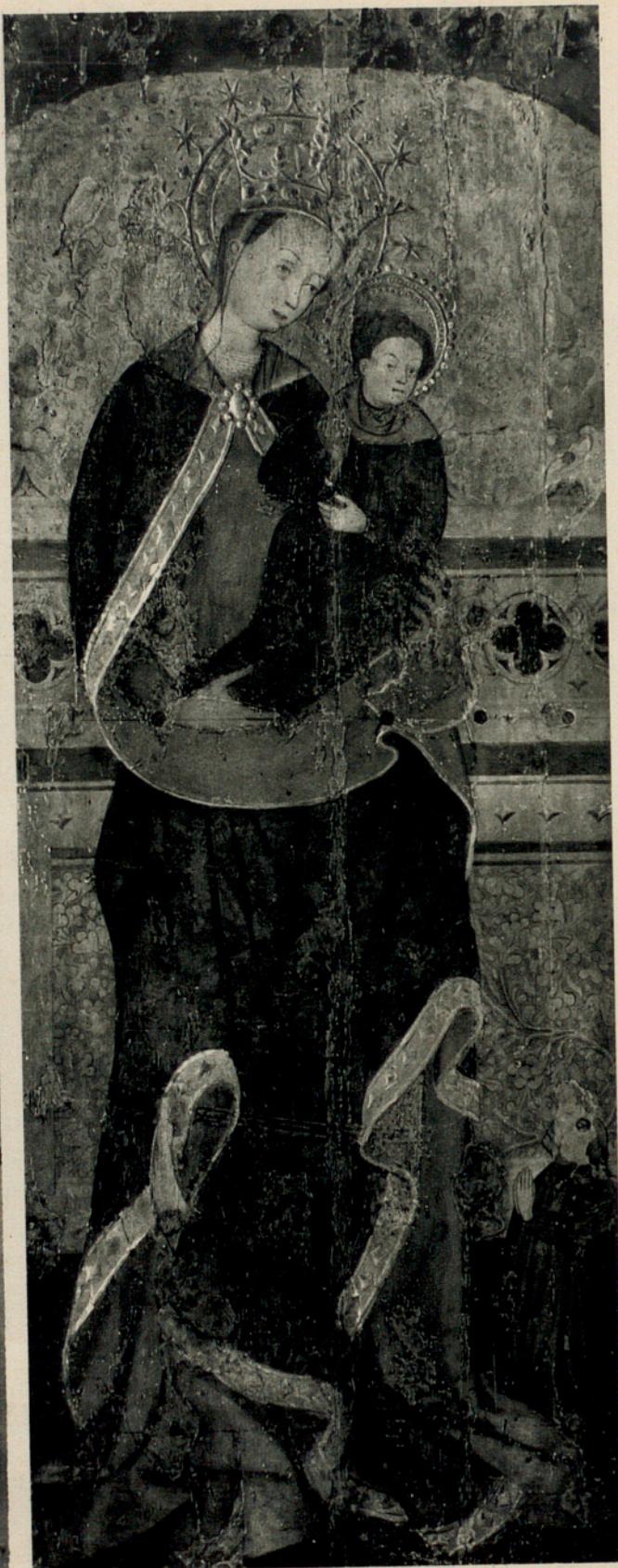
Joan Antigó



Fig. 82.—JAIME FERRER II. SAN JULIAN, DE ASPA.



Figs. 83 y 84.—JAIME CIRERA Y BERNARDO PUIG. RETABLO DE SANTA ANA (COLECCIÓN MUNTADAS, BARCELONA).
MAESTRO DE ALL. DETALLE DE LA MUERTE DE LA VIRGEN. DEL RETABLO DE ALL.



Figs. 85 y 86.—VALENTÍN MONTOLIU. DETALLE DEL RETABLO DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN, EN VILLAFRANCA DEL CID. MAESTRO DE GLORIETA. VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO EPISCOPAL DE VICH).

ficada. El primero se origina de un retablo de Castellón de Ampurias, dedicado a San Miguel, que podría considerarse como derivado de Bernardo Martorell si no le igualara y aun en ciertos puntos le superara en calidad artística; sus figuras, animadas de un realismo lírico se mueven sobre un paisaje naturalista, de carácter eminentemente francés. La obra del segundo maestro es el retablo de la Virgen, del monasterio de Bañolas.⁽¹⁾ Es una obra excelente, sin otra relación con Martorell que su italiano a lo Gentile da Fabriano y la elegancia y delicadeza de sus personajes. Ambas obras van rodeadas de misterio y de incógnitas. No se pueden señalar parentescos estilísticos ni otro rastro cualquiera de uno o de otro artista. (1) 1437-1439.

MAESTRO DE SANTA BASILISA. MAESTRO DE BADALONA.—El primero, pintor anónimo, que desenvolvería su arte en el segundo cuarto del siglo XV, es el autor, entre otras obras, de dos retablos de cierta valía: el dedicado a Santa Bárbara y el de los Santos Julián y Basílica (Museo de Barcelona), ambos sin procedencia conocida. Ahora bien, el hecho de su parentesco con obras ulteriores de la región gerundense nos induce a sentar la hipótesis de que acaso estos dos retablos tengan el mismo origen. El estilo del Maestro de Santa Basilisa presenta parentesco con el del Maestro de Retascón; se caracteriza por el efectivo modelado y la tendencia a un relativo realismo que integra también alguna exageración de timbre demoníaco expresionista. Es asimismo evidente el contacto con el desconocido Maestro de Badalona, denominado así por la procedencia del retablo de los Santos Juanes (Museo de Barcelona). El parentesco entre los tres maestros queda confirmado por la utilización común del brocado llamado de "les gallinetes", característica de la escuela de Valencia. Observemos además que el mismo tema decorativo aparece en el citado retablo del monasterio de Bañolas.

MAESTRO DE GLORIETA.—Por análisis estilístico hemos podido reconstruir la personalidad de este pintor, dotado de regular oficio, pero de escasa fibra original, activo en los años que siguen al 1425. Su apelativo procede de la tabla de la Virgen, de Glorieta (Tarragona) (figura 86), imagen de canon exageradamente alto, que refleja el influjo de Ramón de Mur. Esta orientación de modalidad persiste en otra pieza, probablemente más antigua, la tabla de las santas Marina y Lucía (Colecc. Muntadas), pero es sustituida por la influencia de Martorell en los retablos de la Virgen y el Niño y de Santa Catalina (Museo de Vich), y por la de Jaime Huguet en el retablo de Santa Ana, de Pared Delgada (Tarragona). La cualidad sobresaliente del Maestro de Glorieta es la lírica desenvoltura del dibujo, aprendida de Ramón de Mur, y la armonía de ello resultante.

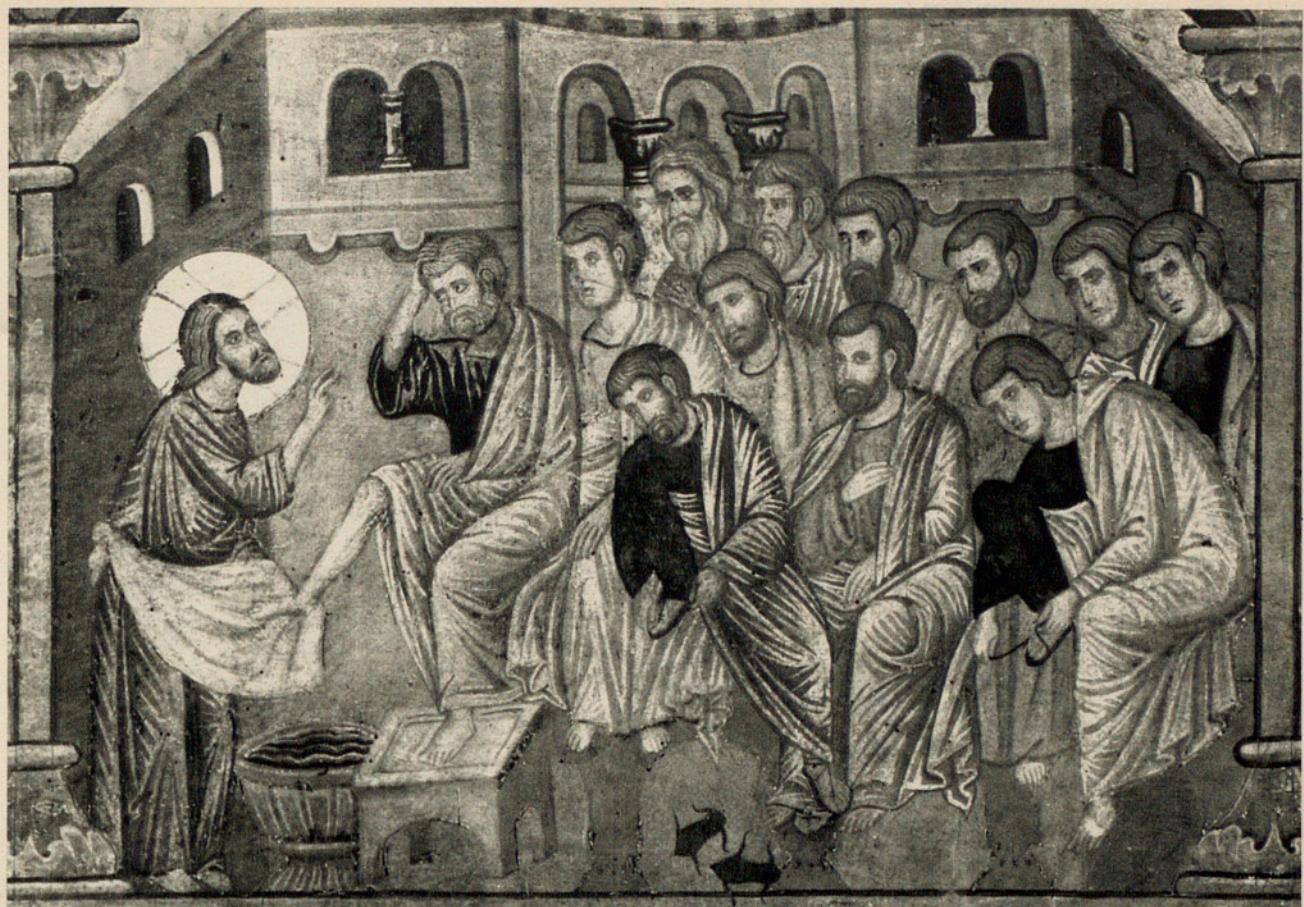
VALENTÍN MONTOLIU.—Trabajaba en Tarragona entre 1433 y 1447, pero casado con una heredera de San Mateo estableció su taller en esta villa castellonense y allí lo continuaron sus hijos, también pintores, prosiguiendo así la ya tradicional dependencia del Maestrazgo con respecto a Cataluña. El retablo documentado de Villafranca del Cid, fechado en 1455 (fig. 85), nos define su estilo derivado de Martorell. Su obra abundante y bien característica, señala el contacto con las pinturas juveniles de Huguet.

EL ESTILO INTERNACIONAL EN MALLORCA

La escuela pictórica de Mallorca constituye un ciclo autónomo cuya actividad se extiende desde los últimos años del siglo XIII hasta el 1500. Presenta caracteres originales que la definen, aun dentro de su modestia, junto a las escuelas de Italia, de Barcelona y de Valencia, con las cuales se relaciona estilísticamente. En su ámbito, los datos documentales son pocos y de interpretación dudosa, pero algunos de los maestros firmaron y fecharon sus pinturas facilitándonos así puntos de apoyo absolutamente firmes para proceder al análisis estilístico. Otro hecho en favor de tal análisis es que Mallorca no exportó sus pinturas primitivas. Y casi todo lo que los años respetaron se conserva todavía en el archipiélago balear. Por consiguiente, ha sido relativamente fácil proceder al estudio directo de las obras. Buen número de ellas están en su lugar de origen; son retablos que siguen todavía prestando su arte para el culto. Pero la mayoría de creaciones de los primitivos de Mallorca se hallan reunidas en los tres museos de Palma: el Provincial del Palacio de la Lonja, el Diocesano y el de la vetusta mansión de la benemérita Sociedad Arqueológica Luliana.

En las pinturas que corresponden al primer período, aparecen representadas las dos corrientes artísticas que lógicamente cabía esperar de la situación geográfica de Mallorca; unas no son sino la extensión de la última fase románica de la escuela de Barcelona y fueron brevemente estudiadas en el volumen VI de «Ars Hispaniæ» (pág. 272); las otras, aun siendo coetáneas, presentan las fórmulas estilísticas italianas del último cuarto del siglo XIII. La pieza de mayor importancia entre éstas es el retablo procedente de Santa Clara, de Palma de Mallorca, que Post considera dentro del estilo sienés anterior al prevalecimiento de Simone Martini (fig. 87). Puede suponerse importado de Italia, o ejecutado en la isla por un artista italiano. Dedica a la Pasión de Cristo, dieciocho compartimientos de los veinticuatro que lo integran, constituyendo una sola pieza rectangular de gran tamaño, a semejanza de la famosa Palla de Duccio de la catedral de Siena. La iconografía de la zona baja parece indicar que fué pintada expresamente para el aludido convento de Clarisas. El arte de los seguidores de Duccio está asimismo representado en Mallorca por una Virgen Madre sentada en su trono (Sociedad Arqueológica Luliana), la cual, si se trajo de Italia, debió de ser bajo el reinado de Jaime II de Mallorca (1262-1311).

MAESTRO DE LOS PRIVILEGIOS. — Parece que la rivalidad de ese monarca y Pedro III de Aragón neutralizó por algunos años la influencia catalana. Lo cierto es que las pinturas que ilustran el arte mallorquín entre 1300 y 1344, responden al espíritu italiano. En realidad, casi todas las obras conservadas de dicho período parecen de un mismo taller y quizás de un maestro único, miniaturista y pintor muy estimable. Él fué quien ilustró con miniaturas el famoso Libro de los Privilegios de Mallorca, ejecutado hacia 1334. De este interesante artista anónimo, al que se llama Maestro de los Privilegios por las excelentes iluminaciones del aludido códice, se conoce otro bello libro miniado, el de las "Leyes Palatinas" del rey Jaime II de Mallorca, conservado en Bruselas, cuyas ilustraciones son de temática civil y representan el ritual cortesano del monarca y los oficios de sus dependencias (fig. 88). Dos retablos importantes, el de Santa Eulalia y el de Santa Quiteria, completan nuestro conocimiento de ese artista, cuyo estilo es filiado por Post como una adaptación hispánica de las obras juveniles de Pietro Lorenzetti, conservando en ciertos detalles reflejos del bizantinismo de Duccio. Millard Meiss, que fué quien por primera



Figs. 87 y 88.—LAVATORIO, COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SANTA CLARA (MUSEO DIOCESANO, PALMA). MAESTRO DE LOS PRIVILEGIOS: MINIATURA (BIBLIOTECA NACIONAL, BRUSELAS).



Figs. 89 y 90.—MAESTRO DE LOS PRIVILEGIOS: RETABLO DE SANTA EULALIA (CATEDRAL DE PALMA); COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE SANTA QUITERIA (SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA LUL. PALMA).

vez lo llamó Maestro de los Privilegios, define su manera en conexión con el arte de los seguidores pisanos de Duccio en contacto con Simone Martini. Según él, nuestro artista debió de ser un italiano establecido en Mallorca o un mallorquín formado en Italia.

Se supone que el retablo de Santa Eulalia (fig. 89), fué encargado por el obispo Berenguer Batlle, fallecido en 1349, fecha apropiada como término "post quem" para esta obra. Muestra la imagen titular en el centro, en pie y vestida a la manera de una dama de la época, mientras a su alrededor hay representaciones en las cuales se desarrollan los puntos culminantes de su vida y martirio como en los encasillados de una aleluya. Nada se encuentra en España que responda al estilo de esta pintura; en ella los suaves modelados desempeñan un papel tan importante como el dibujo y los rasgos fisionómicos. Los detalles de la vestidura, la actitud del cuerpo y la posición de las manos, son prueba patente de un arte de ascendencia estética italiana. Más adelante veremos qué radical transformación se opera en el estilo pictórico de la escuela de Mallorca, cuando se produce la "invasión" de las islas por los pintores catalanes.

Con el retablo de Santa Quiteria (fig. 90) tenemos probablemente la obra más arcaica del Maestro de los Privilegios. Se muestra en ella como pintor que conoce su oficio a la perfección, formado en un taller donde el método y la fórmula son algo inviolable. No se permite fantasías ni genialidades y, por ello, si sus composiciones producen una impresión momentánea de monotonía, el acorde perfecto entre el color y la forma no tardan en compensar este primer efecto, comunicando un atractivo especial a su creación. Las figuras se suceden y superponen según un esquema de verticalidad, representando deliberadamente más altas las figuras importantes de cada conjunto. Los colores se aplicaron en capas muy finas sin dureza alguna en el modelado y dejando casi siempre transparentar la preparación que es de tono claro. Es una pintura plana con sabor de gran arcaísmo. El modelado de las caras y de las manos resulta casi monocromo, con toques blancos para resaltar los puntos de realce. En los pliegues de los trajes cuenta más la masa cromática que el detalle y el claroscuro. A pesar de que en los mismos se inicia a veces una fórmula naturalista, por lo general toman formas vagas que sirven para acusar el volumen. La tendencia, pues, consiste en dar importancia a lo total sobre lo particular, a la armonía del conjunto sobre el detalle minucioso. Siempre que le resulta posible, el Maestro de los Privilegios llena con sus figuras la mayor parte del espacio del cuadro, tendiendo a levantar el punto de vista del espectador de manera que la escena quede tomada desde una altura superior a la de los ojos humanos. Las composiciones le quedan en ocasiones bastante confusas, pero defiende su intensidad narrativa destacando unos personajes de otros con bruscos contrastes de color. La policromía es interesante; abundan en ella los matices verdosos, modelados con blanco, los rojos mezclados con amarillo y un tono carmín muy claro que viste a uno o más de sus personajes en cada composición. En los paisajes, muestra su tendencia hacia lo movido y expresivo; los árboles son representados con cierto naturalismo, pero las rocas se retuercen exagerando hasta lo indecible las fórmulas ya de sí convencionales del estilo gótico. Se ha lanzado la hipótesis de identificar el Maestro de los Privilegios con el pintor Juan Loert que los documentos mencionan ocupado en la decoración de la catedral de Palma durante la primera mitad del siglo XIV.

MAESTRO DEL OBISPO GALIANA. — En el año 1344, Pedro IV anexionó nuevamente Mallorca a la rama central de la dinastía catalanoaragonesa. No tardó en preocuparse de la reorganización y decoración del castillo de la Almudaina, residencia real de la ciudad de Palma. Recordemos que Ramón Destorrents, el pintor barcelonés sucesor de Ferrer Bassa recibió el

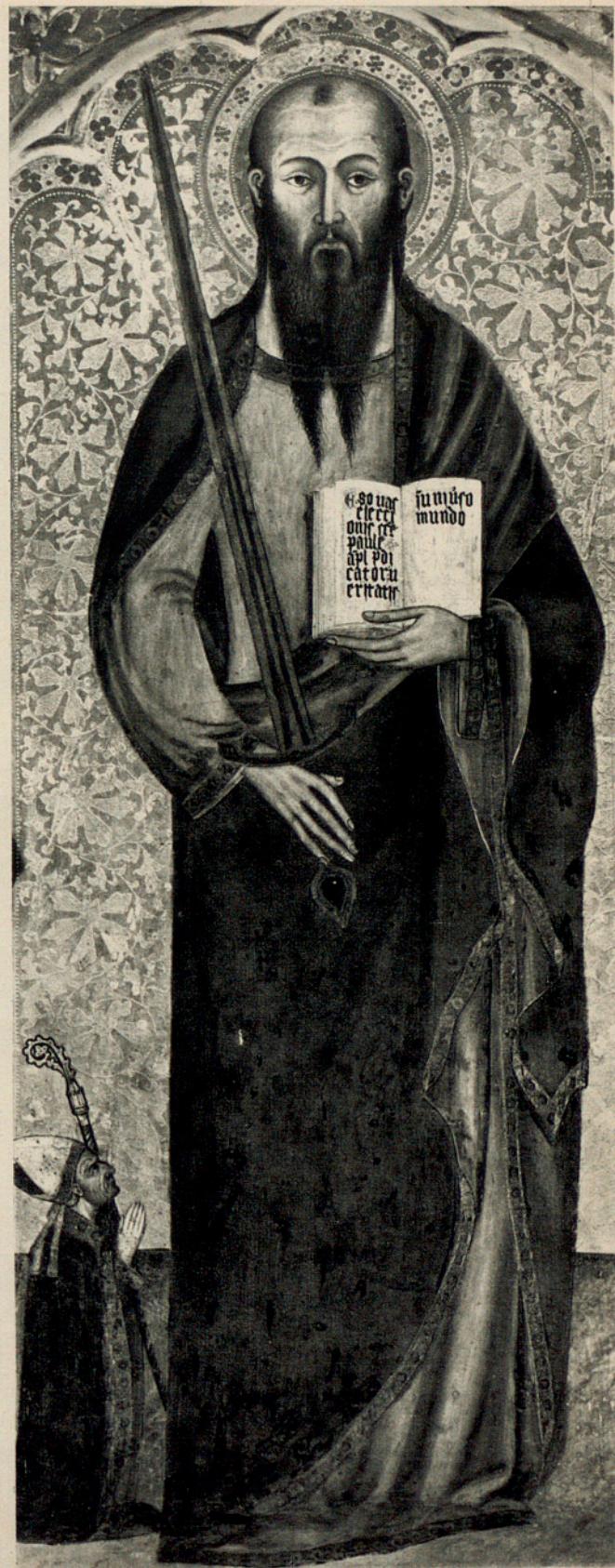
encargo de ejecutar el retablo de la capilla de la Almudayna, circunstancia feliz para la escuela de Mallorca ya que su transformación en el terreno pictórico, por el influjo de la nueva soberanía, estuvo encabezado por una obra maestra (fig. 40). El retablo llegó a Palma en 1358 y consta que un pintor mallorquín, Juan Daurer, tuvo que reparar los desperfectos ocasionados por el transporte. Los pináculos de este retablo, con efigies del Pantocrátor y los Profetas, conservados en el citado museo balear, nos revelan que Destorrents tuvo en la ejecución de los mismos un colaborador que, al parecer, se estableció por su cuenta en Mallorca, probablemente en la misma ciudad de Palma, ya que en ella se hallaron varias obras de su mano: el retablo de San Pablo (figura 92), encargo del obispo Galiana (1363-1375) en atención a lo cual designamos a este anónimo pintor con el apelativo de Maestro del obispo Galiana, una Crucifixión de la colección Massot, y otras. El reflejo de Destorrents no puede ser más evidente y se advierte en el esquema de los conjuntos, en la gravedad de las figuras, que son expresivas pero poco graciosas; el realismo sucede al idealismo y, dentro de la fórmula que distingue al gótico en general, puede apreciarse más dinamismo, mayor acentuación del claroscuro por una intensificación del modelado, a la vez que se patentiza una creciente búsqueda de la tercera dimensión. Principia la inclusión de elementos anecdóticos en los ambientes. A lo narrativo sucede lo descriptivo y hay un gran cuidado por el valor de cada detalle; en los ejemplos menos felices, esto va en detrimento de la unidad rítmica del conjunto; en los más afortunados, el artista sabe conciliar los progresivos avances hacia el concepto pictórico que acabará dando la primacía al naturalismo sobre las exigencias de la visión intensa y rigurosamente espiritual dictada por el alma gótica.

Es muy probable que la bella Anunciación, de la Lonja de Palma de Mallorca, sea una muestra avanzada del pintor que estamos estudiando. Su parentesco con ciertas obras de los Maestros de Santa Eulalia y de Montesión son testimonio de las interferencias que se observan, como veremos, entre los pintores de Mallorca.

JUAN DAURER Y LOS MAYOL. — Una tabla firmada en 1373 por Juan Daurer (fig. 91), el pintor que restauró los desperfectos del retablo de la Almudayna, muestra un estilo tosco que nos interesa por sus contactos con el arte de Destorrents, conservando al mismo tiempo cierto sentido del linealismo primitivista, ya que valora en extremo la melodía caligráfica a la que encarga de unificar las distintas partes de la obra; por todo ello es casi seguro de que se trata de un artista de origen y de formación catalana. Pueden atribuirsele diversas obras en Mallorca.

Parece ser que Daurer estuvo emparentado con Martín Mayol, cuya firma aparecía en un compartimiento actualmente perdido del retablo de Santa Margarita de Muro (fig. 95). Según las noticias que poseemos, los pintores que respondían en ese momento al nombre de Mayol eran tres, Bernardo, Pedro y Martín, hijos de un Martín Mayol, asimismo pintor, y los cuales fueron expulsados de Tortosa tras un indulto real que tuvo lugar poco después de 1345. Si Martín Mayol II es el autor del retablo de Muro, perteneció también al círculo de Ramón Destorrents, aunque su nivel artístico es ciertamente más elevado que el de su pariente y colega Daurer. En las tablas conservadas de esa obra se advierte menos rigidez y dureza, más gracialidad en la creación de formas, que acusan suavemente su volumen; hay un dibujo más delicado y perfecto y una armonía mayor en los ademanes, notas que le permiten soluciones felices tanto en la representación de imágenes femeninas como en la de cabezas barbadas.

Aunque en los años que rodean al 1400 la isla de Mallorca pasó por un período de crecimiento y prosperidad, es de suponer que no pudo mantener activos un gran número de talleres



Figs. 91 y 92.—JUAN DAURER: VIRGEN CON EL NIÑO (1373), DE INCA. MAESTRO DEL OBISPO GALIANA: SAN PABLO (PALACIO EPISCOPAL, PALMA).



Figs. 93 y 94.—RETABLO DE SAN NICOLÁS, SAN ANTONIO ABAD Y SANTA CLARA (SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA LUL., PALMA).
COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SANTA MAGDALENA (SANTA CATALINA, PALMA).



Fig. 95.—MARTÍN MAYOL II (?): DETALLE DE LA TABLA CENTRAL DEL RETABLO DE SANTA MARGARITA, DE MURO.



Figs. 96 y 97.—FRANCISCO COMES: CRISTO BENDICIENDO Y SAN CRISTÓBAL (IGLESIAS DE LA CONCEPCIÓN Y DE LA SANTA CRUZ, PALMA DE MALLORCA).

de pintura. Tenemos la impresión de que la mayoría de retablos de ese tiempo salieron de dos o tres talleres importantes, en los cuales trabajaban diversos maestros, mezclando a veces su labor personal en un solo retablo. Esto origina indudables dificultades en los análisis mediante los cuales pretendemos definir la personalidad propia de cada maestro; pero para que las hipótesis que hoy bosquejamos puedan cristalizar de una manera definitiva, será preciso proceder a una revisión completa de los archivos de Mallorca. Esta cooperación de los diversos maestros en una sola obra la encontramos particularmente probada en el retablo de San Nicolás, San Antonio Abad y Santa Clara (fig. 93) (Sdad. Arqueológica Luliana). De las tres imágenes principales la Santa Clara fué con toda probabilidad pintada por el citado autor de la Santa Margarita de Muro; el San Nicolás, por un maestro anónimo, al cual, a causa del retablo que a continuación se presenta, denominamos Maestro de San Mateo; la figura de San Antonio Abad es obra de otro pintor de técnica totalmente opuesta, de quien hallaremos creaciones individuales, y al que designamos con el nombre de Maestro de Santa Eulalia. Los dos primeros pertenecen a la modalidad del siglo XIV; en cambio, el tercero, más avanzado, muestra hallarse ya en posesión de los hallazgos del estilo internacional, cercano al 1400.

MAESTRO DE SAN MATEO Y FRANCISCO COMES. — El primer apelativo deriva del retablo de San Mateo y San Francisco, conservado en la catedral de Palma. Vemos como su autor sigue en forma arcaizante las fórmulas de Destorrents, resultando en cierto modo un pintor paralelo al Maestro de Rubió, en Cataluña. Su mano reaparece en el retablo de Santa Magdalena (fig. 94) (Santa Catalina, Palma), junto a la labor más abundante de otro pintor, Francisco Comes, que firmó el "Cristo, bendiciendo" de la iglesia de la Concepción, de Palma (fig. 96) y cuya gran actividad, que tiene escasas referencias documentales, comenzó probablemente a fines del siglo XIV. Veamos las características de su estilo en una de sus pinturas más importantes, el San Cristóbal, de la iglesia de la Santa Cruz, de Palma (fig. 97). La fórmula es todavía arcaica, pero ya dentro de la técnica del estilo internacional, es decir, próxima al dominio de los recursos naturalistas imitativos, aún convencionales pero ejecutados con virtuosismo y perfección; las figuras son equilibradas de proporciones y actitudes, justas de expresión. El artista comunica a los rostros y ademanes, a las miradas y rictus casi imperceptibles el sentimiento que desea anime la obra. Desde luego, el ambiente sigue poseyendo esa condición gótica que incluye factores fuertemente idealistas, abstractos e irrealizantes. En suma, la representación es naturalista en lo preciso para su humanización, pero se mantiene por encima del nivel de lo cotidiano, en su mundo, no en el nuestro. Comes fué, en cierta manera, un pintor paralelo, aunque de estilo menos avanzado, a Luis Borrassá. El San Jorge del Museo de la Sociedad Luliana, que puede atribuirsele, nos da idea de sus medianos méritos como creador de conjuntos, pero no deja de tener su encanto cromático, por medio de una suave armonía en la que el gris prevalece bastante. Podemos adjudicarle las obras que siguen: el retablo de la Virgen del convento del Puig, en Pollensa; el de Santa María de la Gracia y el San Jorge, del Museo de la Lonja; el Santiago, del Museo Diocesano, y otras.

MAESTRO DE SANTA EULALIA. — Vamos a considerar ahora al pintor que señalamos como tercer colaborador del retablo de San Nicolás, San Antonio Abad y Santa Clara (fig. 93). El anónimo maestro que allí pintó la figura de San Antonio, así como diversas escenas de su historia, se nos revela en otros retablos que ejecutó sin colaboración ninguna como el exponente

más notable del estilo internacional en Mallorca. Le denominamos Maestro de Santa Eulalia por estar en la iglesia dedicada a dicha santa en Palma una de sus creaciones, la Dormición de la Virgen, que es una de las más delicadas pinturas de la escuela de Mallorca (fig. 98). En la manera de este pintor encontramos un gran dominio de la técnica y un avanzado concepto pictórico; sus figuras de Apóstoles tienen ya un toque pronunciadamente naturalista que preludia los grandes descubrimientos estéticos de los maestros italianos y flamencos de la mitad del siglo XV. Fué buen dibujante y creador de tipos humanos, llevando a la máxima altura la sorprendente sensibilidad y la perfección formal que caracterizan a la escuela mallorquina. En algunas composiciones de este pintor advertimos su consciente y adecuado uso de los términos en profundidad para animar las escenas. Post, en un apéndice publicado cuando era ya imposible cambiar nuestro apelativo, le llama Maestro de Castellitg, en atención a que en este pueblo mallorquín se conserva un retablo importante del mismo maestro, el de los santos Pedro y Pablo. Podemos añadir a su obra el retablo de San Bernardo, de la Lonja.

Alrededor del Maestro de Santa Eulalia aparecieron otros pintores secundarios, repitiéndose en esta ocasión un hecho que fatalmente se da en todas las escuelas de pintura y es que un gran maestro atrae hacia sí el espíritu de los modestos pintores que son capaces de sentir la superioridad de aquel talento, el cual actúa como catalizador de los esfuerzos desperdigados. Toda la pintura realizada en Mallorca durante la primera mitad del siglo XV gira alrededor del estilo del Maestro de Santa Eulalia. Su actuación resulta equivalente a la que Borrassá y Martorell tuvieron en Cataluña y a la que se dió en Valencia merced a los maestros Marçal de Sax y Pedro Nicolau.

MAESTRO DE MONTESIÓN. — Entre los seguidores más dotados del Maestro de Santa Eulalia, tenemos al autor de un retablo, bien famoso en Palma, que se halla en la iglesia de Montesión (fig. 99). El magnífico estado de conservación de la pieza ha hecho que los críticos exageraran quizá su mérito artístico; desde luego, es una bella obra concebida con grandiosidad y muy hábilmente ejecutada, pero está lejos de poseer la enjundia humana y la vida interior que animan las creaciones del Maestro de Santa Eulalia. Su principal valor radica en su efecto decorativo; en esto alcanza las obras de los maestros más brillantes de su tiempo. Una serie de pinturas conservadas en las iglesias y museos de Mallorca completan la personalidad artística de este pintor: dos tablas votivas de la catedral de Palma, pintadas hacia 1406, y dos retablos incompletos del Museo de la Lonja, uno dedicado a la Magdalena y Santa Isabel y otro a la vida de Jesús.

MAESTRO DE CAMPOS. — Designado así por un retablo de la Virgen, de la iglesia de San Blas, de Campos, seleccionó con cierta agudeza los elementos básicos del Maestro de Santa Eulalia. Obras suyas se revelan en el "Roser Vell" y en el "Puig", de Pollensa, siendo lo más interesante de su arte el San Pedro y San Pablo, de la iglesia de la Sangre, de Palma, y el gran retablo presidido por las santas Bárbara y Lucía, en la iglesia de la Concepción, también de Palma.



Fig. 98.—MAESTRO DE SANTA EULALIA: DORMICIÓN DE LA VIRGEN (IGLESIA DE SANTA EULALIA, PALMA DE MALLORCA).



Fig. 99.—MAESTRO DE MONTESIÓN: RETABLO DE LA VIRGEN (IGLESIA DE MONTESIÓN, PALMA DE MALLORCA).

EL ESTILO INTERNACIONAL EN VALENCIA

A pesar de la serie considerable de obras conservadas y de la abundante documentación de que se dispone, no existe aún, en la escuela de pintura medieval valenciana, un esquema que señale con claridad y certeza la genealogía y las obras de sus principales artistas. Estos tuvieron por costumbre el trabajar asociados, alternando la factura de piezas contratadas individualmente con la creación de otras en nombre de la sociedad. En la mayoría de los casos, tales asociaciones tienen lugar entre pintores destacados y de similar valía y, en consecuencia, resulta difícil obtener por el solo medio de las referencias documentales la personalidad propia de cada uno de ellos. El problema es tan complejo que, en realidad, no hemos llegado a aislar todavía con seguridad absoluta la personalidad artística de Lorenzo Zaragoza, Pedro Nicolau, Marçal de Sax, Jacomart, ni la de diversos pintores anónimos, artísticamente tan importantes como ellos, creadores de la brillante escuela de Valencia, entre los años 1390 y 1450. El esquema que ofrecemos a continuación es el resultado de estudiar detenidamente los documentos publicados, cotejando punto por punto los estudios de Saralegui y Post, utilizándolo todo en concordancia con el análisis estilístico de las obras conservadas. En muchos casos los documentos contradicen los resultados analíticos y la acumulación de datos documentales oscurece en ocasiones la personalidad de los pintores principales.

El influjo directo de Italia, harto comprensible dado el número de italianos residentes en Valencia durante la segunda mitad del siglo XIV, nos es señalado por el retablo de San Miguel de Sot de Ferrer (fig. 100). Conservamos tan sólo la tabla central y dos montantes con figuras. La elegancia de la imagen del arcángel vestido con túnica y manto, modelada según el concepto trecentista florentino, no presenta contacto alguno con los pintores activos en Cataluña y Mallorca. Sin fundamento se ha relacionado esta pintura con el pintor florentino Gerardo Starnina, que consta trabajando en Valencia en 1395, y que cobra en 1399 la ejecución de diversas pinturas, una de ellas al fresco. En 1401 aparece entre los artistas que colaboraron en la decoración realizada para celebrar la entrada del rey Martín. Segundo Vasari, dicho pintor se hallaba de regreso en Florencia en 1403, falleciendo allí en fecha posterior a 1409. Como veremos más adelante, si se acepta la paternidad de Starnina respecto a unos retablos trecentistas de la catedral de Toledo, no resulta posible atribuirle el San Miguel de Sot de Ferrer. Hay que subrayar en todo caso el evidente sabor italiano de la obra y presentarla como la más característica del influjo directo del arte florentino en la escuela de Valencia. Debemos citar aquí el retablo trecentista de la catedral de Murcia firmado por Barnabá de Módena, efectuado probablemente en Italia por encargo de una familia española.

El estilo del último cuarto del siglo XIV está representado en Valencia por escaso número de pinturas siendo la más arcaica el retablo de Santa Lucía de la parroquial de Albal (fig. 101). Su estructura, la disposición de las escenas, la concepción narrativa y la técnica reflejan a Ramón Destorrents, pero cabe señalar innegables coincidencias con la obra del Maestro de San Mateo, cuya actividad en Mallorca se estudió en las páginas anteriores.

BERNARDO SERRA.—Debemos a Beti el conocimiento de un pintor, activo en el Maestrazgo, autor del retablo de San Miguel, en la ermita de San Jorge, de Villafranca del Cid (Castellón) (fig. 102) y de otras obras de la misma región. No sabemos qué relación pudo tener el aludido artista con los pintores homónimos barceloneses, ya que Serra es un apellido

demasiado corriente para sentar hipótesis sobre ello, pero lo cierto es que, entre sus obras documentadas y las del famoso clan barcelonés no existe relación estilística alguna. Su arte cae de lleno dentro del estilo internacional y presenta indudables conexiones con el tono popular del hipotético Domingo Valls. Sin embargo, su estilo es más avanzado, más humano y de mejor calidad. Otras obras señalan cierta autonomía artística en esta región del Maestrazgo. En Puebla de Vallbona se conserva el cuerpo central de un retablo dedicado a los Santos Fabián, Sebastián y Marta, obra de autor desconocido, que, dentro del mismo estilo que los dos anteriores, acusa un nivel artístico mucho más elevado. Por el contrario, el artista que pintó el Pantocrátor, de Albea, nos parece un adaptador de Borrassá, en el último nivel a que pudo descender la pintura próxima al 1400.

MAESTRO DE LIRIA. — Por pertenecer todavía al anonimato, citamos en último término, a pesar de que por su mérito es acreedor del primer lugar en el grupo que estamos considerando, al autor del retablo de los Santos Vicente y Esteban de la iglesia de la Sangre de Liria, fechado certamente por Tormo, en nuestra opinión, en la última década del siglo XIV. El temperamento poético del pintor se patentiza en la graciosa escena del jardín celestial, en la que los ángeles danzan a los acordes de una cítara, mientras otros recogen flores para ofrecerlas al Niño Jesús (fig. 103). El estilo es plenamente internacional; su raíz borrassiana es inequívoca, aunque en vano hemos tratado de hallar su mano entre los colaboradores de la obra de Luis Borrassá. Un retablo de la Virgen, que de Italia pasó a formar parte de una colección americana, parece obra del mismo autor, si bien ejecutada en época ya de decadencia.

FRANCISCO SERRA II. — Constituyen el grupo más importante una serie de obras ejecutadas al parecer en un mismo taller con la colaboración de pintores diversos bajo la dirección de un solo artista. De ninguna de ellas tenemos referencias documentales concretas, pero su fórmula pertenece indudablemente a los últimos años del siglo XIV. Esta serie comprende el retablo del gremio de carpinteros (Museo de Valencia); el de Santa Águeda de Castelnovo; un retablo dedicado a la Virgen (col. Muntadas); una tabla, que también representa a la Virgen, procedente de Albarracín (Museo de Barcelona); los cuatro retablos de la ermita de San Bartolomé de Villahermosa (fig. 104), y el retablo de Collado. La fórmula pictórica que los comprende, muy característica pero de poco genio, no es más que una derivación lejana del arte de Desorrents. El análisis morelliano encuentra fácil tarea en este grupo de pinturas tan íntimamente unidas, ya que en pocos casos puede presentarse una serie tan nutrida de composiciones en las que los modelos figurativos, los esquemas de las composiciones, los temas ornamentales, los elementos arquitectónicos y la calidad de los colores se mantengan en tan absoluta invariabilidad. En la página 79 del presente libro se dan a conocer los datos fundamentales de la hipótesis que identifica la personalidad básica de dicho taller con Francisco Serra II, hijo del mayor de los hermanos Serra.

Entre los colaboradores del hipotético taller valenciano de Francisco Serra II hay que señalar al anónimo autor de la bella tabla de la Virgen de la Leche procedente de Penella, perdida en el incendio del Museo Diocesano de Valencia, que sigue con gran fidelidad las fórmulas del pintor que estamos estudiando, añadiéndole quizás una mayor viveza. Acaso sea de la misma mano la Virgen, de la iglesia del Salvador, de Valencia, deformada actualmente por repintes de diversas épocas. Los retablos de Villahermosa y Collado acusan la mano de otro



Figs. 100 y 101.—DETALLE DEL RETABLO DE SAN MIGUEL, DE SOT DE FERRER. DETALLE DEL RETABLO DE SANTA LUCÍA, DE ALBAL.



Figs. 102 y 103.—BERNARDO SERRA: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN MIGUEL, EN VILLAFRANCA DEL CID. MAESTRO DE LIRIA: DETALLE DEL RETABLO DE LOS SANTOS VICENTE Y ESTEBAN, DE LIRIA.



Fig. 104.—FRANCISCO SERRA II: SANTA CENA, DEL RETABLO DE VILLAHERMOSA.

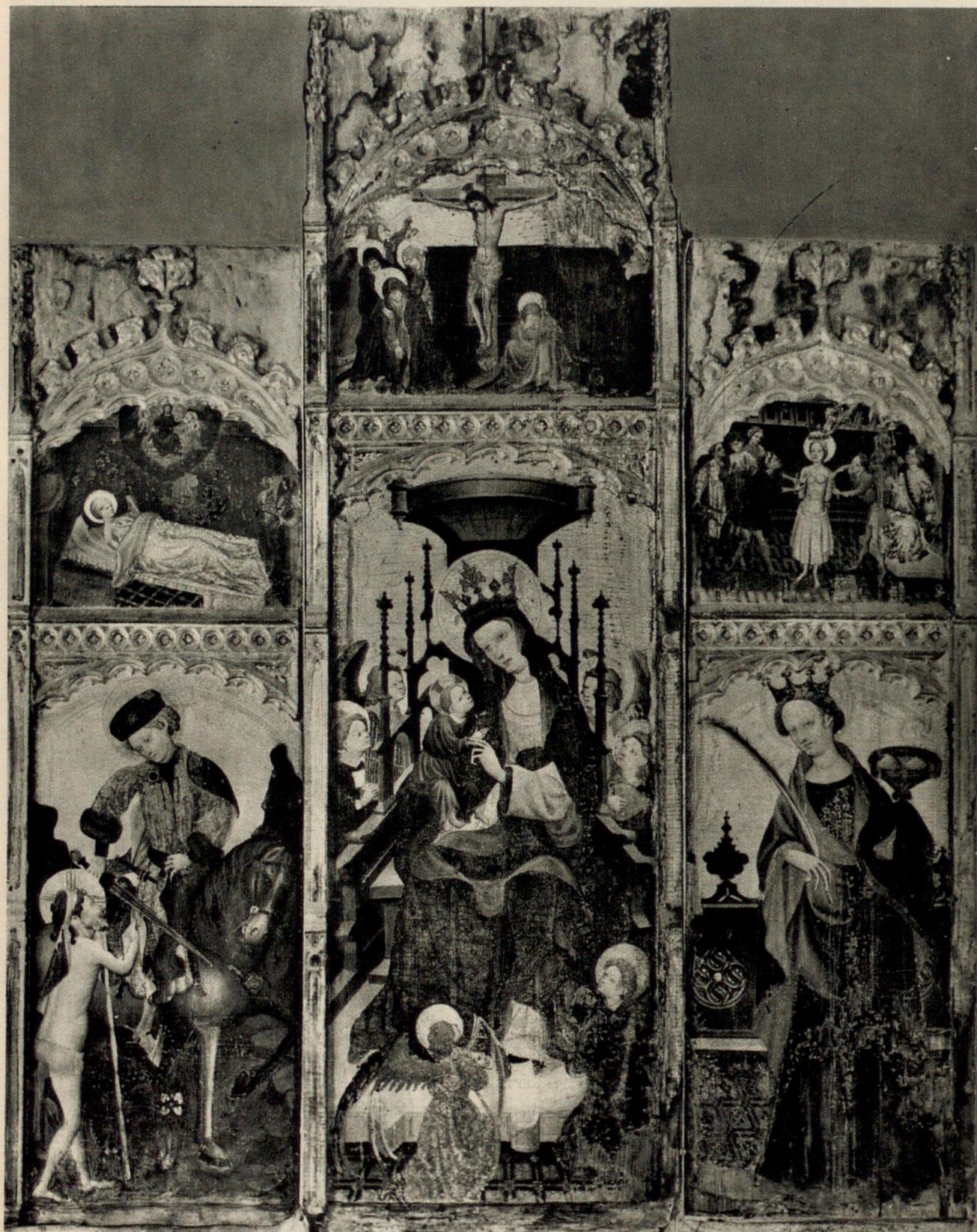


Fig. 105.—LORENZO ZARAGOZA: RETABLO DE JÉRICA (1394-1395).

colaborador dotado de personalidad propia. En él se une el supuesto estilo de Francisco Serra II con el del pintor Miguel Alcañiz que, como veremos, se convierte en figura preeminente de la escuela valenciana.

LORENZO ZARAGOZA. — Debemos ahora referirnos al pintor Lorenzo Zaragoza, aragonés, natural de Cariñena, traído y llevado por los documentos y por los historiadores sin que por el momento nos sea conocida su personalidad artística con la certidumbre que la buena crítica exige. Su biografía se fundamenta en los siguientes jalones documentales: en 1364 abandona la ciudad de Valencia, en la cual estaba establecido, a causa de ciertas adversidades debidas a la guerra con Castilla. Se establece entonces en Barcelona y en 1366 un documento de la reina Leonor le denomina "pintor de Barcelona", ordenando el pago de dos retablos suyos, uno de ellos dedicado a San Nicolás, con destino al convento de los Franciscanos de Calatayud, y otro a Santa Catalina, para el convento hermano de la ciudad de Teruel. El último consta trasladado a su lugar de destino en 1368. De 1373 data la aludida carta de Pedro IV, dirigida a los prohombres de Albocácer, para enjuiciar el retablo de Domingo Valls. En ella, el rey dice textualmente que "Lorenzo Zaragoza es el mejor pintor de la ciudad de Barcelona". Mucha debió de ser su fama, ya que en 1374 especialmente solicitado por los valencianos, con buenas promesas, regresa a Valencia en 1377, donde siguió activo hasta 1402, año en que contrata un retablo para Onda. En 1390 interviene en la ejecución de un tapiz bordado con historias, para el gremio de armeros de Valencia. Su actividad en este período nos es conocida por la pintura de las claves de bóveda de la Casa del Peso Real de Valencia, en 1391, y por el retablo de Jérica, ejecutado entre los años 1394 y 1395.

Este es un pequeño altar dedicado a la Virgen, San Martín y Santa Águeda (fig. 105), conservado en la ermita de San Roque y contratado por Lorenzo Zaragoza por doscientos florines, de los cuales reclama un primer pago en 1395, declarando que el retablo está en obra. Como nota Post, no es absolutamente seguro que los aludidos documentos correspondan al retablo conservado, aunque existen grandes posibilidades en favor de tal hipótesis. Es una obra de buena técnica dentro del estilo que caracteriza a la escuela valenciana en torno al 1400, con aparentes semejanzas de fórmula pictórica y aun de concepción espacial y colorido con la numerosa serie de pinturas sobre tabla que constituyen el nudo gordiano del taller Nicolau-Marçal de Sax.

Artísticamente, el retablo en cuestión no justifica, a pesar de su belleza, el que Pedro IV calificara a Lorenzo Zaragoza como el mejor pintor de Barcelona, en vida de Ramón Destorrents, artista también ampliamente favorecido por el mencionado monarca y cuya obra es indiscutiblemente superior al retablo de Jérica, si bien hay que tener en cuenta que éste, por constituir un encargo rural, fué obra de poco empeño.

Pero el análisis de las pinturas de raigambre valenciana nos revela que el estilo del maestro de Jérica, sea o no Lorenzo Zaragoza, aparece en un grupo muy importante de obras. Post lo señaló ya en el bello retablo de Val de Almonacid dedicado a San Valerio, de mérito artístico muy superior al de Jérica (fig. 106). En éste, ciertos vicios de técnica, como la gran deformación del cuello en las figuras femeninas, quedan satisfactoriamente atenuados. Persiste la frontalidad y la arbitraria inclinación de los ojos, pero la gracia de los pliegues, el movimiento gentil de las figuras y la intensidad profundamente humana de los personajes tienen en esta obra mayor empuje. Por ser más complejas las escenas narrativas, acusan mayor acierto en la armonía entre la expresión facial y la actitud. La relación entre los diversos personajes adquiere cuali-

dades que incorporan plenamente a su autor al estilo internacional. La figura del obispo titular corresponde a un canon humano perfecto, presentado con dignidad y maestría.

El Santo Entierro del monasterio del Puig (destruido en 1936), grandioso en concepción pictórica tanto como en tamaño, fué otra obra del mismo autor, el cual solucionó sus gigantescas figuras mediante una fórmula que, en monumentalidad y placidez, nos recuerda todavía la esencia de la idea giottesca. La sobriedad técnica, casi de pintura al fresco, contrasta con el fondo de hojarasca borrassiana de oro picado. A medida que vamos incorporando obras a la personalidad del pintor de Jérica crece en proporción geométrica su interés artístico; cada obra nueva nos descubre facetas insospechadas de su mérito y la figura de un gran pintor va perfilando sus trazos geniales. A Post debemos también la sugerencia de relacionar unas tablas conservadas en el palacio episcopal de Teruel, dedicadas a Santa Catalina y San Miguel, con el retablo que Lorenzo Zaragoza pintó para las Clarisas de dicha ciudad en 1366. Su estilo nos parece muy avanzado para una obra de tal fecha, pero es innegable que bajo los innecesarios repintes asoma la personalidad del autor del retablo de Jérica, enriquecida con nuevas originalidades y ostentando en todo la sorprendente grandiosidad que constituye la gran revelación de su autor. En el mismo palacio episcopal se conserva otra tabla con la imagen de la Virgen como protectora de las órdenes religiosas, irguiéndose sobre las alegorías de los vencidos poderes terrenos. La Virgen presenta indudable semejanza con la de Jérica y debe de corresponder al mismo período, pero esta pintura de Teruel es mucho más cuidada.

El nombre de Lorenzo Zaragoza, tantas veces propuesto como autor de obras anónimas de buen arte, fué elegido hace años para atribuirle sin fundamento la paternidad del bellísimo retablo del Museo de Valencia, procedente de la cartuja de Portaceli (Valencia) (figs. 107 y 108). Fué donado por Bonifacio Ferrer, hermano de San Vicente Ferrer, quien, ya viudo, profesó en dicho monasterio en 1396. Elegido prior en 1400, Benedicto XIII no tardó en nombrarle general de la Orden. Aparece como orante en la predela vistiendo hábito, junto a sus dos hijos varones, frente al recuadro donde figuran su esposa y siete hijas. Este retablo puede presentarse no sólo entre las obras maestras de la pintura medieval hispánica, sino como pieza representativa en todas las antologías del estilo internacional. El perfecto estado de conservación en que se halla permite apreciarlo en todo su valor artístico y decorativo; su contemplación nos obliga a imaginar el deslumbrante aspecto que tendría en su momento la pintura levantina de la Edad Media, la cual nos es conocida a través de obras generalmente mal conservadas.

Sus grandes composiciones dedicadas a la conversión de San Pablo, a la escena de la Crucifixión, orlada con la representación de los Sacramentos, y el Bautismo de Jesús, son tan bellas y equilibradas en su estructura monumental como líricas la Anunciación de las cumbres y las pequeñas escenas narrativas de la predela. Los esquemas acusan la mano de un maestro excepcionalmente dotado, con unos conocimientos de dibujo y de técnica raros en su tiempo. Las figuras, de canon normal, se expresan con la suave contención que caracteriza las obras florentinas, en una secuencia de matices cromáticos de belleza extraordinaria. Pocas veces la tersa superficie del fondo de oro aparece tan perfectamente unida a las figuras y elementos del paisaje. Pertenece a un arte italianizado, fundamentalmente opuesto al conjunto de obras integradas estilísticamente bajo el binomio Nicolau-Marçal de Sax. Por esta razón se sacó a relucir, en relación con tal obra, el nombre de Gerardo Starnina, el que, como vimos, residió en Valencia precisamente por el tiempo en que se pintaba esta pieza. Resulta lamentable tener que presentar obras tan bellas e importantes sobre cimientos de efímeras vaguedades, pero ni



Fig. 106.—LORENZO ZARAGOZA: DETALLE DEL RETABLO DE SAN VALERIO, DE VAL DE ALMONACID.



Fig. 107.—RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER (MUSEO DE VALENCIA).



Fig. 108.—BAUTISMO DE CRISTO, COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER (MUSEO DE VALENCIA).



Fig. 109.—MARZAL DE SAX: RETABLO DE SAN JORGE (MUSEO VICTORIA AND ALBERT, LONDRES).

los documentos conservados, ni los trabajos de análisis verificados hasta la fecha, permiten mayores audacias.

MARÇAL DE SAX O DE SAS. — El origen alemán de este pintor, activo en Valencia entre 1393 y 1410, aparece explícitamente declarado en una orden de pago de 1396, que corresponde a unas desaparecidas pinturas murales del Salón del Consejo de Valencia. El nombre de Sax o de Sas, significando probablemente de Sajonia, corrobora su nacionalidad que por otra parte viene confirmada por el estilo germánico de las obras que se le atribuyen. No son escasos los documentos que jalona su vida y su obra en Valencia: entre 1393 y 1395 colabora en pequeños trabajos de decoración pictórica en las Torres de Serranos y en las obras de las murallas de la ciudad, en cuya labor se ocupaba también Pedro Nicolau; en 1396 había terminado la aludida decoración de la Sala del Consejo Secreto de la Ciudad, donde pintó el Juicio Final, el Paraíso, el Infierno, el ángel de la guarda de la ciudad, completando estas escenas con imitación pintada de "cayrons de roses e dentre ligaments", para evitar, según reza la orden de pago, que los visitantes escriban y dibujen en las paredes. En 1399, asociado con Pedro Nicolau, contrató el retablo para la capilla de la cofradía de San Jaime, obra importante a juzgar por su elevado precio de 115 libras. En la citada fecha, ambos pintores en colaboración tenían ya en obra un retablo dedicado a Santa Águeda para la catedral de Valencia y cuya época terminal lleva la fecha de 1400. En este año, Marçal de Sax firma el último recibo del retablo de Santo Tomás Apóstol de la catedral de Valencia. A mediados del mismo año tenía que entregar ya concluído un pequeño retablo dedicado a la Piedad, con destino a la iglesia de la Santa Cruz, para cuya ejecución se había fijado el plazo de un año. Ignoramos cuando terminó su asociación con Pedro Nicolau, pero, en 1404, asociado esta vez con Gonzalo Pérez, contrata un retablo para Pedro Torrella. En otro documento, que probablemente se refiere a la misma pieza, y que está fechado en el siguiente año, el nombre del pintor catalán Gerardo Gener se agrega a los de ambos artistas contratantes. En 1407, Marçal de Sax suscribe en nombre de su hijo Enrique un contrato de aprendizaje con el platero valenciano Berenguer Motes. Un documento de 1410, última noticia de este pintor, nos revela que estaba entonces enfermo y desvalido pues, la ciudad, en reconocimiento del mérito de su obra realizada en Valencia y de las enseñanzas prodigadas a pintores valencianos de su tiempo, le concedió alojamiento gratuito en un edificio público.

No tenemos ninguna pintura absolutamente segura de su mano, aunque existen grandes probabilidades de que sea obra suya la tabla, con la representación de la duda de Santo Tomás, que se conserva en la catedral de Valencia, estando unánimemente considerada como un compartimiento del retablo dedicado a este apóstol que Marçal de Sax contrató en el año 1400. En apoyo de tal hipótesis se ha aducido el carácter eminentemente germánico del espíritu y la técnica de la obra en cuestión. La crítica internacional ha atribuido a este pintor el monumental retablo dedicado a San Jorge del Centenar de la Pluma (Museo Victoria and Albert, Londres) (figura 109). Pocas obras puede presentar la pintura hispánica que, como ésta, unan al mérito artístico un gran valor iconográfico y decorativo. Una serie de escenas, en las que con prodigiosidad detallista se desarrolla la vida de San Jorge, flanquean las dos grandes tablas del cuerpo central con la batalla del Puig y la liberación de la princesa. Nos revela la gran aptitud de Marçal de Sax para las descripciones anecdóticas y la representación de multitudes en sabios ritmos entrecruzados henchidos de vida y movimiento; la batalla, en la que Jaime I lucha contra los musulmanes junto con San Jorge (fig. 110), constituye una innovación sensacional en la tradición

de las escuelas del Levante español. La superposición de personajes está realizada con sorprendente realismo y en la aparente confusión de la escena resaltan magistralmente los detalles más insignificantes. Las demás escenas confirman las dotes de Marçal de Sax como narrador atento a la expresión y al gesto, que insiste en definir lo más claramente posible la visión y el pensamiento de cada uno de sus personajes. Su maestría crece al enfrentarse con el tumulto, se excita y torna más sensible cuanto más violenta es la escena y más personajes entran en ella.

Sus composiciones son formal y estéticamente la antítesis de la tradición pictórica italocatalana afincada en Valencia a fines del siglo XIV. El espíritu germánico, perceptible en todos los pormenores de esta obra maestra, obligaría a adjudicarle la paternidad a Marçal de Sax, aun no contando con el frágil documento de la tabla de la incredulidad de Santo Tomás. Todo el expresivo barroquismo, toda la brillantez y policromía de la escuela sajona han penetrado de golpe en la escuela valenciana, arrasando las tradiciones mediterráneas que modestamente sentaran su sucursal en Valencia. Un mundo nuevo penetra en la pintura hispánica y su influjo se dejará sentir en toda la península; de inmediato, crea en Valencia una verdadera escuela de pintores y al poco tiempo imprime cierto carácter a todas las escuelas locales afiliadas al nuevo estilo internacional. El hecho de que un hombre de tal empuje y mérito artístico y que como veremos fué el verdadero padre de la pintura valenciana cuatrocentista, terminara su vida en la miseria, mientras sus discípulos y adaptadores de su estilo triunfaban de brillante manera, resulta un nuevo caso de la humana desconsideración hacia los grandes hombres.

PEDRO NICOLAU. — Muchas son las referencias documentales que dan noticia de la labor de este pintor. El dato más antiguo, del año 1390, es un recibo suyo correspondiente a un trabajo realizado en el coro de la Seo de Valencia. En 1396 pintó un retablo para la citada sala del Consejo Secreto y en el año anterior había pintado otro dedicado a San Lorenzo. Respecto a su colaboración con Marçal de Sax ya dimos los datos relativos a ella en el apartado referente a dicho artista alemán; del año 1400 son los documentos referentes a los retablos de Santa Margarita, de la catedral, y de Penáguila; en 1401 pintó un retablo para Horta (Tortosa) y a 1403 corresponden los datos de los que ejecutó para la cartuja de Valdecristo y Alfar; en 1404 cobraba el retablo de Sarrión, hoy conservado y único eslabón seguro de la complejísima cadena de sus obras; en el mismo año contrató un retablo para San Juan de Teruel y en el documento consta que sería dibujado por Pedro Nicolau y por otro pintor; en 1405, y ésta es la última noticia que de él poseemos, contrató el retablo de San Bernabé para la Seo de Valencia, obligándose a hacerlo tan bueno en calidad como el retablo de Santo Tomás Apóstol, obra documentada de Marçal de Sax que anteriormente se mencionó.

El aludido retablo de Sarrión dedicado a la Virgen (1404) conserva su tabla central en la iglesia parroquial de este pueblo valenciano (fig. 111); el resto pertenece a la colección Deering. Por desgracia, esta única obra documentada del pintor que estamos estudiando está muy alterada por repintes. La composición central, que revela parentesco con las creaciones de Marçal de Sax, pertenece a una serie relativamente numerosa de composiciones que, con los mismos elementos y parecido esquema, constituyeron las tablas centrales de sendos retablos. Las escenas laterales, todas ellas dedicadas a la vida de la Virgen, lo mismo que el Calvario cumbreño y los pequeños santos que ocupan los compartimientos de la predela, pertenecen a lo que podríamos llamar tipo genérico del estilo internacional en Valencia.

La composición central de Sarrión se nos muestra como una creación de madurez en la que

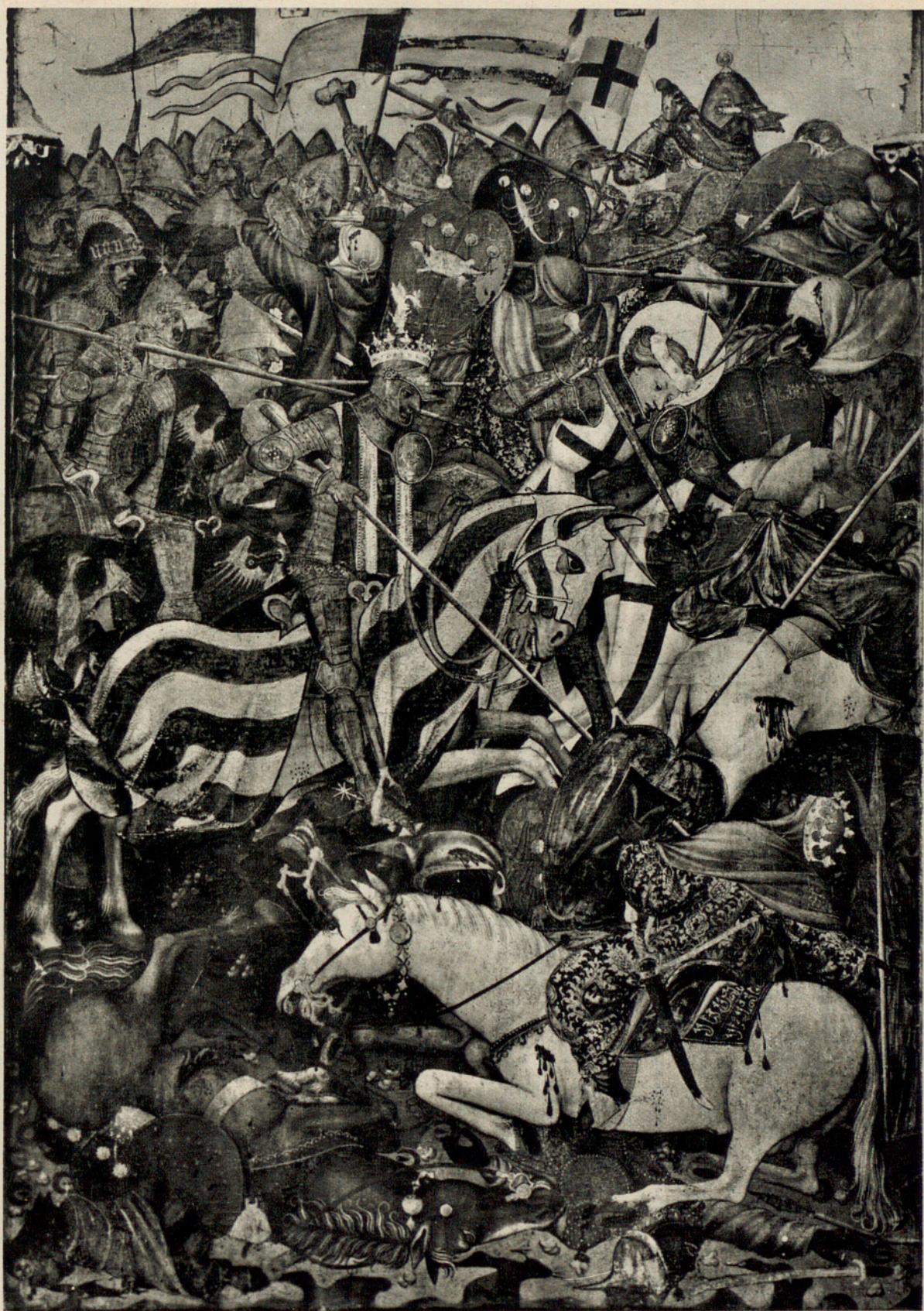


Fig. 110.—MARZAL DE SAX: ESCENA CENTRAL DEL RETABLO DE SAN JORGE (MUSEO VICTORIA AND ALBERT, LONDRES).



Fig. 111.—PEDRO NICOLAU: VIRGEN, DEL RETABLO DE SARRIÓN (1404).



Fig. 112.—PEDRO NICOLAU: CORONACIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE CLEVELAND).



Fig. 113.—MIGUEL ALCAÑIZ: EPIFANÍA, COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE COLLADO.

el artista abandona su agudeza inicial; sabiamente ejecutada en todos sus detalles, está perfectamente equilibrada de masas, sus personajes aparecen correctamente concebidos y pintados. Es la obra de un pintor que imprime a sus composiciones una dulzura y encanto muy singulares; lírica sin exageraciones ni deformaciones efectistas. La Virgen de Sarrión es trasunto de las Vírgenes de la escuela de Colonia, tan alejadas del hieratismo y contención que de Italia pasó a España a través de los grupos de Mallorca y Barcelona. Obsérvese la distancia que separa esta Virgen, con sus ángeles músicos y sus oferentes colmados de flores, y las Vírgenes reinas que de Ferrer Bassa y Destorrents pasaron a los Serra, Borrassá y Ramón de Mur. A pesar de la innegable belleza y majestad de estos últimos modelos, el favor popular debió inclinarse hacia el tipo iconográfico valenciano. Las composiciones laterales de la obra que comentamos, más saturadas de germanismo, viven una exaltación colectiva y llegan a un rebuscamiento algo amanerado en las actitudes. Los gestos son siempre francamente descriptivos con tendencia a la exageración, triunfa el colorido y sobresalen los matices claros y alegres. Uno de los aciertos del pintor fué el no macular los fondos de oro más que por una banda gofrada de enmarcamiento.

Tomando este retablo de Sarrión como base del análisis, ha sido atribuída a Pedro Nicolau una serie numerosa de pinturas, pero, a pesar de los esfuerzos prodigados por Tormo, Post y Saralegui, su personalidad no queda perfectamente definida. Puede esbozarse vagamente su círculo estilístico y cuando menos señalar un grupo enorme de retablos coetáneos (figura 112) que presentan sin ningún género de dudas características comunes con la obra de Sarrión, pero la aparición y la corriente yuxtaposición de diversas manos en una misma obra resulta más perceptible a medida que el crítico trata de penetrar a fondo en cada una de las piezas estudiadas con su labor analítica. Siguiendo la hipótesis de Saralegui, con la aceptación ulterior de Post, citaremos el retablo de Albentosa (Teruel), que resulta, iconográficamente, un duplicado del de Sarrión. Tenemos que confesar nuestro recelo ante una rotunda atribución de esta obra al Pedro Nicolau de Sarrión. Dentro de una fórmula idéntica, nosotros percibimos una diferencia de espíritu que no logramos definir con exactitud. Lo que sí debe reconocerse es que este retablo de Albentosa presenta absoluta unidad estilística; creemos que es la obra de un solo pintor, sea éste Pedro Nicolau o alguno de los que constituyeron su círculo. Siguiendo las atribuciones de Saralegui, pasamos al retablo de Pina (Zaragoza) y al que procedente también de Albentosa se conserva en el Museo de Bilbao. Nadie puede discutir la unidad que enlaza estas pinturas; el pintor de Albentosa es el mismo que ejecutó el retablo de Bañeras (Alicante) y en él se confirma el concepto que lo separa de la pintura de las tablas laterales de Sarrión. Al mismo círculo pertenece un retablo incompleto de la parroquia de Albal, dedicado a San Nicolás, obra documentada de GABRIEL MARTÍ (fig. 120).

MIGUEL ALCAÑIZ. — Recordemos que surgió ya el nombre de este pintor entre los colaboradores de Francisco Serra II. Saralegui propone su identificación con el autor de una serie de retablos que se agrupaban antes bajo el apelativo de Maestro de Gil y Pujades. Este grupo de piezas incluye obras de excepcional calidad, como el retablo de la Santa Cruz, procedente de la iglesia de Santo Domingo de Valencia (Museo de Valencia), el de San Juan del hospital de dicha ciudad (Hispanic Society y Metropolitan Museum, Nueva York) y muchos otros incompletos, entre éstos las tablas laterales de uno dedicado a San Miguel (Museo de Lyon), que, según Saralegui, identifica la personalidad del pintor, ya que con toda probabilidad es parte del retablo que Miguel Alcañiz contrató en 1421 para la villa de Jérica. Los datos documentales del

pintor se refieren a obras tardías, producidas entre 1421 y 1434; en esta última fecha, Alcañiz había fijado su residencia en Mallorca. Debía gozar de gran crédito en su profesión, ya que en 1432 le fueron encargadas las pinturas murales de la capilla mayor de la catedral de Valencia, que ejecutó con la colaboración de diversos pintores, entre los cuales figuraba el rosellonés Arnaldo Gassies.

El estilo de sus obras presenta innegable relación con el arte de Marçal de Sax, pudiendo afirmarse que trabajó como importante colaborador en el retablo de San Jorge del Centenar de la Pluma. La pintura de la serie a él atribuída que más se asemeja a las creaciones del artista sajón es el ya citado retablo de la Santa Cruz (fig. 114), que puede figurar con justicia entre las mejores obras de la escuela valenciana; en esta pintura, como en las de Sax, resalta la sabia y compleja composición cuyas distintas figuras dan lugar a una gama extensa de actitudes y expresiones; el movimiento está resuelto con maestría y todo el naturalismo permitido por la fórmula del estilo internacional, con tendencia hacia lo sombrío. Pero lo que más le distingue es su aportación a la tipología, con su constante plasmación de fisionomías hipertónicas, caracterizadas por grandes narices y rasgos casi caricaturescos.

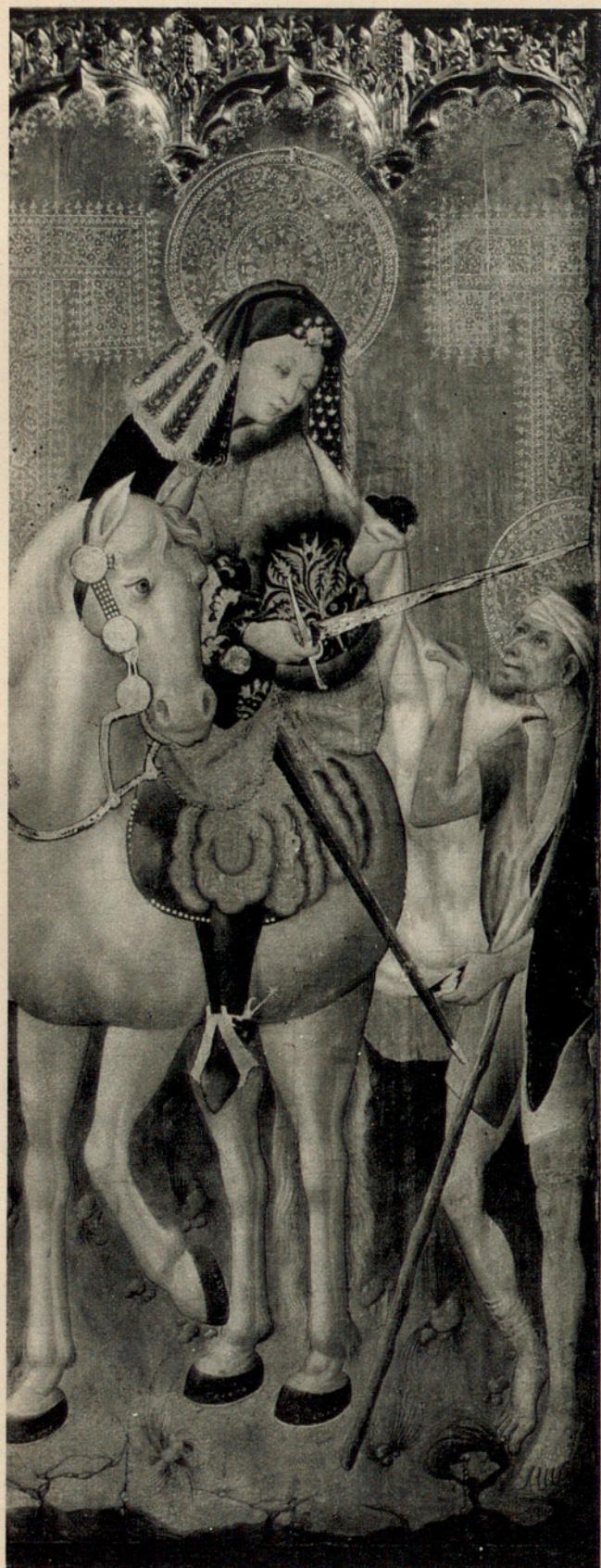
Como todos los pintores medievales tiene vicios y rutinas que sirven asimismo para identificarle. Analizadas estas condiciones negativas junto a las positivas, vemos que surgen inesperadamente en uno de los retablos de Villahermosa del Río y en el de Collado, ambos citados al hablar de Francisco Serra II. En nuestro concepto, el pintor que en aquellas obras trató de ajustar su personalidad al estilo del emigrado barcelonés, es el autor de la serie de retablos atribuidos ahora con ciertas probabilidades de acierto a Miguel Alcañiz. Se comprende su evolución hacia el estilo internacional, tan pronto como Sax le mostrara el panorama del mismo, pues el latente dramatismo realista de Alcañiz no se avenía demasiado con el lirismo casi sistemático del italogótico; así, en su Epifanía de Collado (fig. 113), encontramos una suerte de contradicción interna entre la severidad de la expresión y la aparente dulzura de la fórmula. Por lo que se refiere a los influjos que recibiera Alcañiz de Francisco Serra II y de Sax, hemos de notar que fueron técnicos y estilísticos, y que, a cambio de ellos, el autor del retablo de la Santa Cruz les transmitió algo de su tensión temperamental: su preferencia por las formas exaltadas. Tras esas dos etapas de colaboración, Miguel Alcañiz trabajó independientemente, aunque en esa época recogió un fuerte influjo del estilo italiano más evolucionado.

Por otro lado, Longhi y algunos críticos han señalado el parentesco estilístico que une las obras del aludido grupo con las de un anónimo, activo en Florencia en 1422, designado bajo el apelativo de Maestro del "Bambino Vispo". El Museo de Munich adquirió recientemente una tabla con la representación del Juicio Final, unánimemente atribuida a este pintor, la cual resulta ser nada menos que la que se hallaba a fines del pasado siglo en Pollensa. Como antes dijimos, las últimas noticias relativas a Miguel Alcañiz nos señalaban su residencia en Mallorca, hacia 1434; este dato podría corroborar la posible identificación del pintor que estamos estudiando con el hipotético Maestro del Bambino Vispo. Sin embargo, no nos es posible dar mayores precisiones, ya que confesamos no poseer material gráfico suficiente.

MAESTRO DE OLLERÍA. — Miguel Alcañiz no solamente influenció en la tipología de los pintores con los cuales colaboró, sino que creó un discípulo dotado de cierta personalidad, cuyo arte es una reducción en modo menor de las creaciones de su maestro. Sus obras más importantes son: el retablo procedente de Ollería (fig. 115) del cual procede el apelativo, y cuya tabla central podría ser la Virgen de Montesa del Museo del Prado; el retablo de Pego; una pre-



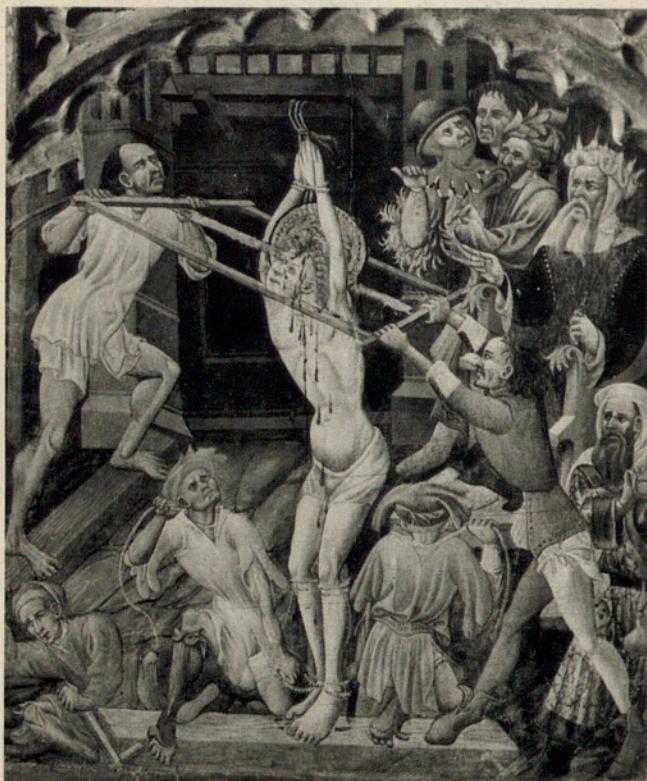
Figs. 114 y 115.—MIGUEL ALCAÑIZ: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE LA SANTA CRUZ (MUSEO DE VALENCIA). MAESTRO DE OLLERÍA: CAMINO DEL CALVARIO (MUSEO DIOCESANO, VALENCIA).



Figs. 116 y 117.—GONZALO PÉREZ: SAN MARTÍN y SAN ANTONIO ABAD, RETABLO DEL MUSEO DE VALENCIA.



Fig. 118.—GONZALO PÉREZ: SANTA ÚRSULA, DETALLE DEL RETABLO ANTERIOR.



Figs. 119, 120 y 121.—GONZALO PÉREZ II: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN JORGE, DE JÉRICA. GABRIEL MARTÍ: RETABLO DE SAN VALERO, DE ALBAL. DETALLE DE UNA TABLA DE SANTIAGO (MUSEO DE BARCELONA).



LÁMINA IV

GONZALO PÉREZ: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SANTA BÁRBARA (MUSEO DE BARCELONA).

dela de La Yesa; el retablo de la Virgen de la Leche, procedente de la iglesia de Santo Domingo de Valencia (Museo de Valencia), y otras piezas incompletas.

GONZALO PÉREZ. — Son más de diez los pintores de este apellido activos en Valencia entre 1404 y las últimas décadas del siglo XV. Como veremos, estamos aún en plena incertidumbre en lo que a ellos concierne, no obstante corresponder a esta familia algunas de las más perfectas pinturas valencianas. En la primera fecha surge un Gonzalo Pérez, el cual pinta asociado con Marçal de Sax y Gerardo Gener; al año siguiente ejecuta el retablo de Santo Domingo para la catedral de Valencia, asociado con el segundo de los pintores citados; contrata independientemente diversos retablos perdidos, en los años 1411, 1414, 1418 y 1423. Un Antonio Pérez, coetáneo del anterior, colaborador asimismo de Marçal de Sax en 1404, trabajaba por su cuenta entre 1416 y 1422. Consta que otro pintor llamado Juan Pérez era hermano del aludido Gonzalo.

Por la interpretación de un manuscrito valenciano del siglo XVIII, se supone que la tabla dedicada a los santos Clemente y Marta, de la catedral de Valencia, perteneció al retablo pintado por Gonzalo Pérez y Gerardo Gener entre 1405 y 1407. Conocido el arte mediano de Gerardo Gener cabe la atribución de la excelente pintura de dicha tabla a Gonzalo Pérez. En torno a esta tabla se reúne un grupo numeroso de pinturas de gran calidad: el retablo de Santa Úrsula, San Martín y San Antonio, del Museo de Valencia (figs. 116, 117 y 118); el retablo de Santa Bárbara, procedente de Puerto Mingalvo (Museo de Barcelona) (Lám. IV); los retratos de reyes de Aragón, del ayuntamiento de Valencia (Museo de Barcelona) y otras obras incompletas. Algunas de éstas fueron ya agrupadas por Leandro de Saralegui bajo el apelativo de Maestro de los Martí de Torres, fechado el primero de los aludidos retablos, según los estudios heráldicos del barón de San Petrillo, en 1443. Creemos que tal fecha no se puede admitir, ni para el aludido retablo de San Martín ni para las obras que integran su grupo estilístico, pues pertenecen sin duda al primer cuarto del siglo XV y se deben a un adaptador, extraordinariamente dotado, del espíritu y la técnica de Marçal de Sax y Pedro Nicolau. En sus admirables pinturas se recogen las mejores cualidades de estos dos maestros superándoles en elegancia formal y sensibilidad cromática, sin estridencias ni rigideces, limitando los fueros de la expresión y del movimiento, remansando un hondo caudal de poesía pictórica en la cárcel de la forma. En las infinitas bellezas de matiz obtenidas por las suaves transparencias y veladuras, por el arabesco de contornos y dintornos, existe siempre un equilibrio entre lo lineal y lo plástico; en unas obras otorga cierta primacía al volumen, como en la representación de Santa Úrsula (fig. 118), y en otras al plano, cual en el retrato de perfil de un rey de Aragón.

Por desgracia, su identificación con Gonzalo Pérez, dista de poseer seguridad. En un artículo reciente, Saralegui rectifica la atribución de la tabla de San Clemente y Santa Marta, que servía de base para la mencionada identificación a todo el grupo de pinturas que nos ocupa. Además, y por el contrario, identifica como obra de un Gonzalo Pérez, de 1423, la tabla dedicada a Santiago, procedente de Algemesí (Museo de Barcelona) (fig. 121); el autor de esta pintura es un seguidor tardío y mediocre de Marçal de Sax. En nuestro concepto, su estilo pertenece a un período más avanzado al del grupo arriba estudiado, aun cuando esto no signifique un mejoramiento de cualidades, sino más bien una petrificación e incluso decadencia. Podríamos sentar como hipótesis provisional que el autor del Santiago de Algemesí sería un Gonzalo Pérez II a cuya mano puede atribuirse el mediano retablo de San Jorge de Jérica (fig. 119) y quizás la Virgen de la colección Walters de Baltimore.

EL ESTILO INTERNACIONAL EN ARAGÓN

Como vimos anteriormente, el estilo gótico tuvo prematuro desarrollo en la región aragonesa extendiéndose por todos los ámbitos de la misma y dando lugar al nacimiento de diversos centros pictóricos cuya vitalidad persistió al correr de los años; el estilo lineal produjo algunos brotes tardíos y reminiscencias que aparecen en obras avanzadas, todo lo cual puede asimismo atribuirse al ambiente mudéjar que perduró en Aragón hasta el Renacimiento. Hay que tener en cuenta también el peculiar carácter de la pintura aragonesa, la cual, como sucede en otras manifestaciones artísticas del país, es hondamente racial y tiende a la expresión de valores temperamentales. Los centros más importantes fueron: Zaragoza, Huesca, Teruel, Daroca, Albarracín, Calatayud y Tarazona. Sin embargo, las piezas conservadas son pocas y es probable que la producción indígena fuera insuficiente. Fué necesario importar pinturas de Barcelona, Lérida y Valencia; vimos asimismo el número de obras de Destorrents y de los hermanos Serra halladas en Aragón. Los escasos documentos de la época nos revelan también la contribución de artistas extranjeros como Juan y Nicolás de Bruselas, pintores que trabajaron para Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza, en 1379.

La primera muestra de la influencia del italogótico la encontramos en piezas de difícil clasificación cronológica, pero que seguramente datan de mediados del siglo XIV, aunque por sus características podrían parecer más antiguas, pues junto al espíritu italiano ofrecen un marcado carácter bizantino que se traduce en el hieratismo, el aislamiento de las figuras en un espacio abstracto, la simplificación de los rasgos y la planitud de las imágenes. Un díptico que estuvo en la Casa de la Villa de Almudévar (Huesca) es una obra prototípica de la modalidad descrita; con técnica parecida encontramos la predela de un retablo en la ermita de la Virgen de la Alegría de Monzón (Huesca) (fig. 123). Dentro de la corriente bizantina destaca, en la iglesia de Tobed (Zaragoza), una bella imagen de la Virgen en la cual, sobre esquema plano, el artista elaboró los detalles con naturalismo y cierto modelado de profundidad, sin que por ello pierda finura y delicadeza.

MAESTRO DEL MONASTERIO DE PIEDRA. — La etapa siguiente en este proceso evolutivo la vemos representada en la magnífica tabla de la Crucifixión de Pedrola (fig. 122), cuyo estilo de calidad sienesa se halla imbuido aún del bizantinismo a la manera de Cimabue. Sobre fondo de oro liso, aparecen las figuras casi de tamaño natural, espléndidamente dibujadas y pintadas, recortándose con calidad escultórica contra su ámbito bidimensional. Las proporciones de los cuerpos están bien dadas, los vestidos son simples y severos; la composición se funda en rigurosa simetría bilateral y la expresión se concentra en los rostros; el que aparece de perfil es el más naturalista, los otros muestran mayor convencionalismo en la técnica, que es una transición del esquematismo a la representación según copia o recuerdo del natural. Este artista, dotado de una personalidad extraordinaria, que acusa cierta conexión con los hermanos Serra, parece identificarse con el autor del relicario donado al Monasterio de Piedra en 1390, hoy en la Academia de la Historia, Madrid (fig. 126). (El conjunto, publicado en el vol. IV de «Ars Hispaniæ», figs. 475 y 476.) Tan admirable es esta obra por sus pinturas como por la labor artística decorativa ejecutada a base de mosaico de marquetería de madera de color natural con piezas de primorosa talla dorada. Su estructura es rectangular, alargada; bajo una cornisa de mocárabes, hay una hilera de representaciones de santos; en la parte interior de las puertas aparecen ocho

ángeles pintados bajo un paramento de tracerías moriscas; en el exterior hay doce escenas de la vida de Cristo dispuestas a modo de retablo con enmarcamiento que combina lo gótico y lo mudéjar. La característica más acusada en estas pinturas es la mezcla de visión realista e irrealista: paisaje de tono fantástico, perspectivas falsas, disposición abstracta de los objetos y accesorios, intensidad de las escenas, con una intención profundamente patética, todo ello dentro de un arremolinado y exuberante sentimiento. Hay en esta obra una gran riqueza cromática fundada en el despliegue de colores vivos: rojos, verdes, amarillos y azules bien conservados. Carecemos de datos sobre el autor de tales pinturas. Por análisis estilístico y carácter general, creemos poder atribuirle el techo del palacio de la familia Luna en Mesones de Isuela (Zaragoza) (fig. 124), obra en la que también se integran pinturas italogóticas, figuras de ángeles, con ornamentación morisca. Este grupo se une en cuanto a la estructura con el formado por los techos mudéjares que estudiamos en Teruel en el capítulo dedicado al gótico lineal (pág. 30). Señalamos aquí cómo prosigue y persiste el estilo arquitectónico y ornamental mudéjar a pesar de la transición del estilo pictórico.

El estilo internacional se une a la persistencia del italogótico y a reviviscencias más antiguas, en una interesante pieza, el altar de San Felipe y San Jaime de la catedral de Huesca (Museo de Barcelona) (fig. 125), muestra de un carácter narrativo estéticamente audaz atenuado por el miedo a los ritmos libres y naturales, lo cual da como resultado la repetición del esquema hierático y estrictamente simétrico de la tabla central en tres de las cuatro laterales. El autor fué artista de pocos vuelos, quizás formado en un scriptorium, pero las características reseñadas hacen de la obra un jalón históricamente valioso.

El progresivo avance del estilo internacional, tendiendo a la expresión del movimiento, a la creciente complejidad de las composiciones, al predominio de los ritmos ondulantes, ya en fechas cercanas al 1400, lo encontramos representado por dos retablos: el de Longares, que muestra todavía cierto influjo del arte de los Serra (fig. 127), y el de Bulbuente (fig. 128) posiblemente ulterior, más elaborado y pictórico, que representa una fase más avanzada del estilo internacional. Del mismo período, es decir, de los inicios del siglo XV, es la bella sarga en grisalla de la catedral de Huesca, con la Virgen y el Niño (fig. 129); el dibujo de los pliegues del manto, las manos y los rostros asumen en su naturalidad una verdadera significación espiritual.

JUAN DE LEVÍ Y SU CÍRCULO. — En la catedral de Tarazona aparece una obra importante y de autor conocido: el retablo de Santa Catalina, San Lorenzo y San Prudencio, ejecutado bajo el obispado de Fernando Pérez Calvillo (1392-1404), por Juan de Leví, pintor que surge documentado en Zaragoza entre 1402 y 1407 (fig. 130). Realizado con buena técnica, da preponderancia al ritmo lineal, de delicadeza caligráfica. Resulta curiosa la dependencia de Juan de Leví frente a las influencias lejanas de tipo cultural, pues algunas de sus imágenes son muy francesas, mientras otras revelan un orientalismo innegable con diseño casi chino. Por diferencias de valor, de calidad en la ejecución, creemos ver la mano de un colaborador en algunas escenas de este retablo. Otro del mismo pintor dedicado a Santa Apolonia, San Bernabé y Santa Bárbara, —de la colegiata de Daroca— corrobora las características brevemente descritas (fig. 131). Dado el parentesco estilístico entre la Virgen de Tobed, antes citada, y las obras de Juan de Leví, podría establecerse una conexión entre dicha imagen, de la cual señalamos la superposición de naturalismo en la ejecución a un bizantinismo conceptual, con el arte de la familia de los Leví. Aparece en los documentos un pintor llamado Guillén de Leví, entre 1378 y 1407; éste fué



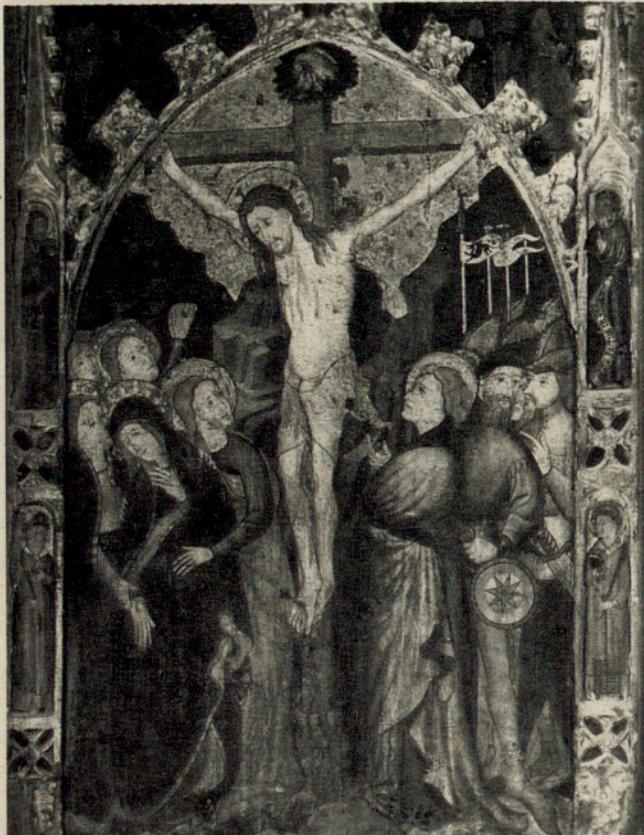
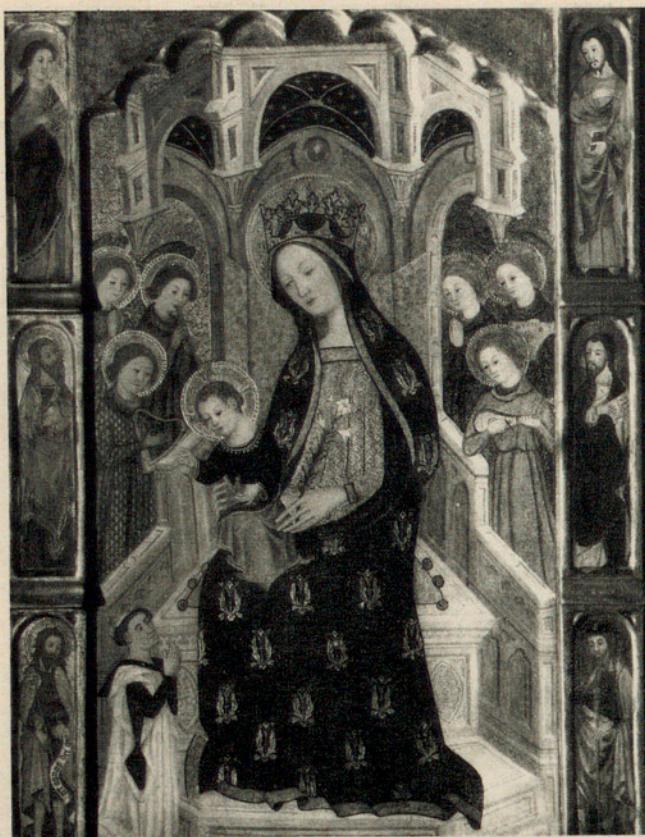
Figs. 122 y 123.—CRUCIFIXIÓN, DE PEDROLA. FRAGMENTO DE PREDELA, DE MONZÓN.



Figs. 124 y 125.—DETALLE DE UNA TECHUMBRE DEL PALACIO DE LOS LUNA, EN MESONES DE ISUELA. FRONTAL DE SAN FELIPE Y SANTIAGO EL MENOR (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 126.—JESÚS ANTE PILATOS, COMPARTIMENTO DEL RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA (ACADEMIA DE LA HISTORIA, MADRID).



Figs. 127, 128 y 129.—VIRGEN, DE LONGARES (COLEC. MUNTADAS, BARCELONA) Y CRUCIFIXIÓN, DE BULBUENTE. SARGA EN GRISALLA (CATEDRAL DE HUESCA).

procesado por atacar a mano armada al escultor-orfebre Pedro Moragues, autor de la justamente famosa custodia de los corporales de Daroca y de la tumba de Lope Fernández de Luna en la Seo de Zaragoza; existe el documento de la reconciliación entre ambos, del año 1380.

Por lo que se desprende de las obras pertenecientes a ese período, puede afirmarse que Leví fué el primer exponente del estilo internacional en la escuela aragonesa, pues un grupo de pintores que encontramos en la misma, en la primera mitad del siglo XV, dependen directa o indirectamente del concepto pictórico que hemos visto en Leví. En su mayoría, tales artistas son anónimos y seguimos para definirlos los nombres aplicados por Post, pero por suerte poseemos algunos retablos firmados cuyos datos concuerdan con los pocos datos documentales que se conocen sobre pintores aragoneses. El estilo de este grupo, que, en general, se distingue por su exuberancia, la tendencia al dinamismo patético y la tensa expresividad, no ha sido aún sometido a análisis minuciosos y comparados; por ello, la cronología queda imprecisa. De todas maneras, con el descubrimiento y estudio de nuevas obras todavía por fotografiar en los innumerables pueblos de Aragón, será sin duda posible completar la historia de esta pintura.

BENITO ARNALDÍN. — Encontramos primeramente, en el grupo aludido, la obra de Benito Arnaldín, que firma un retablo dedicado a San Martín, de la iglesia de Torralba de Ribota (Zaragoza) y otro retablo de Santa Quiteria (col. Mateu, Barcelona) (fig. 132). Su estilo, en especial en el primer retablo, se aproxima bastante al de Leví, incluyendo la característica dilaceración de las formas, a pesar de la distancia que los separa sobre todo en lo que respecta a la calidad, que en Arnaldín es inferior. En la segunda obra citada, asistimos a una evolución hacia una mayor densidad, con más sentido del volumen, a la vez que el estilo profundiza en la dirección señalada por la corriente internacional, por lo cual creemos que esta pieza es de época más avanzada. Carecemos de datos documentales sobre este pintor, pero deducimos que debió de ser miembro de una familia de pintores, ya que en 1433 un Juan Arnaldín, pintor de Zaragoza, firma un contrato de aprendizaje en nombre de su hermano Jaime, para que éste entre en el taller de Pascual Ortoneda.

NICOLÁS SOLANA. — Un artista situado en la línea estilística que estamos definiendo, a la que imprime mayor realismo, es Nicolás Solana, cuya tosquedad no le impide ser un creador interesante e intenso. Firma el retablo dedicado a dos apóstoles indeterminados (col. Junyer, Barcelona), del que se conservan la tabla central y el Calvario. Éste muestra una composición densa, apretada, en la que las fuerzas del mal son expresadas por medio de ese heráldico de formas: figuras, rostros, actitudes, culminando en las retorcidas imágenes de los dos ladrones crucificados a ambos lados de Jesús, trágicamente efigiado. Nicolás Solana tuvo un hermano pintor; tenemos noticia de ello gracias a un contrato en el que ambos aparecen como colaboradores con el hecho de que dicho hermano, llamado Juan, es el que figura como más importante. Incluimos esta noticia, aparte de su interés documental, en atención a la posibilidad de que otras obras atribuibles a Nicolás Solana, aunque más perfectamente ejecutadas que el retablo antes mencionado, fuesen de Juan. Dichas obras son; una hermosa representación de la Epifanía, tabla dividida en tres campos verticales por finas columnitas trenzadas (figura 133) (Instituto Valencia de don Juan) y en la que son de resaltar las magníficas efigies de los Magos concebidas en estilo ampuloso, a la vez monumental y decorativo, y una imagen de ángel (Museo de Kansas City) en la que las formas siguen fluencias llameantes dentro de un sutil

manierismo. Los Solana aparecen documentados entre 1401 y 1407, pero es posible que las pinturas citadas sean obra algo posterior.

En estrecha dependencia con la obra de los Solana hay tres pinturas: un San Pedro, el retablo dedicado a San Pedro (Museo de Daroca), y dos predelas dedicadas al mismo santo, en diversas colecciones. Todas estas piezas muestran en el concepto y estilo el influjo del arte de Leví y el de los Solana.

MAESTRO DE TORRALBA. — Se distingue particularmente por su adhesión al canon corto en las figuras, la sencillez casi popular de sus composiciones y la menor intensidad expresiva. Su realización es buena y, dentro de las limitaciones de su aspiración creadora, se mueve con libre facilidad. No deja de haber poesía en muchas de las historias que plasma; el contraste entre el dramatismo de las escenas y la indiferencia de los personajes que intervienen da cierto tono mágico a los acontecimientos. De este artista hay dos retablos en Torralba, uno dedicado a San Félix (fig. 134), del que debemos destacar la escena en que el santo se arroja al mar, y otro a San Andrés.

MAESTRO DE RETASCÓN. — Hallamos ahora la creación pictórica de un artista que, en consonancia con la estética aragonesa, sólida y en cierto modo brutal, posee cualidades de la escuela valenciana: dinamismo rítmico y espiritual, con gusto por la deformación expresionista, que procede del injerto germánico aportado por Marçal de Sax. No siéndonos conocido el nombre de este pintor, se le designa por apelativo, derivado de un retablo dedicado a la Virgen, de la iglesia de Retascón (Zaragoza). La violenta estilización por él utilizada le conduce a una exageración casi demoníaca de los rostros y de las actitudes; sus figuras y conjuntos parecen poseídos por un frenesí que a veces, como en alguna efigie de la predela del retablo citado, llega a preconizar el desgarrado fundamento del arte de un Grünewald. De otro lado, esa condición coexiste, como se ha dicho, con un gran lirismo narrativo que se manifiesta por el amor al detalle y, en ocasiones, por la fuerza del sentimiento que se impone al contemplador, cual en su tabla de la Anunciación (fig. 138), en la que la deformación muy aguda no mitiga sino que intensifica el efecto. La obra copiosa del Maestro de Retascón le califica como uno de los más importantes entre los pintores aragoneses activos en el primer cuarto del siglo XV. El hecho de que ciertas composiciones de un gran retablo suyo, distribuído ahora en diversas colecciones y museos, hayan sido atribuídas al propio Borrassá, nos afirma su calidad pictórica y la excelencia de su técnica a la par que le sitúa entre los cultivadores hispánicos del estilo internacional. El Museo de Barcelona posee dos retablos que pertenecen a su círculo estilístico; el desconocimiento de la procedencia de estas obras y de la mayoría de las atribuídas al Maestro de Retascón oscurece extraordinariamente el problema de su identidad.

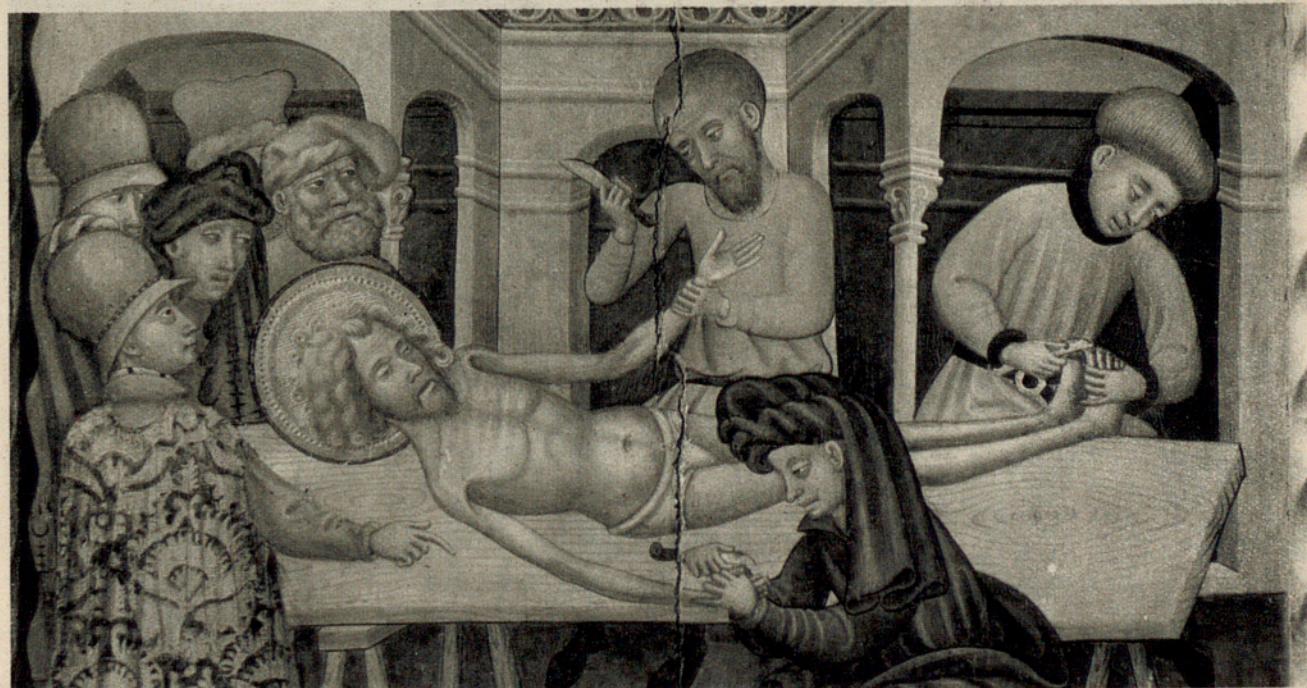
MAESTRO DE LANGA. — En el retablo de Retascón, cuatro de las ocho composiciones laterales — las del costado izquierdo — se deben a otro pintor al que Post denomina Maestro de Langa; menos personal, más calmo y rutinario pero interesante, del cual se conservan bastantes obras (fig. 135) entre las cuales destacan el retablo de San Pedro, de Langa del Castillo, el de San Miguel en la colegiata de Daroca, y la Virgen de la colección Bauzá. La ampulosidad general de los artistas de este grupo aragonés, la tendencia a las contorsiones se hacen más formularias; la imagen de la Virgen mencionada es valiosa, no sólo por la mayor calidad de la ejecución,



Figs. 130 y 131.—JUAN DE LEVÍ: SANTA CATALINA (CATEDRAL DE TARAZONA) Y SANTA BÁRBARA (COLEGIATA DE DAROCA)



Fig. 132.—BENITO ARNALDÍN: SANTA QUITERIA (COLEC. MATEU, BARCELONA).



Figs. 133 y 134.—NICOLÁS SOLANA: EPIFANÍA (INST. VALENCIA DE DON JUAN, MADRID). MAESTRO DE TORRALBA: DETALLE DEL RETABLO DE SAN FÉLIX, EN TORRALBA DE RIBOTA.



Fig. 135.—MAESTRO DE LANGA: SAN PABLO, DEL RETABLO DE SAN MIGUEL (COLEGIATA DE DAROCa).

sino por la pureza del concepto que se traduce en una composición simple, de canon muy alto y de elegancia caligráfica a la vez que pictórica.

MAESTRO JACOBO. — Una tabla de buena calidad, con la inscripción "Jacobo me fecit" (Museo de Barcelona), ha sido considerada generalmente como obra navarra; nosotros preferimos situarla en el grupo aragonés. Es una representación de Santa Úrsula con sus atributos característicos, dos ángeles a ambos lados, en la parte superior, y una pequeña figura de donante en el ángulo inferior izquierdo (fig. 136). Magnífica es la resolución unificadora del conjunto: los pliegues amplios del manto y el vestido desarrollan los ritmos del rostro; el canon alto, el dinamismo del ropaje, infunden una emoción especial a esta imagen pictórica de gran elegancia espiritual. Su autor, sin documentos conocidos, no se revela como un maestro extraordinario, pero sí en posesión de un sentimiento muy personal y agudamente sensible. Parece del Maestro Jacobo una Crucifixión, flanqueada por montantes con santos, conservada en la colección Perriollat, de París.

BONANAT ZAORTIGA. — Este pintor aparece en los documentos como activo en Zaragoza en el primer cuarto del siglo XV, a lo menos desde 1403. Por desgracia, los retablos documentalmente identificados están muy repintados, por lo cual, hasta que se haya verificado una limpieza, resulta difícil precisar su estilo. Uno de dichos retablos es el dedicado a San Agustín, pintado en 1420 para la Seo de Zaragoza, del que se conserva la tabla central. Otro es el de Santa María, de Ejea de los Caballeros, que se contrató en 1423. Creemos justificado identificar el nombre de este pintor con la firma incompleta del grandioso retablo de la capilla del Desposorio, de la catedral de Tudela, pieza que fué pagada por mosén Francisco Villaespesa ((† 1423), canciller de Navarra bajo Carlos el Noble (fig. 137). De la aludida firma quedan las palabras siguientes: "At me pinto." "At" es sin duda la terminación de Bonanat; recordemos la costumbre de los autores de firmar con su nombre de pila. La arquitectura de este retablo y el estilo de su pintura coinciden con lo que queda visible bajo los repintes de las obras anteriormente mencionadas. Por otra parte, la categoría artística que de tales obras se deduce está de conformidad con las referencias documentales. Además, otras obras indudablemente hermanas de aquéllas por la técnica y el estilo, han aparecido en distintas zonas de Aragón, lo que prueba el establecimiento del pintor en Zaragoza.

Post, que estudió acertadamente al artista que estamos considerando y que agrupó sus obras, le dió el apelativo de Maestro de Burnham, nombre del que preferimos prescindir, no sólo por la superior ventaja de la identificación con Bonanat Zaortiga, aunque de ella no exista seguridad total, sino porque su denominación fundada en una localidad inglesa puede inducir a error con la suposición de un origen extranjero de este pintor aragonés. Respecto a su concepto estilístico, pertenece de lleno al gótico internacional, en su momento de mayor equilibrio, con el que se identifica plenamente merced a un temperamento sobrio y contenido, que prefiere buscar la originalidad por la manera de concebir y presentar el tema que por una modificación de las formas. Su arte es, pues, clásico en el sentido más general del concepto; las composiciones parecen profundamente estudiadas antes de su ejecución; el sistema convencional perspectivo está, dentro de sus limitaciones, bien utilizado. En el color prevalecen los tonos claros y neutros con destellos de gran viveza; sobre grises destacan los rojos y amarillos. En cuanto al dibujo y el diseño formal, el artista se nos muestra muy elaborado en los conjuntos y casi primitivo en los

detalles, a los que, evidentemente, concedía escasa importancia. El tono expresivo y la calidad se mantienen en un nivel bastante constante, con el peligro de la monotonía. Sin embargo, en el retablo de Tudela encontramos variantes que nos permiten suponer que en dicha obra usara del concurso de colaboradores que luego encontramos trabajando independientes, formando círculo en torno suyo. Aparte de las piezas citadas, le conocemos una hermosa imagen de la Virgen con ángeles músicos (Museo de Francfort), prototipo de una serie de Vírgenes que estudiaremos más adelante (en esta obra la figuración se subordina a lo decorativo plano con efectos casi de tapiz en el prolíjo despliegue de lo accesorio) y la Virgen de la Misericordia (Museo de Barcelona), procedente de Blancas (Teruel), pintura de gran perfección y belleza, cualidades especialmente concentradas en el rostro de Nuestra Señora.

MAESTRO DE TERUEL. — Interesantísima es la obra de un artista al que podemos denominar Maestro de Teruel, en el que las condiciones peculiares del grupo que estamos estudiando se magnifican y llegan por así decirlo a una apoteosis de lo imaginativo; vemos en esta mezcla de fantasía y lirismo una resonancia inequívoca del influjo germánico valenciano que parte de Marçal de Sax. La obra representativa de dicho pintor es el retablo del Patrocinio de la Virgen, en el palacio episcopal de Teruel, pieza que cierra el círculo iniciado con el arte de los hermanos Leví con el broche de su desbordante expresión de lo imaginativo. Nuestra Señora, tocada con una fabulosa diadema, o corona en forma de ella, de enroscados diseños, abre las alas de su manto para dar cobijo a una doble muchedumbre de fieles; dos ángeles la ayudan a sostener las puntas de la tela. Alas y flechas señalan, junto con los pináculos del fondo arquitectónico, el amor del artista hacia los esquemas punzantes y agudos. Podemos atribuirle una tabla dedicada a la Coronación de la Virgen en el Museo Lázaro Galdiano (fig. 139).

MIGUEL DEL REY. — Firma un retablo de San Nicolás (fig. 140), en la iglesia de Santas Justa y Rufina de Maluenda (Zaragoza). Su estilo es contundente y se aplica con preferencia a la determinación de las formas en su valor corpóreo buscando inicios de lo táctil. Más riguroso que inspirado, maneja bien la composición, tan pronto en plena frontalidad como en escorzos. La mayor parte de las obras que podemos atribuirle muestran una técnica avanzada que demuestra su ejecución en las cercanías de 1440. Aparte del retablo indicado, es digna de cita su tabla de la Virgen con el Niño y ángeles músicos (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), en la que es de destacar el rostro de Nuestra Señora, en el cual logró el artista verdadera belleza; el retablo, también dedicado a la Virgen, de Sádaba (Zaragoza), obra de colaboración entre Miguel del Rey y el ya mencionado Maestro de Torralba; y el retablo de la Magdalena de la parroquial de Maluenda, quizás anterior al firmado de San Nicolás, de la misma localidad. En la efigie de la santa titular hay virtuosismo en la representación del tocado y el manto, en un amplio movimiento de curvas que contrasta con la estructura del sitial.

PEDRO ZUERA. — Firmó el retablo de la Coronación de la Virgen de la catedral de Huesca (figura 141); es artista interesante aunque secundario, que inscribe las posibilidades técnicas del estilo internacional en un leve esquematismo en el que prevalece el diseño romboidal. Poseemos datos documentales relativos a ese pintor, pero como en su mayoría aparecen en fechas avanzadas que no cuadran con el estilo del aludido retablo, es casi seguro que hacen referencia a un hijo o pariente homónimo más joven, activo como él en Huesca. Tenemos una



Fig. 136.—MAESTRO JACOBO: SANTA ÚRSULA (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 137.—BONANAT ZAORTIGA: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA (COLEGIATA DE TUDELA).

Fig. 138.—MAESTRO DE RETASCÓN: ANUNCIACIÓN (COLEC. PARTICULAR, ESTADOS UNIDOS).





Figs. 139 y 140.—MAESTRO DE TERUEL: CORONACION DE LA VIRGEN (MUSEO LÁZARO GALDEANO, MADRID). MIGUEL DEL REY: COMPARTIMIENTO CENTRAL DEL RETABLO DE SAN NICOLÁS, EN MALUENDA

primera referencia de 1430; en 1448 colaboraba con Bernardo de Aras, pintor que estudiamos en el capítulo siguiente, en la ejecución de un retablo para Tardienta, retablo que no es el de Santa Ana, que atribuimos al Maestro de Lanaja; en 1458 actúa como mediador a instancias de Bernardo Ortoneda. Existe un testamento de Pedro Zuera en el año 1468. Tales referencias bastan para probar una raigambre pictórica del nombre Zuera en Huesca. Dentro del círculo de este pintor, hay que citar el retablo de Banastás, fechado en 1414, y otro dedicado a San Miguel, en Tamarite de Litera, piezas en las que lo imaginativo pretende compensar la falta de verdadera calidad técnica y artística.

MAESTRO DE ARGUIS. — Este pintor, así denominado por el retablo de San Miguel de Arguis (Museo del Prado) es otro caso de la expansión del estilo valenciano del primer cuarto del siglo XV (fig. 142); el origen de las obras que se le atribuyen señala su establecimiento en Huesca. Su fase más arcaica se ilustra por su pequeño retablo de la Virgen conservado en Alquézar y por el de Santa Ana de la colección Junyer (Barcelona). Existe innegable paralelismo entre este pintor y los maestros de Retascón y Teruel aunque el anónimo de Arguis señale ya la fase más avanzada del acentuado expresionismo, rayano en la caricatura, que caracteriza al grupo.

MAESTRO DE LANAJA. — Durante el primer cuarto del siglo XV, la pintura gótica aragonesa, ejecutada ya dentro del estilo internacional derivó de los modelos debidos al círculo de los Leví y a Bonanat Zaortiga. Hacia 1425 se produce una transición y encontramos que la orientación se desplaza señalando la presencia de otro maestro cuyas enseñanzas resultan más avanzadas que las de sus predecesores. Por desgracia, carecemos de precisiones documentales sobre tal artista y nos vemos obligados a aceptar el apelativo dado por Post de Maestro de Lanaja. Este pintor no ofrece en su estilo y concepto ninguna novedad fundamental; enlaza perfectamente con Zaortiga, al que sigue sumisamente en algunas composiciones, pero su obra posee un acento de libertad rítmica y formal que señala un contacto con las escuelas de Cataluña. Su influjo se extiende aproximadamente desde el citado año de 1425 hasta que una nueva y más poderosa influencia viene a desalojar la suya; es ésta la del joven Huguet, a quien suponemos establecido en Aragón entre 1435 y 1445.

La transición entre el estilo de Bonanat Zaortiga y el del Maestro de Lanaja es ilustrada por el retablo de Santa Ana, de Tardienta (Huesca), que pudiera ser obra de dicho pintor en su período juvenil. Encontramos en esta pintura una gran facilidad compositiva, acaso la cualidad dominante en este artista, que se funda en procurar la unidad por la coincidencia de ritmos y direcciones, no por la continuidad estructural, procedimiento éste que conduce a cierto anquilosamiento y arcaísmo, sino por libre disposición de las figuras en un espacio que tiene mucho de abstracto, pero en el cual las manchas de las formas están perfectamente equilibradas y esto compensa la mágica distribución que vulnera los principios de la ordenación lógica no menos que la perspectiva. El estilo es decorativo, bastante lineal; hay en él movimiento y espíritu de relato. En cambio, encontramos a faltar un sentimiento profundo e intensidad expresiva.

Entre las obras del Maestro de Lanaja citaremos las siguientes: el retablo dedicado a la Vida de la Virgen, de la iglesia parroquial de Lanaja (Huesca), al que debe su nombre (destruido en parte en 1936); el sarcófago de Isabel de Aragón, procedente del monasterio de Sijena (Huesca) (Museo de Zaragoza), pieza de gran interés, aparte de su valor iconográfico, por el hecho de estar fechada en 1434; la tabla de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos, proceden-

te de Albalate del Arzobispo, que lleva el escudo del arzobispo Dalmau de Mur (1434-1463) (Museo de Zaragoza); la Virgen, procedente de Tarazona, con el retrato del donante Sperandeo de Santa Fe, fechada en 1439 (fig. 143), la cual es una réplica con variantes de la tabla anterior y de la central del retablo de Lanaja; el también fechado, en 1439, políptico de la Virgen, de Belchite destruido en 1936. La imagen de la Virgen rodeada de ángeles, tantas veces repetida por el Maestro de Lanaja y su círculo, sirve para comprobar su adhesión a Bonanat Zaortiga y también para advertir las profundas diferencias estilísticas entre ambos pintores. Ahora bien, en los documentos aparece, entre 1415 y 1439, un pintor residente en Zaragoza llamado Blasco Grañén. A juzgar por sus contratos y por el hecho de que en uno se le llama "pintor del Rey de Navarra", era uno de los artistas más importantes de su tiempo y, en consecuencia, cabe su hipotética identificación con el Maestro de Lanaja.

El carácter libre y fuerte del estilo del Maestro de Lanaja, cautivó a diversos pintores de segunda fila en período de formación hacia 1425. Varios de esos artistas tienen interés, aunque su creación sea un reflejo de la tónica dada por su maestro. Desigualmente valiosos, distinguimos primeramente al anónimo autor de las tablas de San Miguel y Santo Tomás Apóstol (col. particular, Barcelona), obras intensas y brillantes con figuras bien proporcionadas de rostro fino y profundo no desprovisto de expresión dramática. En segundo lugar hallamos, al autor de la tabla de San Blas (colección Muntadas, Barcelona), más convencional y sumariamente ejecutada y al pintor del retablo dedicado a la Virgen (colección Marqués de Robert, Barcelona), cuya tabla central vuelve al tema de la Virgen y los ángeles músicos. Más importante dentro del grupo resulta el artista que dió cima al retablo de San Blas (fig. 144) de la parroquial de Anento (Zaragoza) fechado en 1439, al Calvario del Museo de Zaragoza y a los retablos de Santiago y San Juan Evangelista del monasterio de San Pedro de Siresa (Huesca).

PASCUAL ORTONEDA. — El círculo del Maestro de Lanaja se cierra con una obra que nos plantea un interesante problema: es el entierro de San Antonio Abad, única reliquia del retablo que Pascual Ortoneda pintó para la parroquial de Embid de la Ribera en 1437 (figura 145). Está compuesta por el procedimiento de unificación rítmica que antes se comentó a propósito del Maestro de Lanaja; además, el parentesco estilístico es tan próximo que cabría también la identificación entre el fecundo maestro y Pascual Ortoneda. Por desgracia, la tabla de Embid de la Ribera es a todas luces insuficiente para un análisis estilístico que pudiera sentar científicamente tal identificación, que debe quedar a título de simple hipótesis.

Consta documentalmente la actividad de Pascual Ortoneda en Huesca desde 1423. Seguramente sería allegado de otro pintor establecido en Huesca, llamado Bernardo Ortoneda, del que tenemos abundantes referencias documentales entre los años 1458 y 1489.

Recordemos que en aquellos tiempos regía los destinos religiosos de Aragón una personalidad de primer orden, el arzobispo de Zaragoza Dalmau de Mur (1434-1463) el cual ocupó antes la sede de Tarragona. Como vimos, el Maestro de Lanaja pintó el retablo de Albalate, su feudo aragonés, y también tenemos datos de que Mur se llevó consigo artistas catalanes a Aragón con ocasión de su traslado; entre ellos estaba el gran escultor Pere Johan, autor del retablo mayor de la catedral de Zaragoza. Pascual Ortoneda era hermano de Mateo Ortoneda, principal exponente del estilo internacional en Tarragona donde residían ambos en 1421. Por otra parte, la llegada de artistas catalanes a Zaragoza, a la que nos referiremos de nuevo, se produce en el momento de mayor unidad política entre Cataluña y Aragón, la cual se refleja en el arte.



Fig. 141.—PEDRO ZUERA: RETABLO DE LA CORONACIÓN (MUSEO DIOCESANO, HUESCA).



Fig. 142.—MAESTRO DE ARGUIS: CAIDA DEL ANTICRISTO, DEL RETABLO DE SAN MIGUEL (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 143.—MAESTRO DE LANAJA: VIRGEN CON EL NIÑO (1439) (MUSEO LÁZARO GALDEANO, MADRID).



Figs. 144 y 145.—ENTRADA EN JERUSALÉN, DEL RETABLO DE ANENTO. PASCUAL ORTONEDA: ENTIERRO DE SAN ANTONIO ABAD (1437), DE EMBID DE LA RIBERA.



Figs. 146 y 147.—TRÍPTICO DE LA PASIÓN (COLEC. VALDÉS, BILBAO). RETABLO DE SAN SATURNINO (COLEC. PARTICULAR, BARCELONA).



Fig. 148.—SEPULCRO DEL OBISPO SÁNCHEZ DE ASIÁIN († 1364), EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Fig. 149.—DETALLE DE LAS PINTURAS DEL SEPULCRO DEL OBISPO SÁNCHEZ DE ASIÁIN, EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA.



Figs. 150 y 151.—RETABLO DE SAN NICASIO Y SÁN SEBASTIÁN (1402) (MUSEO ARQ. NAC., MADRID). TRÍPTICO DE LA VIRGEN Y LAS SANTAS MAGDALENA Y MARGARITA (COLEC. MUNTADAS, BARCELONA).

EL ESTILO ITALOGÓTICO E INTERNACIONAL EN NAVARRA

Resulta natural, dada su ligazón geográfica y política con Francia, que el estilo italogótico penetrara difícilmente en Navarra. La profunda huella que en esta comarca dejara la obra de Juan Oliver fué obstáculo frente al nuevo estilo que en el vecino Aragón tuvo un aspecto tan brillante. Los primeros destellos de italianismo aparecen en la decoración mural del sepulcro del obispo Sánchez de Asiaín († 1364), en el claustro de la catedral de Pamplona (figs. 148 y 149). Desgraciadamente, tales pinturas están muy mal conservadas, pero vemos en ellas lo bastante para advertir su gran calidad y la segura transición que marcan hacia el arte influído por los conceptos italianos: monumentalidad, sabia composición basada en la simetría bilateral, fondos arquitectónicos de incipiente perspectiva geométrica, figuras dibujadas con nobleza y seguridad, persistencia del espacio abstracto de origen bizantino, hieratismo. Las escenas representan la intercesión de la Virgen en el Juicio Final, el Nacimiento y la presentación de María, con gran belleza de colorido de tonalidad suave, prevaleciendo los rosas y azules claros. Son de mencionar también las pinturas ornamentales del arcosolio, con medallones que alojan bustos y temas decorativos de raigambre italiana. El hecho de que se haya perdido mucho de lo propiamente pictórico y se conserven mejor en cambio los trazos de los contornos, induce a ver en estas pinturas una continuación del linealismo del primer gótico, que, aun cuando existiera, fué en grado mucho menor al aparente.

La influencia francesa se manifiesta con claridad en una obra de gran interés, el pequeño tríptico procedente de Quejana (Col. Valdés, Bilbao), con seis composiciones laterales enmarcando la composición central con la Crucifixión (fig. 146). Ésta, particularmente, nos muestra la refinada técnica compositiva del pintor, el cual supo crear una sensación de tridimensionalidad por el movimiento de los grupos de figuras que culminan en la imagen del Salvador. Su estilo es muy ilustrativo y prolífico, rico en ademanes expresivos; el factor lineal y rítmico conserva una importancia innegable. El retablo de Santo Domingo de Silos (Colecc. particular, Barcelona), con la efigie sedente del titular y cuatro composiciones alusivas a su vida (fig. 147), y la tabla de la Virgen y el Niño (colección particular, Barcelona), aunque inferiores, corresponden a la misma estética, basada en un equilibrio del ritmo y del modelado, de los factores propiamente pictóricos y la caligrafía flexible y delicada de los contornos y trazos esenciales. Mayor italianismo hay en el retablo de San Nicasio y San Sebastián (Museo Arqueológico Nacional, Madrid), con dos grandes compartimientos centrales que alojan bajo arquillos las efigies de los titulares, y seis escenas narrativas, tres a cada lado (figura 150). Esta obra está fechada en el año 1402 y esto nos permite comprobar la cronología de este estilo navarro que parece propender a una síntesis, en la que se retiene mucho del arte de cien años atrás. También dentro del mismo concepto encontramos varias pinturas sobre tabla (colección Deering). La primera de ellas está dedicada a San Blas; su organización espacial es bien arcaica y tiende al simbolismo antes que a la corrección representativa. La segunda entroniza a San Bartolomé, con idénticas características formales, aun cuando hay más libertad y movimiento en las escenas narrativas. La Virgen y el Niño centran la tercera de estas piezas, siendo de destacar el predominio del esquema general sobre los pormenores y la cierta rigidez de las figuras. En los cuatro compartimientos laterales hay escenas de la vida de la Virgen. Finalmente, como obra gemela a la anterior, con la cual debía de formar cuerpo, encontramos otras pinturas alusivas a la vida de San Juan,

muy convencionales y lineales, a pesar de lo avanzado de la fecha de su ejecución, alrededor del año 1400. En realidad, es desconocida la procedencia de estas tablas, que integrarían un grandioso conjunto; es sólo por razones estilísticas por lo que proponemos su filiación a la escuela navarra.

Al primer cuarto del siglo XV corresponde el retablo de Santa Catalina, de la colegiata de Tudela, que ha sido atribuido a Juan de Leví, creemos sin fundamento, a pesar de los innegables contactos tipológicos con el pintor aragonés (figs. 153 y 155). De técnica descuidada, el autor de dicho retablo, busca los efectos de impresión y de expresión, a través de las rígidas normas del convencionalismo gótico, por el exotismo de los personajes, el juego de sus rasgos y ademanes y el predominio del detalle sobre el todo. Encontramos, como en las obras de Leví, una predisposición a orientalizar las figuras y los rostros de los personajes, con formas que incluyen de lo arábigo a lo chino entrando también en lo característico y grotesco. La consistencia del volumen es abandonada en beneficio de los trazos sueltos o de la representación plana; exageraciones y deformaciones intervienen de continuo para incrementar el efectismo. En suma, este pintor se nos aparece más libre aún que Juan de Leví, pero sin su categoría artística.

Otra pieza parecida es el retablo de Santa Elena en la iglesia de San Miguel de Estella (figura 152); la similitud consiste en una participación en el concepto pictórico del anterior artista, es decir, situar en el primer plano del interés el efecto, al que se subordinan la fórmula usual y los valores técnicoestéticos. Tiene escenas interesantes y bellas; por ejemplo, la del combate de caballeros, con escorzos en primer término que parecen huir del ámbito del cuadro cayendo hacia delante, y con un erizado fondo de puntiagudos yelmos; lo accesorio y el vestuario están tratados con interés teatral y las proporciones son despreciadas en toda ocasión en beneficio de lo decorativo.

Como hemos visto indirectamente, la obra más importante que encontramos en Navarra durante el período del gótico internacional es el retablo ya estudiado de la colegiata de Tudela, debido al aragonés Zaortiga. Esto parece indicar la decadencia de la escuela navarra a fines del primer cuarto del siglo XV. La penetración del estilo de Bonanat Zaortiga queda además probada por la pintura de un relicario en la ermita del Puy en Estella, obra evidente de un colaborador y seguidor suyo, según los datos formales que arroja el análisis estilístico. Las pinturas en cuestión están muy deterioradas, pero, a pesar de sus desperfectos, se advierte la elegancia del diseño y la relativa categoría del artista que las ejecutó. Resulta obvio agregar que la pintura navarra de este tiempo es escasísima. Quizá sea otro ejemplo de ella el pequeño tríptico de la colección Muntadas (Barcelona), en el que aparecen la Coronación de la Virgen en la tabla central, y Santa Magdalena y Santa Margarita en las laterales (fig. 151); esta pieza muestra influjos del estilo del retablo de Santa Elena, que se acaba de estudiar.

La única obra que representa el estilo internacional avanzado en Navarra es la pintura mural del sepulcro de Mosén Leonel, en el claustro de la catedral de Pamplona; es arte de primera calidad, por desgracia en mal estado de conservación (fig. 154). Hay que destacar el interesante modelado en claroscuro mucho más naturalista que todo lo visto y que demuestra un estudio preferente de los modelos a la vez que una intención idealista y científica a un tiempo que tiende a superar las convenciones de lo medieval. Es probable que esta pintura sea de fecha avanzada del siglo XV, si bien anterior al 1450.



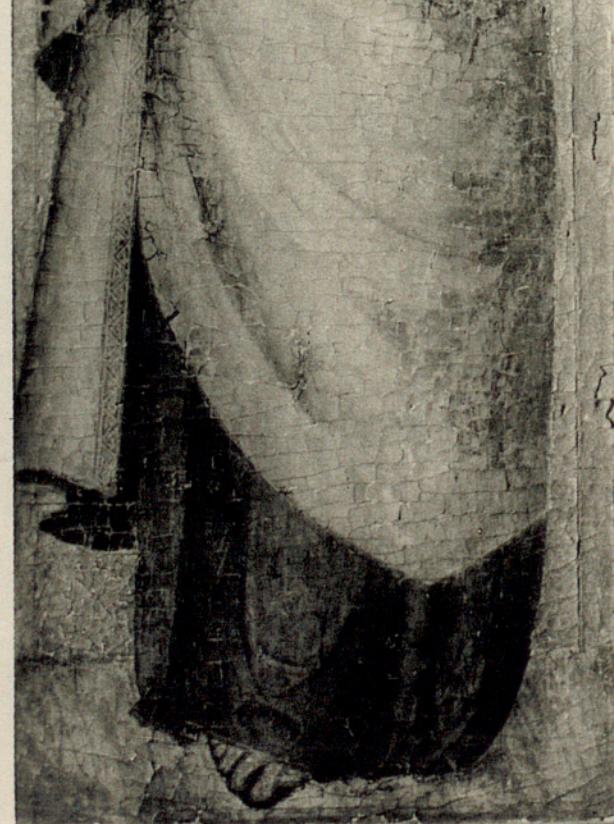
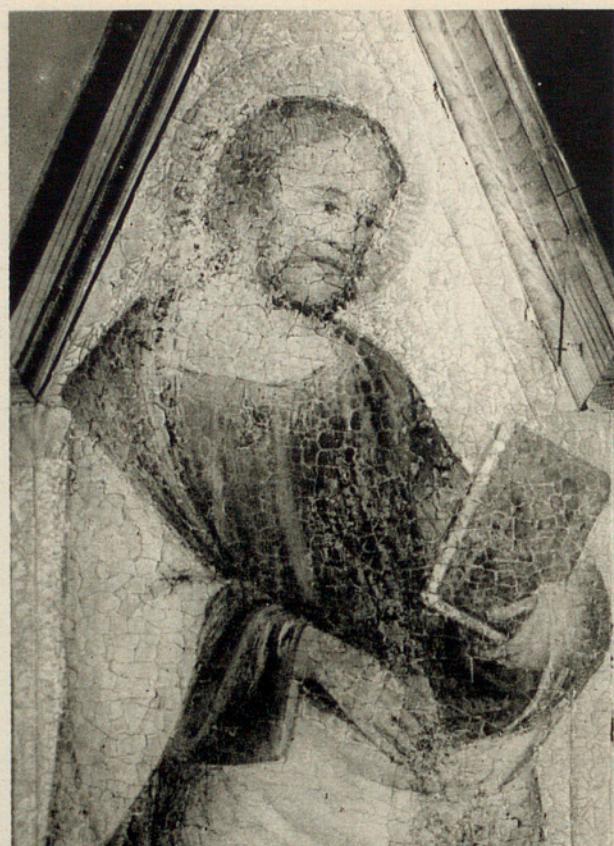
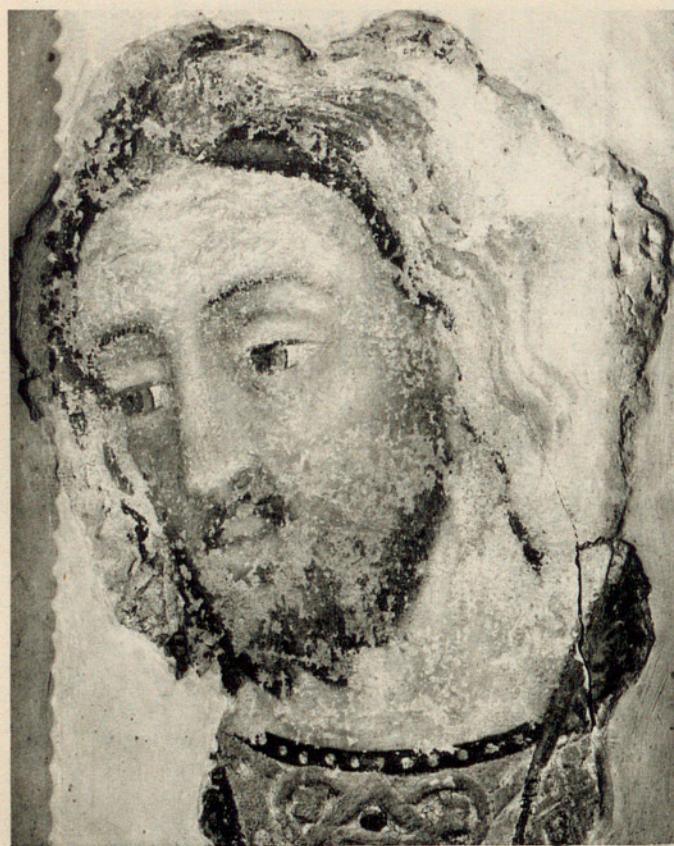
Fig. 152.—RETABLO DE SANTA ELENA (IGLESIA DE SAN MIGUEL, ESTELLA).



Figs. 153 y 154.—RETABLO DE SANTA CATALINA (COLEGIATA DE TUDELA). DETALLE DE LA PINTURA MURAL DEL SEPULCRO DE LEONEL DE NAVARRA (CATEDRAL DE PAMPLONA).



Fig. 155.—DETALLE DE LA FIGURA CENTRAL DEL RETABLO DE SANTA CATALINA (COLEGIATA DE TUDELA).



Figs. 156, 157 y 158.—FRAGMENTO DE LA DECORACIÓN DE LA CAPILLA DE VILLAVICIOSA, EN LA MEZQUITA (MUSEO DE CÓRDOBA). VIRGEN DE UN TRÍPTICO (COLEC. PARCENT, RONDA) y COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LECHE (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

EL ESTILO ITALOGÓTICO E INTERNACIONAL EN ANDALUCÍA

En el ámbito de la región andaluza no poseemos demasiadas certidumbres, pues existen muy pocas obras y menos documentos que a ellas hagan referencia para el estilo italogótico y el internacional, en el período pictórico comprendido entre el último cuarto del siglo XIV y mediados del XV. La prosperidad económica de Andalucía después del descubrimiento de América hizo que se renovaran pinturas y retablos desde principios del siglo XVI, con un total desprecio a la creación de épocas anteriores. Por esta causa sólo se conservan piezas esporádicas, que aparecen por casualidad, y por lo general sin vigencia de culto. Las obras medievales que siguen en los templos están de tal manera repintadas y renovadas que se hace difícil reconocer la obra auténtica bajo los rasgos actuales.

Los centros de producción artística más importantes fueron Sevilla y Córdoba. El italogótico fué probablemente introducido por pintores autóctonos; gran número de italianos, figuran en el registro de vecindad de Sevilla. De todas maneras, las escasas obras conservadas muestran que el italianismo no se desenvolvió sin contaminaciones a causa de las especiales características del país. En efecto, subsistió el influjo árabe, sobre todo en lo ornamental. La fórmula pictórica de esta cultura oriental injertada en la península arraigó de tal manera que la técnica lineal se proyecta hasta bien entrado el siglo XV. La simultaneidad de lo árabe y de lo italogótico se advierte de distintos modos: por coexistencia o por alternancia, si bien prevalece la yuxtaposición.

El influjo italiano aparece bien evidente en los escasos restos de las pinturas murales de la capilla de Villaviciosa en la Mezquita de Córdoba (fig. 156), que, a juzgar por el tamaño de las figuras y la excelente traza fueron obra de gran importancia. Corresponden al parecer a una decoración del siglo XIV. Un retablo de la catedral de Córdoba, dedicado a la Virgen de la Leche que, por desgracia, se halla en muy mal estado, sigue con cierta fidelidad las normas estilísticas del círculo de Bernardo Daddi, según Angulo (fig. 158). Su autor podría ser uno de los maestros andaluces formados junto a pintores llegados de Italia, a los que sólo hipotéticamente podemos referirnos. La obra en cuestión fué producida por un buen artista, especialmente dotado para el dibujo; lo mejor son los sólidos contornos, el modelado de los cuerpos dado linealmente con gran seguridad, los ademanes flexibles y en modo alguno arcaicos, la fórmula de los pliegues y la realización de las manos. Sin embargo, las deficiencias pictóricas, la descuidada técnica en la aplicación del color, en el que predominan los matices suaves, denotan a un maestro del país. La tabla central representa a la Virgen con el Niño Jesús en el regazo; ángeles, santos y donantes la flanquean, apareciendo estos últimos arrodillados bajo la imagen de Nuestra Señora; entre las tablas laterales figura la representación de diversos santos. En un tríptico de la colección de la duquesa de Parcent en Ronda, se imita punto por punto una pieza sienesa (fig. 157); Post lo atribuyó a Ferrer Bassa, pero en nuestro concepto es más probable que sea una muestra de la pintura andaluza de la segunda mitad del siglo XIV. El dibujo es irregular pero dotado de fuerza; hay cierto hieratismo en las efigies recortadas contra el fondo de oro y, aunque muy convencional, la representación posee sentimiento.

El ejemplo más importante del estilo italogótico en Andalucía está constituido por las pinturas murales que decoran el ábside de la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera, encuadradas por elementos de arquitectura mudéjar. Se conserva casi enteramente la composición central, dedicada a la Coronación de la Virgen (fig. 159). Hay que atribuirla a un pintor hispano,

el cual, pese a la innegable rudeza de su ejecución y al convencionalismo de su organización espacial, logró influir encanto lírico a su obra. Segundo los tipos son más florentinos que sieneses, existiendo un lejano parentesco con los frescos del círculo de Orcagna en la capilla Strozzi de Santa María la Novella de Florencia. Esta pintura mural fué realizada al temple, sus colores están muy oxidados y en general se halla en muy deficiente estado de conservación. Entre las figuras de ángeles que llenan gran parte del campo pictórico hay algunos de poética belleza.

En la composición, muy perdida, que figura a la derecha, nos parece divisar la figura de Santiago a caballo y blandiendo la espada. Los paramentos de este ábside están divididos mediante columnas adosadas, decoradas con figuras superpuestas de santos, tal cual se ven en los montantes de los retablos de la época. Antes de pasar a otra cosa, y aun cuando ello signifique una rectificación parcial de lo dicho antes, queremos indicar que creemos se ha exagerado la antigüedad de estas pinturas, correspondiendo en realidad a aspectos tardíos de un estilo cuyas características son las que inducen a confusión. Cuando se va penetrando en este mundo tan parco de la pintura medieval andaluza, se perciben contactos estilísticos y repeticiones de fórmulas en piezas aparentemente distanciadas entre sí. Al comparar las cabezas, mejor conservadas, de los ángeles y santos de la escena de la Coronación de la Virgen, con las obras que más adelante estudiamos como pertenecientes a Juan de Sevilla, pintor activo en Toledo en la primera mitad del siglo XV, no podemos menos que hallar verdaderos puntos de contacto, que fundamentan nuestra opinión sobre la mayor modernidad de estas pinturas. Observemos que constituyen también elementos característicos de las decoraciones murales andaluzas los brutales gofrados de las aureolas, los cuales persisten en obras del siglo XV muy avanzado.

Aparecen en Andalucía, una serie de imágenes de la Virgen a las que la tradición concede gran antigüedad, pero que, bajo sus ostentosos repintes del siglo XVI, conservan la esencia de la fórmula trecentista. En Sevilla es donde especialmente encontramos estas efigies recreadas; la más famosa de ellas es la llamada Nuestra Señora de la Antigua, pintura mural de la catedral sevillana (fig. 160). La Virgen está de pie, con una rosa en la mano derecha, mientras en el brazo izquierdo aprieta al Niño Jesús contra su regazo. Dos ángeles sostienen sobre su cabeza una rica corona, y un tercero extiende sus alas por encima. A la derecha, a muy reducida escala, vemos la representación de una orante femenina, que la tradición supone ser Leonor de Alburquerque, esposa de Fernando de Antequera rey de Aragón (1410-1416). Es difícil dar una fecha a obra tan repintada, ya que el estilo de la creación original, particularmente en lo que concierne a los rostros, trazado de mantos y túnicas, ángeles, etc., desaparece literalmente bajo la superposición pintada, pero nada se opone a que aceptemos la fecha que correspondería a tenor del personaje aludido, en coincidencia con el pleno desarrollo del estilo internacional, período en el que situamos esta obra por lo que de ella se rastrea a través de los repintes. El fondo es dorado y picado, siguiendo un tema geométrico como en los retablos pintados hacia 1400. De esta Virgen existen numerosas copias por Andalucía y Extremadura, casi todas del siglo XVI.

En el Museo Provincial de Sevilla se conserva una réplica de Nuestra Señora de la Antigua pintada sobre tabla (fig. 161). A juzgar por el tipo pictórico del donante que aparece arrodillado a sus pies, la obra corresponde al estilo internacional, quizás ya influenciado por las corrientes flamencas. Otra Virgen similar y también muy famosa es la llamada de Rocamador, de San Lorenzo de Sevilla, ejecutada sobre tabla y menos repintada que la de la catedral (fig. 164). A época más avanzada, con seguridad ya muy dentro del XV, pertenece la llamada Virgen



Fig. 159.—DECORACIÓN MURAL DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, EN ARCOS DE LA FRONTERA.



Figs. 160 y 161.—VIRGEN DE LA ANTIGUA (CATEDRAL DE SEVILLA). VIRGEN DE LA ROSA (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 162, 163 y 164.—VIRGEN CON EL NIÑO (CAPILLA REAL DE GRANADA). VIRGEN DEL CORAL (SAN ILDEFONSO, SEVILLA). VIRGEN DE ROCAMADOR (SAN LORENZO, SEVILLA).



Fig. 165.—VIRGEN DE LOS REMEDIOS (CATEDRAL DE SEVILLA).

del Coral (fig. 163), de la iglesia de San Ildefonso de la misma ciudad, de bello ritmo ondulante, amplio ropaje y suave expresión, en su aspecto actual modificado; máximamente repintados están los ángeles que aparecen en el fondo y casi son barrocos. A esta serie de Vírgenes, aunque con entera pureza ya que es obra intacta, pertenece una pintura sobre pergamino, que representa a Santa María con el Niño, en medio cuerpo (fig. 162). Esta pieza se conserva en la Capilla Real de Granada y por su buen estado, al denotar la obra de un artista notable, nos da el estilo de la pintura andaluza del primer cuarto del siglo XV.

El estilo internacional en todo su desarrollo queda plasmado en la Virgen llamada de los Remedios, de la catedral de Sevilla (fig. 165). La figura del donante y la forma ampulosa del pliegado de su manto son bien características. Es obra de un artista excelente, que supo infundir delicado sentimiento a la imagen de Nuestra Señora, y que presenta innegables contactos con el díptico del convento de Santa Clara de Moguer, pieza finamente realizada que Post sitúa en relación con el arte de Lorenzo Monaco (fig. 166). Una de las tablas de este díptico, la de la derecha, representa a Jesús atado a la columna y mostrando las huellas de la flagelación, con un fondo arquitectónico medio italiano y medio árabe. En la otra tabla y sobre un fondo rameado y floreado, está la Virgen con el Niño en una representación altamente idealista y espiritualizada; destaca la armonía del contorno, la finura con que están dibujados los claros cabellos y la expresión del rostro. En el reverso de las dos tablas hay tracerías mudéjares pintadas que constituyen el tema ornamental predominante de la pintura andaluza.

La persistencia de imágenes, propia del arte gótico, es decir, la repetición de figuras convencionales, se agudiza en extremo en Andalucía, en cuya región los tipos se reducen a unos pocos, que se mantienen a través de los años casi inalterables, evolucionando tan sólo y variando la ejecución de conformidad con el concepto de cada período. Si se compara la tabla central del retablo trecentista de Córdoba con la imagen de la Virgen de los Remedios de la catedral de Sevilla, vemos que coinciden de manera sorprendente. La actitud del cuerpo de Nuestra Señora, la colocación del niño sobre el regazo y de las manos que lo sostienen; la caída de los pliegados; el modo de volver la cara, en leve inclinación hacia abajo, de la Virgen y hacia el espectador el Niño, se conservan casi con exactitud, siendo muy posiblemente esta fidelidad a los cánones un indicio de que, en el criterio estético andaluz, lo iconográfico religioso prevalecía sobre lo puramente artístico, prefiriendo los pintores servir a un sentimiento ya concretado en mundos de formas, que permitirse modificaciones inspiradas por el temperamento personal, el capricho o la fantasía estética.

Otro de los detalles altamente característicos de la pintura gótica andaluza, que en esto da lugar a un antecedente que se transmite a los grandes maestros del siglo XVII, como Murillo, es el interés predominante por la belleza infantil, reflejada en los rostros del Niño Jesús y de los ángeles. Mientras en los artistas góticos del resto de las comarcas hispánicas, la efigie de María es la más atendida, los pintores andaluces se esforzaron por estudiar con ahínco la difícil perfección de la infancia, su peculiar expresión de inocencia y de gracia, y la supieron plasmar admirablemente en primorosas efigies, llenas de vida y sentimiento religioso.

Todo lo antedicho prueba que, a pesar de que conocemos muy pocas obras medievales andaluzas, estas pinturas son las suficientes para darnos una idea concreta de las condiciones espirituales que presiden el arte de esta región, cuya tendencia a la dulzura, a la simplicidad y a la gracia debe considerarse, pues, como contraria al signo de la pintura ar-

gonesa, de la cual señalamos la sobreabundancia vital, el dinamismo y la fuerza. Si es muy posible que el influjo italiano sea en última instancia el determinante del gótico andaluz, no cabe duda de que la hispanización verificada en esta comarca es una de las que poseen características más claras y distintas.

GARCÍA FERNÁNDEZ. — Un retablo firmado del convento de las Úrsulas de Salamanca, algunas de cuyas tablas pasaron a formar parte de colecciones del extranjero, nos pone en contacto con el primer artista andaluz de nombre conocido, García Fernández, pintor de Sevilla (figuras 188 y 189). Es de notar en este retablo la extrema italianidad de los enmarcamientos arquitectónicos y ornamentales, lo cual corrobora una vez más la presencia de artistas italianos en Sevilla y su influjo en esta escuela pictórica. La realización de las diversas escenas acusa bajo una unidad de manera ciertas disidencias de concepto pictórico: el arcángel Gabriel, en uno de los pináculos, conserva algo de la monumentalidad giottesca, lo cual, en menor intensidad, puede apreciarse también en la escena del Nacimiento, sumamente convencional y graciosa. En cambio, en escenas de más movimiento y personajes, sobre todo en la Degollación de los Inocentes (fig. 189) — que es la firmada — se aprecia el influjo del estilo internacional, a la vez que una cierta caída en arte de sabor popular, todo lo cual prueba a nuestro juicio que el artista que comentamos no era algo extraordinario. La congruencia de corrientes estilísticas nos permite situar este retablo en la primera década del siglo XV; la técnica del mismo presenta innegable parentesco con la de la imagen de la Virgen de Rocamador e incluso cabe señalar, como otro nexo de unión, la existencia en ambas obras de inscripciones en relieve de yeso.

Otra muestra del influjo italogótico en la escuela andaluza es la Anunciación procedente de Úbeda, actualmente en el Museo de Barcelona; si no hay error en la localización de origen, esta obra nos ilustraría sobre la penetración insólita en Andalucía del arte característico de la escuela de Valencia, ya que dicha pintura muestra inequívocamente las trazas de corresponder al círculo de Marçal de Sax.

PINTURAS DE SANTIPONCE. PEDRO DE TOLEDO. — El estilo internacional aparece en la decoración mural del monasterio de San Isidoro en Santiponce, cerca de Sevilla; en ella se unen paramentos ornamentales de raigambre morisca con figuras y escenas narrativas ejecutadas al fresco. Desgraciadamente mucho se perdió de la primitiva decoración; pueden verse "in situ" una gran representación de la Última Cena (fig. 167) y las pinturas de la zona baja de uno de los patios (fig. 168); algunas de las figuras fueron arrancadas y se conservan en el Museo Arqueológico de Sevilla. Hay memoria de que, en el llamado Patio de los Muertos, existía una pintura de la Anunciación, firmada por Juan Sánchez, obra perdida. En lo conservado, escenas y figuras muestran relativa perfección naturalista y los ropajes están realizados dentro de una ampulosidad dinámica. Sin embargo, retienen bastante de la monumentalidad giottesca, lo cual prueba la persistencia del influjo italiano. Otro dato a tener en cuenta es la sensación de arcaísmo que produce la composición dedicada a la Última Cena, muy rígida en conjunto y por las notas siguientes: altos respaldos de los sillones, falsa perspectiva de la mesa; distribución abstracta de los objetos que aparecen sobre el mantel, y la dificultosa solución de la figura del Apóstol del primer término.

Estas pinturas, que fueron ejecutadas entre 1431 y 1436 merced a una donación de Enrique de Guzmán, representan todavía una vivencia de la vieja fórmula lineal, profunda-



Figs. 166 y 167.—VIRGEN CON EL NIÑO Y CRISTO A LA COLUMN, DÍPTIC. DE SANTA CLARA, DE MOGHER. ÚLTIMA CENA, PINTURA MURAL EN SAN ISIDORO DEL CAMPO.



Fig. 168.—SAN JERÓNIMO, DE LA DECORACIÓN MURAL DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS, EN SAN ISIDORO DEL CAMPO.



FIG. 169.—RETABLO DE SAN MIGUEL (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 170, 171, 172 y 173.—DETALLES DE LA DECORACIÓN MURAL DE SAN LORENZO, DE CÓRDOBA, Y ALCALÁ DE GUADAIRA. MAESTRO DE LOS CIPRESES: MINIATURAS (CATEDRAL DE SEVILLA).

mente modificada por el concepto narrativo del estilo internacional más avanzado. Pero en la tipología de los personajes hay que reconocer la fórmula de raigambre italiana que hallaremos en la escuela pictórica de Toledo de la primera mitad del siglo XV, que viene descrita en las páginas que siguen.

Angulo atribuye esta decoración al autor de algunas de las bellas miniaturas que ilustran los libros de coro de la catedral de Sevilla, ejecutadas en la tercera década del siglo XV. Es muy probable, aunque las referencias documentales carecen de seguridad, que su autor sea Pedro de Toledo, de quien se sabe que trabajaba en la catedral sevillana en 1434. En efecto, más que similitud, hay identidad entre las figuras miniadas en cuestión (figs. 172 y 173) y las de la decoración de Santiponce, especialmente las de la Última Cena. A medida que avanzamos en el estudio de la pintura cuatrocentista hispánica aparecen más claras las corrientes artísticas que unieron Toledo y Sevilla. Ya tendremos ocasión de insistir en ello al hablar del papel que en el desarrollo y expansión de la escuela toledana tuvo un pintor llamado Juan de Sevilla. Se ha identificado su obra en Castilla gracias al tríptico firmado del Museo Lázaro (fig. 186). Sin embargo, el Museo de Sevilla posee una representación del arcángel San Miguel de gran originalidad y fuerza pictórica, la cual presenta un parentesco indudable con la obra de este pintor (fig. 169). Es indudable asimismo el parentesco estilístico entre el aludido San Miguel y unas tablas firmadas por Juan de Burgos (fig. 202). Vemos la misma tipología blanda, los cuerpos gruesos y planos, la fantasía imaginativa en alas, rostros y plegados, en contraste con las notas anteriores. Este Juan de Burgos pertenece al círculo de Nicolás Francés y consta su actividad en León, lo cual señala la unidad de escuela entre regiones tan alejadas como Andalucía y Castilla la Vieja.

La interacción de factores internacionales, italianos y lineales, es una constante de la escuela andaluza. Podemos citar, como ejemplos interesantes dentro de la etapa que estudiamos, las pinturas de la ermita de Alcalá de Guadaira (Sevilla) (fig. 171) y las de la iglesia de San Lorenzo de Córdoba (fig. 170). Estas cubren la totalidad del ábside mayor con figuras de santos a tamaño natural, ejecutadas en trazo fino y veladuras transparentes de tonalidades vivas. La técnica es al temple con oros, actualmente perdidos. Es obra de buen arte, no muy alejado de la decoración mural de Santiponce, lo que prueba la unidad estilística del arte andaluz de la primera mitad del siglo XV.

Post presenta como posible explicación al italianismo de las pinturas sevillanas de la primera mitad del siglo XV, el hecho de la estancia en Sevilla del pintor florentino Sansón Delli, hermano de Dello Delli, autor del grandioso retablo mayor de la catedral Vieja de Salamanca (fig. 190).

EL ESTILO ITALOGÓTICO E INTERNACIONAL EN TOLEDO

El sistema en cierta manera hereditario, de generaciones de pintores que se suceden uniendo su estilo en una ciudad, aun no siendo miembros de una misma familia, tan evidente en Barcelona, Mallorca, Valencia y Aragón, no se dió al parecer en Castilla con anterioridad al año 1450. En ella nos encontramos con el fenómeno de que los núcleos artísticos principales surgen en distintas ciudades, a veces sin previa solera pictórica, como consecuencia de la obra de una gran catedral o de la hegemonía de una familia importante. Por consiguiente, el estilo de la pintura gótica castellana de la primera mitad del siglo XV tiene que consistir en el paso a través de una serie de círculos de corta vida, siempre centrados por una personalidad destacada. En el nacimiento de tales núcleos, que crecen y se desarrollan al correr de los años, desempeñaron un papel decisivo los pintores de origen extranjero: Gerardo Starnina en Toledo, Dello Delli en Salamanca, Nicolás Francés en León y Jorge Inglés, seguido de algunos flamencos todavía anónimos, en Guadalajara, Valladolid y Palencia. Pero si bien es verdad que éstos aportaron las fórmulas pictóricas y la técnica, el espíritu racial no tardó en efectuar la milagrosa metamorfosis de la hispanización.

GERARDO STARNINA. — El enlace entre los ejemplos castellanos del estilo gótico lineal y la pintura cuatrocentista hay que hacerlo de manera difícil a través de escasísimos restos de pintura mural, que no tienen otro dato cronológico que el que se deduce de su estilo. Al parecer la pintura castellana del segundo período gótico comenzó tardíamente en la catedral de Toledo, gracias a la llegada del pintor italiano Starnina. Vasari dice que Gherardo di Japoco Starnini llegó a España en 1379, donde recibió el favor del rey; según Ceán Bermúdez, éste fué Juan I (1379-1391). Hacia 1387, se hallaba en Florencia. Ya hicimos referencia, al estudiar la escuela valenciana, a la muy posible identificación de Starnina con el artista florentino llamado Gerardus Jacobi, que aparece en Valencia entre 1395 y 1401 contratando retablos y una decoración al fresco. Vasari lo consigna repatriado a Florencia en 1403, falleciendo en fecha incierta posterior al año 1409.

Se tiene noticia de un recibo de Starnina en relación con la obra del retablo de la capilla del Salvador de la catedral de Toledo. Tal retablo se conserva modificado y repintado bajo la dedicación a San Eugenio. Consta documentalmente que esta reforma fué pagada a Francisco de Amberes, colaborador del pintor Juan de Borgoña, pero siendo el primero dorador, cabe fundamentalmente suponer que la superposición pictórica la verificó el propio Juan de Borgoña, lo cual es además corroborado por el estilo inequívoco de las imágenes intrusas. A juzgar por lo que queda visible de la obra original (fig. 174) y por las dos tablas casi intactas con figuras de apóstoles, separadas actualmente del retablo (fig. 175), su pintura pertenece al tipo florentino del último cuarto del siglo XIV; el concepto pictórico, el dibujo, las composiciones muy armoniosas, la perfección que se percibe o se adivina, obligan a considerar italiano al autor. Parece muy probable que éste fué Starnina, pero una atribución categórica sería improcedente, ya que por desgracia tampoco los críticos italianos han analizado a fondo la personalidad de dicho pintor. La identificación queda pues a título de hipótesis. Lo cierto es que la pintura original del retablo del Salvador, convertido en el siglo XVI en altar de San Eugenio resulta estilísticamente derivada del arte de Orcagna y, según Angulo, aparece también como eslabón de enlace con las obras de Masolino, a quien Vasari considera discípulo de Starnina.

El retablo de la Crucifixión, de la catedral de Toledo, es obra del mismo estilo (fig. 176); muy italianas son las arquitecturas que sirven de fondo a los personajes; giottesca es su ordenación en convencional perspectiva. Por desgracia, poquísimo puede verse bajo los repintes que en este caso denotan mano tosca y descuidada. Ambas obras fueron ejecutadas bajo el arzobispado de ^{Pedro} Tenorio (1379-1399).

En relación con dicho prelado y para el conocimiento de las fuentes de la pintura toledana del último cuarto del siglo XIV, conviene tener en cuenta — aunque no tengan relación con ninguna de las obras conservadas — los hechos siguientes: en 1387, Don ^{Pedro} Tenorio contrató con Esteve Rovira, alias de Chipre, pintor de Valencia activo en esa fecha en Brihuega, el retablo para el transagrario de la catedral de Toledo; en 1388, el aludido Rovira habitaba en el domicilio de un mercader florentino residente en Valencia. Dicho pintor podía ser un italiano naturalizado en Valencia o, por el contrario, un valenciano italianizante. De todos modos, el dato nos confirma que el influjo italiano llegó a Toledo a través de Valencia, cual vimos al referirnos al caso de Starnina. Pero si el núcleo originario del estilo italogótico en Toledo permanece todavía rodeado de incertidumbre, podemos presentar un esquema relativamente claro con respecto al grupo de pintores que recogieron la fórmula estilística y que en realidad constituyen la escuela toledana de la primera mitad del siglo XV. Los maestros conocidos son: Rodríguez de Toledo, el Maestro de Horcajo, Juan de Sevilla y Juan Peralta. Las obras quedan satisfactoriamente identificadas, pero la ausencia total de referencias documentales deja su cronología imprecisa y sin hilos seguros la trayectoria de su carrera. Las obras de este grupo de pintores, estilísticamente unidos al foco trecentista de la catedral de Toledo, aparecen en Valladolid, Sigüenza y Cuenca y en realidad no resultan ajenos a ello el aludido Pedro de Toledo de las miniaturas de la catedral de Sevilla, ni el sevillano García Fernández cuya obra apareció en Salamanca. Por consiguiente, a pesar de las escasas obras conservadas, es posible señalar la traza del hilo estilístico que une las escuelas pictóricas de Castilla y Andalucía bajo el estilo internacional.

RODRÍGUEZ DE TOLEDO. — Puso su firma en los frescos que decoran la capilla de San Blas, tumba del obispo ^{Pedro} Tenorio, amplia estructura de planta cuadrada con bóveda de crucería, aneja al claustro de la catedral primada, la cual fué comenzada entre 1395 y 1396. Se conserva una parte considerable de los frescos que decoraban la totalidad de sus muros, con grandes escenas distribuidas en dos zonas (figs. 177 y 178). En la superior, que es la que se halla en mejor estado de conservación, aparecen nueve compartimientos, enmarcados por las ojivas de la bóveda, con temas extraídos de las frases del Credo; en la zona inferior, muy destruída, se suceden historias de San Pedro y otros mártires. El italiano de estos frescos es absoluto y basta un ligero análisis para señalar el parentesco de sus elementos formales con el retablo del Salvador atribuido a Starnina, pudiendo afirmarse que éste planeó y empezó los frescos de la capilla de San Blas, dibujándolos en gran parte y ejecutando enteramente algunas composiciones como las de los Evangelistas, la Resurrección, la Adoración de los pastores y la Presentación de Cristo ante Pilatos. Pero Rodríguez de Toledo reveló una gran capacidad de adaptación y destreza en el oficio al proseguir con sorprendente empuje la labor iniciada por el maestro italiano, ya que la iconografía de la capilla de San Blas exigió la creación de enormes composiciones que nada tienen que ver con las del aludido retablo.

Fiamos ante todo en la investigación morelliana de detalles, en la visión de los conjuntos y en la estimación de las cualidades relevantes de composición y ejecución que se observan en las

escenas que atribuimos al italiano. En las figuras de los Evangelistas, sentados en sus pupitres, entregados a la labor de redactar o meditar los sagrados textos (fig. 178), vemos una rotundidad de expresión y representación que nos lleva al mejor arte situado en la trayectoria que va de Giotto al Renacimiento. Los rostros están sólidamente dibujados y estructurados; las figuras pesan, envueltas en amplios mantos cuyas vueltas no se someten al dictado naturalista; la perspectiva del mueble sobre el que trabajan es casi correcta y los accesorios, concebidos muy arquitectónicamente, están perfectamente resueltos.

En la escena de la Resurrección es digno de nota el grupo de los soldados del primer término; el paisaje de rocas y árboles situado en simetría bilateral para unirse por encima del recuadro sobre el cual aparece la imagen del Salvador. Muy interesante también es la representación del Nacimiento, habilísimamente compuesta y dibujada, en un estilo en que la línea tiene regular importancia. Otras escenas, menos perfectas de técnica y más sumarias de composición, con menor melodía rítmica, presuponen la yuxtaposición de la labor de Rodríguez de Toledo y la de su maestro. Al influjo hispano, que en Toledo tiene mucho de mudéjar, cabe atribuir la proliferación de elementos ornamentales que desvirtúan la pureza paisajística italiana y llenan los espacios vacíos; los festones que enmarcan algunas escenas reproducen los que aparecen adornando las escenas arquitectónicas del interior de éstas y ello contribuye a la unidad de la obra, pero también a infundirle el sentido de transformación hispánica de lo italogótico, más simple y monumental. Una escena muy interesante, a nuestro juicio, la de la Pentecostés, por su división en zonas y el movimiento que esto aporta a la composición, es de las partes ejecutadas por Rodríguez de Toledo. También a la exclusiva realización del mismo pertenece la composición que muestra a Jesús en su descenso a los Limbos, en la cual hay figuras desnudas cuyas características tipológicas y estilísticas nos han servido para identificar otras obras del artista castellano.

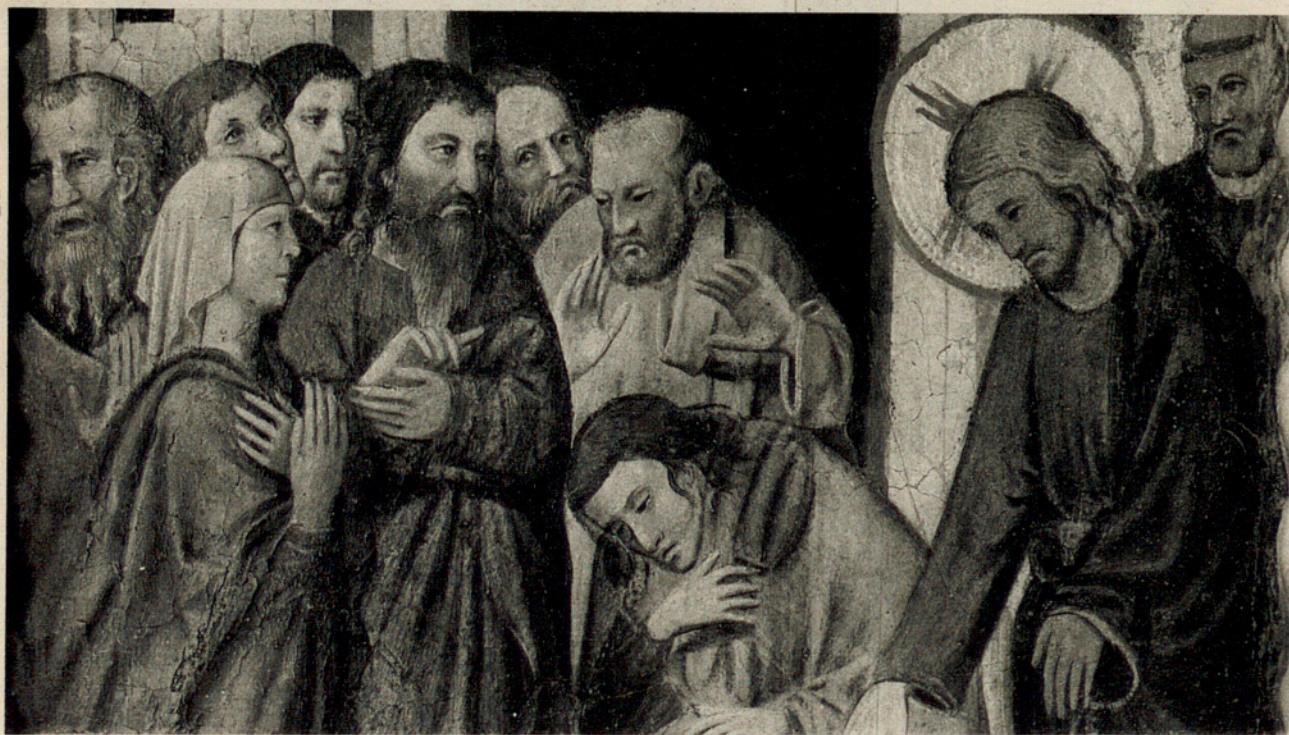
Las imágenes yacentes del arzobispo constructor y de su secretario junto a él enterrado, están firmadas por el escultor que las ejecutó; dice la inscripción: Fernán González, pintor y escultor. Este dato ha servido para que algunos creyeran ver la mano de este dúplice artista en la decoración mural.

Son tan considerables los sectores perdidos de las pinturas de la capilla de San Blas que resulta aventurado exigir demasiado del análisis estilístico. De todas maneras hay que considerarlas como la base sólida para fundamentar el estudio de la escuela pictórica toledana. El estudio de la pujante personalidad de Rodríguez de Toledo nos ha llevado a identificarlo con absoluta convicción con el justamente celebrado pintor del gigantesco retablo llamado del arzobispo Sánchez de Rojas que, del templo de San Benito de Valladolid pasó, con graves deterioros, a la modesta parroquial de San Román de la Hornija y de ésta al Museo del Prado. La tabla principal representa a la Virgen María con el Niño Jesús y como orantes al aludido obispo Sánchez de Rojas y a Fernando de Antequera, rey de Aragón (fig. 179). Las composiciones son más convencionales que en los frescos de la capilla de San Blas; hay cierta gracia y delicadeza en los contornos de las figuras y en los rasgos de los rostros, pero en algunas tablas laterales se puede apreciar descuido en la ejecución, y cierto anquilosamiento. Es convincente la atribución formulada por Sánchez Cantón al autor de este retablo de una tablita muy fina dedicada a la Virgen (Museo de Valladolid) la cual señala o el desplazamiento de Rodríguez de Toledo o la inclusión de Valladolid en el círculo toledano.

El retablo del arzobispo Sancho de Rojas nos permite analizar detalladamente el estilo de Rodríguez de Toledo, por ser una obra grandiosa y bien conservada. La estructura de



Fig. 174.—GERARDO STARNINA (?): CAMINO DEL CALVARIO, DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN EUGENIO (CATEDRAL DE TOLEDO).



Figs. 175 y 176.—GERARDO STARNINA (?): APÓSTOL, DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN EUGENIO, Y PREDELA DEL RETABLO DE LA CRUCIFIXIÓN (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 177.—GERARDO STARNINA (?) Y RODRÍGUEZ DE TOLEDO: PARAMIENTO DE LA DECORACIÓN MURAL DE LA CAPILLA DE SAN BLAS (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 178.—GERARDO STARNINA (?) Y RODRÍGUEZ DE TOLEDO: SAN JUAN EVANGELISTA, DE LA DECORACIÓN MURAL DE LA CAPILLA DE SAN BLAS (CATEDRAL DE TOLEDO).

la pieza da predominio al eje horizontal en vez de al vertical, lo cual no es frecuente en los retablos, y así, vemos seis composiciones laterales a cada lado de la calle central y sobre este conjunto, cinco tablas cumbreñas, constituyendo el todo un esquema escalonado, si bien es posible que este orden sea resultado de la recomposición. Las dos tablas del centro están dedicadas a la Virgen con el Niño y a la Crucifixión; en las laterales vemos escenas de la vida de Jesús. Aun cuando el concepto es relativamente avanzado e integra cierta perspectiva y sentimiento espacial, el gran italianismo de este pintor le impulsó a componer agrupando masas de figuras con más monumentalidad que sensación de vida. El movimiento se reduce al mínimo y la expresión también aparece casi en estado latente. Los personajes están correctamente dibujados y pintados, con excepción de los de algunas escenas laterales, como antes se dijo, pero el modelado carece de intensidad y busca solamente establecer una serie de armonías serenas y pacíficas. Los rostros son bellos, pero blandos; bastante caracterizados en cuanto a la diferenciación de los rasgos, pero escasamente en lo que concierne al contenido expresivo. Colma el pintor el espacio de figuras y esto le impide dar brillo a los esquemas rítmicos; las figuras se disponen en progresiva altura hacia la profundidad, de modo que puedan verse todas sin que las cabezas se oculten mutuamente más que lo indispensable dentro de algunos grupos. Este apilamiento ordenado puede comprobarse particularmente en las dos composiciones centrales y asimismo en las escenas de la Ascensión y la Pentecostés del lado derecho. En las tablas en que no se produce este hecho, a causa de su tema, como, por ejemplo, la Piedad de la Virgen, magnífica de ritmo subrayado por el patético gesto de las manos, o la misa del extremo, a la derecha, con la efigie de Cristo resucitado, hay una libertad compositiva mucho mayor y el resultado es excelente. Los esfuerzos están bien resueltos y aunque el artista se halla distante de la flexibilidad naturalista, logra infundir real emoción al asunto.

La tabla de la Virgen con el Niño y orantes, del Museo Arqueológico de Valladolid, del mismo pintor, debe de corresponder a un período algo ulterior a la creación del retablo del obispo Sancho de Rojas, pues en las figuras se puede observar el principio de una transformación, consistente en acentuar los rasgos realistas sin mejorar el concepto, muy convencional, con lo que se logra un efecto bastante equívoco. Una etapa posterior de este proceso, hundido en la decadencia, la tenemos en la tabla que representa a la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, de la parroquial de Illescas. El fresco de la Misa de San Gregorio, de San Juan de la Penitencia, muestra una exageración todavía mayor en esta descomposición regresiva del artista, ya seguramente en la etapa final de su vida.

MAESTRO DE HORCAJO. — Su personalidad queda definida por las tablas de Horcajo de Santiago (Cuenca) (figs. 182 y 183) y las sargas hasta ahora inéditas que representan el Nacimiento, la Flagelación y la Piedad, descubiertas en un convento de Toledo (figs. 180 y 181). Dentro de su italiano incuestionable, muestran una intensidad dramática que constituye otro modo de transformación hispánica de la influencia estilística; contrariamente a lo que sucedía con Rodríguez de Toledo, aquí la hispanización se produce por abandono de lo secundario, con desaparición casi entera del paisaje y de todo factor accesorio y ornamental. La cualidad predominante de este pintor puede muy bien ser su contención, su economía de medios, el acierto con que utiliza los procedimientos de su tiempo, fines del siglo XIV y primer cuarto del siglo XV, para condensar la expresión esencial en las formas que ejecuta, cuya solidez no se traduce en

fuerza aparente, sino en vigor interno. Su estilización es modélica y en sus creaciones se equilibran el sentimiento y el sentido plástico. Nunca da la sensación de improvisación y todos los elementos de sus pinturas aparecen como el resultado de un proceso de meditación y previsión. Cabría la posibilidad de que el Maestro de Horcajo hubiese colaborado en los frescos de la capilla de San Blas, pero en todo caso su intervención debió de ser mínima. Asimismo sería factible que pudiera identificarse con el aludido Fernán González, pintor y escultor que firmó la tumba del obispo Diego Tenorio.

Son de destacar las composiciones del retablo de Horcajo; en la Anunciación, con la bella y depurada imagen de Santa María en el interior de una esquemática galería bien dibujada perspectivamente, los ritmos verticales predominan en absoluto y una atmósfera cristalina construye la sensación espacial. Más pintoresca, pero siempre dentro de la mayor corrección y frialdad estética, es la escena del Nacimiento, en la que cuatro o cinco términos están perfectamente determinados en un ritmo ondulante que lleva el interés del espectador desde la figura de San José, meditabundo, del primer término, a la lejanía montañosa en la que se perciben siluetas de torres; la Virgen; el Niño en el pesebre, bajo esquemático techo; corderos y pastores son los elementos de esa sinuosa composición que así adquiere movimiento, a pesar de la calma que pesa sobre sus personajes. El Maestro de Horcajo dejó huella de su paso en la catedral de Cuenca, con una interesante Santa Ana, pieza que quizá muestra la fase más avanzada del artista, ya que cae plenamente dentro del estilo internacional. Angulo, definidor del Maestro de Horcajo, señala en el aludido retablo la participación de otro pintor menos dotado, dentro del mismo círculo estilístico.

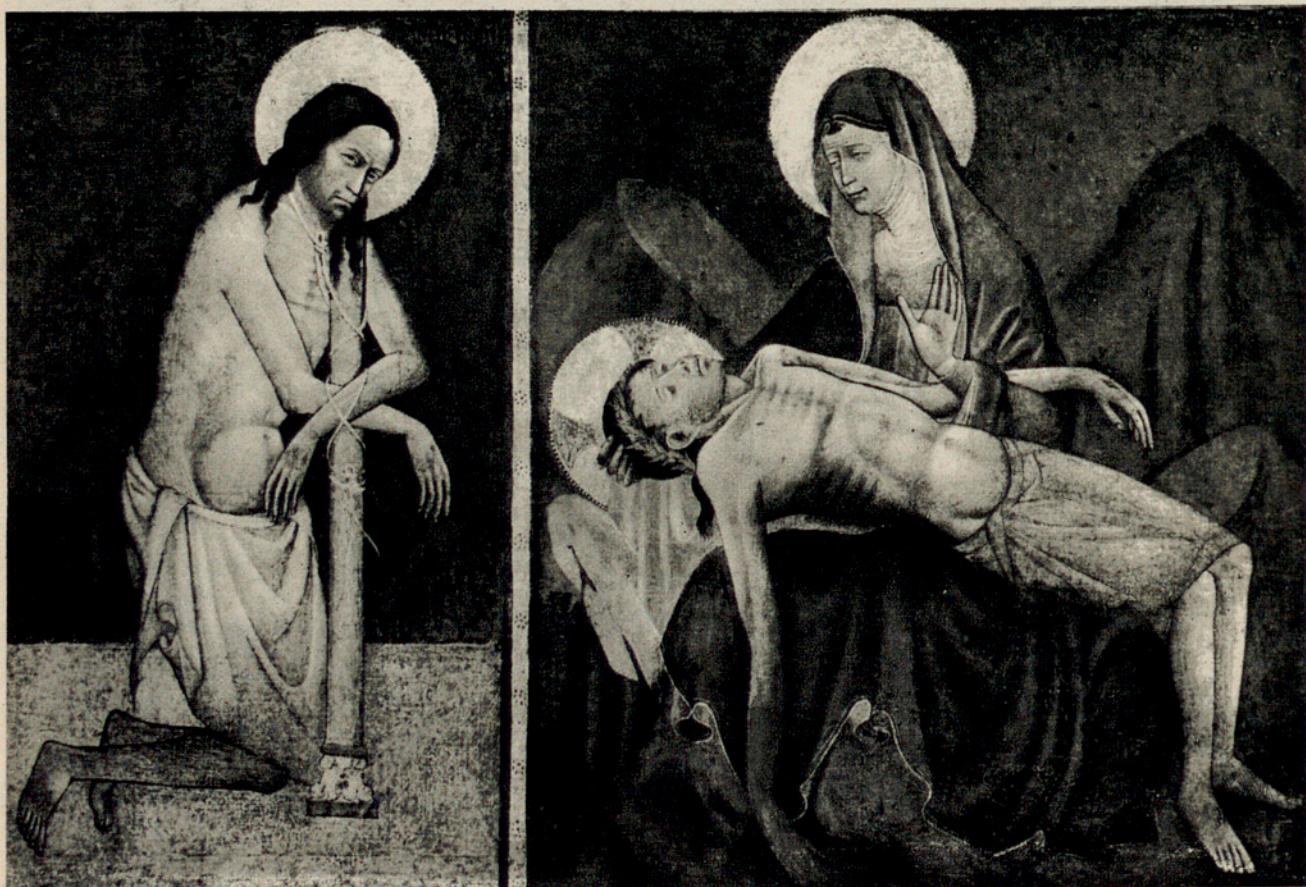
JUAN DE SEVILLA.—Lo mencionamos de paso al considerar la escuela andaluza, significando sus largos años de permanencia en Castilla. En efecto, este pintor presenta una indudable relación con Rodríguez de Toledo y con el Maestro de Horcajo. Aparte del tríptico firmado del Museo Lázaro de Madrid (fig. 186) que revela su origen sevillano, la mayor parte de sus obras han aparecido en Sigüenza, en cuya catedral tenía no menos de tres retablos pintados por su mano. Por ello Post le adjudicó el apelativo de Maestro de Sigüenza. El más importante de ellos es el dedicado a San Juan Bautista y Santa Catalina, conservado en parte en el Museo del Prado (figura 187).

El procedimiento empleado para la ejecución del tríptico de la Virgen, que nos sirve de punto de partida, es al temple de huevo con fondos dorados y gofrados, según el método usual de su tiempo. Es una obra concebida dentro de las normas del estilo gótico internacional avanzado, con pintura de zonas cromáticas planas, modeladas por superposición de colores opacos, con tendencia a yuxtaponer tonos claros sobre preparación oscura. La pincelada es regular y sigue sensiblemente la dirección de los contornos que procura modelar. Contrastes cromáticos acentuados; coloración viva e intensa, obtenida mediante pigmentos de buena calidad, que se conservan casi inalterados, especialmente el verde. El modelado es vigoroso, con predominio de la línea. El tipo de los personajes, en esta obra, tiende a lo redondeado aunque en cada una de las facciones, como veremos, se acusa con vigor particular. La fórmula tiene mucho de italiana, aunque se halla profundamente modificada por el temperamento del artista. Todo ello acusa la primera mitad del siglo XV, esto es, el período inmediatamente anterior a la penetración de influencias flamencas.

Las obras de Juan Hispalensis muestran un temperamento inquieto; su visión del mundo es



Fig. 179.—RODRÍGUEZ DE TOLEDO: COMPARTIMENTO CENTRAL DEL RETABLO DEL ARZOBISPO SÁNCHEZ DE ROJAS (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 180 y 181.—MAESTRO DE HORCAJO: NACIMIENTO, CRISTO DE LOS DOLORES Y PIEDAD, PINTADOS SOBRE SARGA.

(Museo de Bilbao)



Figs. 182, 183, 184 y 185.—MAESTRO DE HORCAJO: ANUNCIACIÓN Y EPIFANÍA, DE HORCAJO DE LA SIERRA. JUAN DE PERALTA: SAN ANDRÉS (COLEC. SCHMIT, PARÍS). JOHANNES: CALVARIO (CATEDRAL DE CUENCA).



Fig. 186.—JUAN DE SEVILLA: VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES (MUSEO LÁZARO GALDEANO, MADRID).

a veces muy particular y sus composiciones, por su carácter a la vez profundamente narrativo y grotesco apuntan un sentimiento satírico, incipiente profanización de temas sacros e incluso, en ocasiones, injerto de un tono demoníaco en los personajes. Esto se produce por una exageración de los trazos dominantes de las facciones, a la vez que éstas se estilizan tendiendo a los esquemas agudos o, contrariamente, a una simplificación redondeada, pero siempre apartándose de las formas más normales y ovaladas. La simplificación también opera en las formas de los cuerpos, que presentan en algún momento considerables deformaciones que acentúan la expresión con detrimento de la armonía. No obstante, en algunas figuras de sus obras, Juan Hispalensis logra una corrección lírica y todo ello nos muestra que su concepción del arte era más humana que formalista y que tendía a la ampliación del arco expresivo usual en su tiempo; es decir, si vulneraba convencionalismos no era para encontrar nuevos dominios a la técnica pictórica o al concepto formal, sino para posibilitar una mayor flexibilidad del arte a su contenido humano. Vemos, pues, que su proximidad al estilo del Maestro de Horcajo se funda más en el idioma plástico que ambos empleaban que no en el temperamento ni en la intención artística, idealista en uno y realista hasta los linderos de la caricatura y el expresionismo en otro.

Con ello no se agota el problema originado por Juan de Sevilla, ya que surgieron otras obras que, dentro de innegable mutación constituyen la continuación de su técnica, concepto pictórico y mundo expresivo: un retablo de San Pedro Mártir y un tríptico de la Crucifixión, ambos en colecciones barcelonesas; un retablo de San Lucas y San Mateo (Museo del Prado y Museo de México) y un San Andrés (colección Schmidt, París). Esta última lleva en el fondo la firma de su autor: JOHNS PERALTIS (fig. 184), y con ello el nombre de Juan Peralta o Juan de Peralta, pintor documentalmente desconocido, se nos une al de Juan de Sevilla. Cabe la posibilidad de que se tratara de un discípulo y seguidor de Juan Hispalensis, pues se han dado casos de mimetismo formal sorprendente, motivado por una larga sumisión a un maestro, pero nuestra opinión particular es favorable a la adjudicación de todas las obras citadas en el presente apartado a un solo pintor, que firmó como Juan de Sevilla y Juan de Peralta. Nos basamos para ello en varios hechos: la trayectoria intermedia, dotada de transiciones graduales, entre el tríptico del Museo Lázaro y el San Andrés, de París; el hecho de que una evolución de este orden, con pérdida progresiva de cualidades como el refinamiento, la armonía, el equilibrio racional e incremento de la expresión, el factor humano, trágico o grotesco, es frecuentísima en el arte español, como hemos sostenido en diversas ocasiones.

Epílogo del grupo toledano pudo ser el pintor que firmó con el nombre de IOHANNES una de las tablas del desmembrado retablo de la catedral de Cuenca, artista intuitivo e incisivo, pero de escasa valía, sobre todo en lo concerniente a la ejecución, que es sumaria y desigual (fig. 185). Quizá sea de la misma mano un pequeño retablo de la colegiata de Belmonte, en cuyo caso cabe suponer el desarrollo de un taller local.

Entre los seguidores hispánicos de los artistas italianos atraídos por magnates y prelados, como Gerardo Starnina, hemos de citar al desconocido artista que firmó con el nombre de JUAN FERNÁNDEZ el interesante díptico con la Anunciación, la Asunción y el Calvario, acompañados por diversas figuras de santos, que se conserva en la villa de Cuéllar. Procede del Hospital de la Magdalena, fundado en 1429 por el arcediano Gómez González.

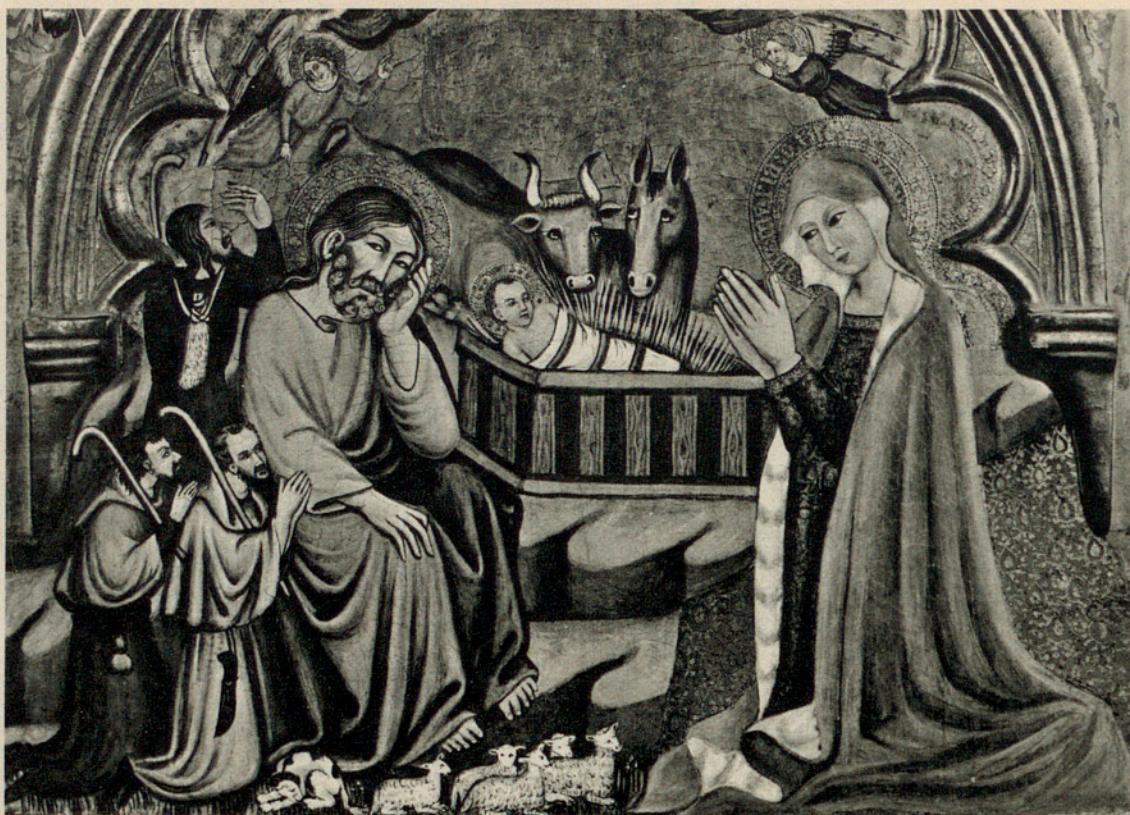
EL ESTILO ITALOGÓTICO E INTERNACIONAL EN SALAMANCA

NICOLÁS FLORENTINO. — La pintura salmantina, después del grupo de obras del primer período gótico, presenta un vacío que se prolonga hasta mediados del siglo XV. Entonces aparece en la catedral vieja de Salamanca una obra realmente gigantesca, tanto en lo que a su envergadura material concierne, como en lo que respecta a su valor artístico; se trata del gran retablo que cubre el ábside central con sus cincuenta y tres compartimientos dedicados a glosar escenas de la vida de Cristo, coronado por una monumental pintura del Juicio Final, ejecutada al fresco en el cascarón de la bóveda. Todo ello es obra de un pintor llamado Nicolás Florentino, respecto al cual tenemos los datos siguientes: en 1445, Nicolás Florentino firmó el contrato para la pintura del Juicio Final del ábside mayor de la catedral de Salamanca y para otras composiciones del prebisterio pintadas al fresco, las cuales se conservan en parte y en mal estado; el documento menciona el retablo que al parecer estaba ya terminado; en 1466, dicho artista residía en Cantalapiedra (Salamanca) y en 1469 aparece en Valencia, donde recibe el encargo de decorar con frescos la capilla mayor de la catedral. Pintó antes, como muestra de su trabajo, un fresco con la Epifanía en la sala capitular, que se conserva en muy mal estado. Murió miserablemente en Valencia, en 1470.

Pese a ciertas discrepancias, hasta ahora se consideraba como absolutamente segura la identificación de Nicolás Florentino con el artista de la escuela florentina Dello (Daniello) Nicolo Delli, del cual se conserva un fresco con la historia de Jacob y Esaú en el claustro de Santa María la Novella de Florencia. Vasari da sobre este pintor los siguientes datos: nació en Milán hacia 1404, trabajaba en Venecia en 1427 y más tarde en España, donde fué armado caballero por los reyes de Aragón y de Castilla, confirmándole en 1446 el gobierno de Florencia los privilegios del rango recibido en España. El tratado de escultura de Filarete, escrito entre 1464 y 1466, se refiere a Dello Delli como residente en España. Pero, en una carta recientemente publicada por Jorge Rubió, el rey Alfonso V el Magnánimo pide, en 1446, al conde de Benavente que dé licencia a Daniel Florentino, que trabajaba a su servicio y al del rey de Castilla para que pasara al Castillo Nuevo de Nápoles, lo cual ratifica a Vasari y discrepa de lo que conocemos del Nicolás Florentino al servicio del cabildo de Salamanca y no del rey, que acabó miserablemente en Valencia, en un clima moral muy distinto del de halagos y honores que presuponen los relatos de Vasari y la aludida carta. Evidentemente, tal discordancia no aporta una prueba definitiva en contra de la identificación del autor del Juicio Final de la catedral salmantina con Dello Delli, pero es un hecho que hay que tener en cuenta, debiendo quedar la cuestión por el momento en la zona de las hipótesis. Por otra parte, el aludido fresco de Santa María la Novella está en tan mal estado que su comparación estilística con la obra salmantina de Nicolás Florentino resulta prácticamente imposible. De lo que no cabe duda, pues las cualidades del estilo artístico son muestra inequívoca en este caso, es de que, identificado o no, Nicolás Florentino era un maestro que en la España cuatrocenista resulta de primera categoría, italiano con certeza, y que seguía las directrices estéticas de la escuela de Florencia, en proximidad a la manera de Gentile da Fabriano, Masolino y Pisanello. Una prueba adicional en favor de la identificación de Nicolás Florentino con Dello Delli es que éste tenía un hermano, también pintor, llamado Sansón, que emigró a España en 1432 y cuya estancia consta en Sevilla. Los documentos nos hablan de un pintor llamado Sansón, el cual trabajaba en la catedral de Ávila entre 1462 y 1490 llegando en esta última fecha a las trágicas condiciones de vida que frecuentemente compro-



Fig. 187.—JUAN DE SEVILLA: COMPARTIMENTO DEL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA Y SANTA CATALINA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 188 y 189.—GARCÍA FERNÁNDEZ: NACIMIENTO Y DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES (SANTA ÚRSULA, SALAMANCA).



Fig. 190.—NICOLÁS FLORENTINO: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.



Fig. 191.—NICOLÁS FLORENTINO: BAUTISMO DE CRISTO, DETALLE DE UN COMPARTIMIENTO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.

bamos en los artistas que se han desenvuelto en España. Damos estas noticias como mera referencia documental, pues, si de un lado, el nombre de Sansón es tan poco común que parece probable la identidad, de otro lado resulta casi imposible que el pintor que muere en la miseria trabajando en la catedral de Ávila, después de 1490, sea el artista que salió ya formado de Italia en 1432. Post señala la posibilidad de que puedan atribuirse a este artista unas pinturas que, casi borradas, aparecen en los arcosolios de unas tumbas del arruinado convento de San Francisco de Ávila; son escenas narrativas concebidas en la tónica del estilo internacional de mediados del siglo XV y que denotan una mano diestra; su mal estado nos impide un conocimiento más exacto de las cualidades que pudieron tener en el aspecto propiamente pictórico.

La pintura del Juicio Final nos muestra a Jesucristo entre los ángeles apocalípticos y con airdo gesto; muy sabia es la composición, de gran vivacidad y dinamismo, a la vez que sumamente armoniosa por la distribución simétrica de las figuras en torno a la imagen del Salvador (fig. 192). El impulso que irradia del gesto de Jesús se comunica al todo infundiéndole intensidad y expresión; es de destacar la figura de San Juan Bautista que aparece a la izquierda. En el retablo (figura 190) se desarrolla todo el Nuevo Testamento, desde el Nacimiento de la Virgen hasta su Coronación; en la predela hay veinte bustos de profetas cuyos rostros poseen gran interés por las variadas posiciones en que están representados, constituyendo algunos difíciles escorzos, como por ejemplo el del profeta Abacuc. Las escenas o historias de los cincuenta y tres compartimientos son una de las mejores muestras de la finalidad didáctica que siempre presidió las creaciones del arte cristiano medieval. Lo artístico se subordina a lo representativo y descriptivo y este elemento se ciñe al relato evangélico, con la alteración motivada por la ambientación y vestimenta, que corresponde a la época del pintor, y no a la del suceso, aunque en este caso es de notar cierto esfuerzo —ya prerrenacentista— en utilizar una erudición incipiente; así el S. P. Q. R. de la bandera de los pretorianos o los turbantes y trajes orientales de los personajes.

No podemos glosar detenidamente cada una de las representaciones; antes de establecer resultados de síntesis sobre las relevantes cualidades que denotan, citaremos algunos de sus aciertos particulares. En el Nacimiento de la Virgen, asombra la gracia poética de la zona superior, en la que un pavo real hunde su pico entre unas plantas, en el terrado de la casa; de nuevo es digna de cita la parte de coronamiento en los Desposorios de la Virgen. Las arquitecturas son siempre bellísimas en Nicolás Florentino; su perspectiva está bien dada, y la representación de la piedra: balaustres, canes, almenas, tejados, saeteras, ventanas, artesonados, arcos, frontones, capiteles y columnas, etc. es aún animada por cortinajes, alfombras colgadas, árboles y plantas que surgen en lo alto como jardines irreales. En la Anunciación, la estructura arquitectónica es de gran interés por su complicada y sin embargo, nítida organización: en el fondo está el lecho de la Virgen y ésta aparece en primer plano, teniendo su casa como fondo, arrodillada junto a un atril donde leía al recibir la visita del Arcángel. En la Visitación es toda una calle la que se nos ofrece bellamente; muy originales son las figuras femeninas de la izquierda, con sus tocados característicos. El Nacimiento del Niño Jesús, la Circuncisión y la Epifanía son ya más convencionales, pero es de notar el fondo de la última escena citada, con un paisaje montuoso, caravanas que constituyen el séquito de los Magos y una ciudad amurallada. El climax de esta decoración arquitectónica lo logra el pintor en la arrebatada escena de la Degollación de los Inocentes, llena de movimiento e intensidad vital, que contrasta con la serenidad de la Disputa con los Doctores. El Bautismo de Jesús tiene hermosa ambientación, las figuras son delicadas y flexible su actitud (fig. 191). En las tentaciones de Jesús en el desierto, se representan estas tres

simultáneamente, repartiendo el tiempo en el espacio; los demonios son figurados sin agresividad, hecho que muestra algo de la psicología del artista, y así van sucediéndose las numerosas historias entre las cuales destacan la Expulsión de los mercaderes del Templo; la piscina probática, con figuras en primer término, en distintas posiciones, muy logradas y de bastante realismo; la Última Cena, en composición de esquema circular muy bien resuelta; la Crucifixión, en la cual el grupo de las Marías muestra contenido dramatismo y la Bajada de Jesús a los infiernos, en la cual Nicolás Florentino se nos aparece con mayor gama expresiva y más imaginativo. Citaremos también la escena del camino de Emaús, perfecta de ejecución y cuyo paisaje arquitectónico es ejemplar.

En resumen, este conjunto pictórico constituye la obra de un artista cuyo sentimiento no sobrepasa el modo menor, sin grandes audacias inventivas ni patéticas, pero que, en el ámbito en que se mueve, procede con una regularidad y una eficacia superiores a lo acostumbrado en el arte medieval hispánico. Su estilo, muy avanzado, realiza la fórmula italiana del estilo internacional por la técnica y el concepto pictórico, por el espíritu lírico y la contención. En algunos pasajes se percibe lo que había de ser la próxima evolución del arte italiano hacia la libertad de expresión y el naturalismo de Filippo Lippi, Andrea del Castagno y los maestros que superaron los convencionalismos de toda especie para crear una nueva visión del mundo repleta de naturalismos dentro de un espíritu altamente poético.

Aparte de la grandiosa obra de la catedral de Salamanca hay que adjudicar a Nicolás Florentino una tabla que representa a Santa Isabel, reina de Hungría (Salamanca, Convento de Santa Isabel), y la Epifanía de la sala capitular de la catedral de Valencia, que, desgraciadamente, confirma la tesis de su decadencia espiritual y material, pues en esta obra aparece su estilo inconfundible pero extremadamente degenerado, ya que las fórmulas se han mecanizado y empobrecido, falta el entusiasmo y la ligereza, e incluso rudeza puede apreciarse. En cambio, la tabla de Santa Isabel es intensamente bella, con sus ritmos verticales, la recogida actitud de la imagen, la gracia iluminada del rostro y la armonía de la composición.

La larga estancia de Nicolás Florentino en la ciudad de Salamanca no dejó, a juzgar por las obras conservadas de ese período, una huella demasiado profunda. Citaremos como muestra de su influjo unas decoraciones murales, muy repintadas y perdidas, de un sepulcro del claustro de la catedral vieja salmantina (fig. 193) y tres retablos que se hallan también en esa misma catedral: uno dedicado a San Lorenzo, otro a un santo anacoreta (fig. 194) y el tercero a diversos santos. Se trata de obras mediocres, que imitan de manera lejana y tosca la concepción pictórica y la representación espacial de Nicolás Florentino; vemos en estas pinturas una simplificación ingenua de la figura humana, perspectivas arquitectónicas mal resueltas, arcaísmos en las composiciones y ademanes y, en suma, una desproporción entre la voluntad artística que sin duda animaba al pintor y los resultados concretos que lograra. Nada de todo ello era presagio de la gigantesca personalidad de Fernando Gallego.

Son tan escasas las reliquias que ilustran el arte del presente período en este sector de Castilla, que tenemos que citar, como obra de mediados del siglo XV, un tríptico dedicado a la Virgen y diversos santos, de la iglesia conventual de Santa Ana de Ávila, pieza que ostenta un interés casi simplemente arqueológico por las deficiencias de técnica, concepto, y también conservación. Incluimos en este apartado lo poco que se conoce de la pintura de Ávila correspondiente a este tiempo por la dependencia de dicha provincia con respecto a Salamanca, constante estilística que comprobaremos más adelante.



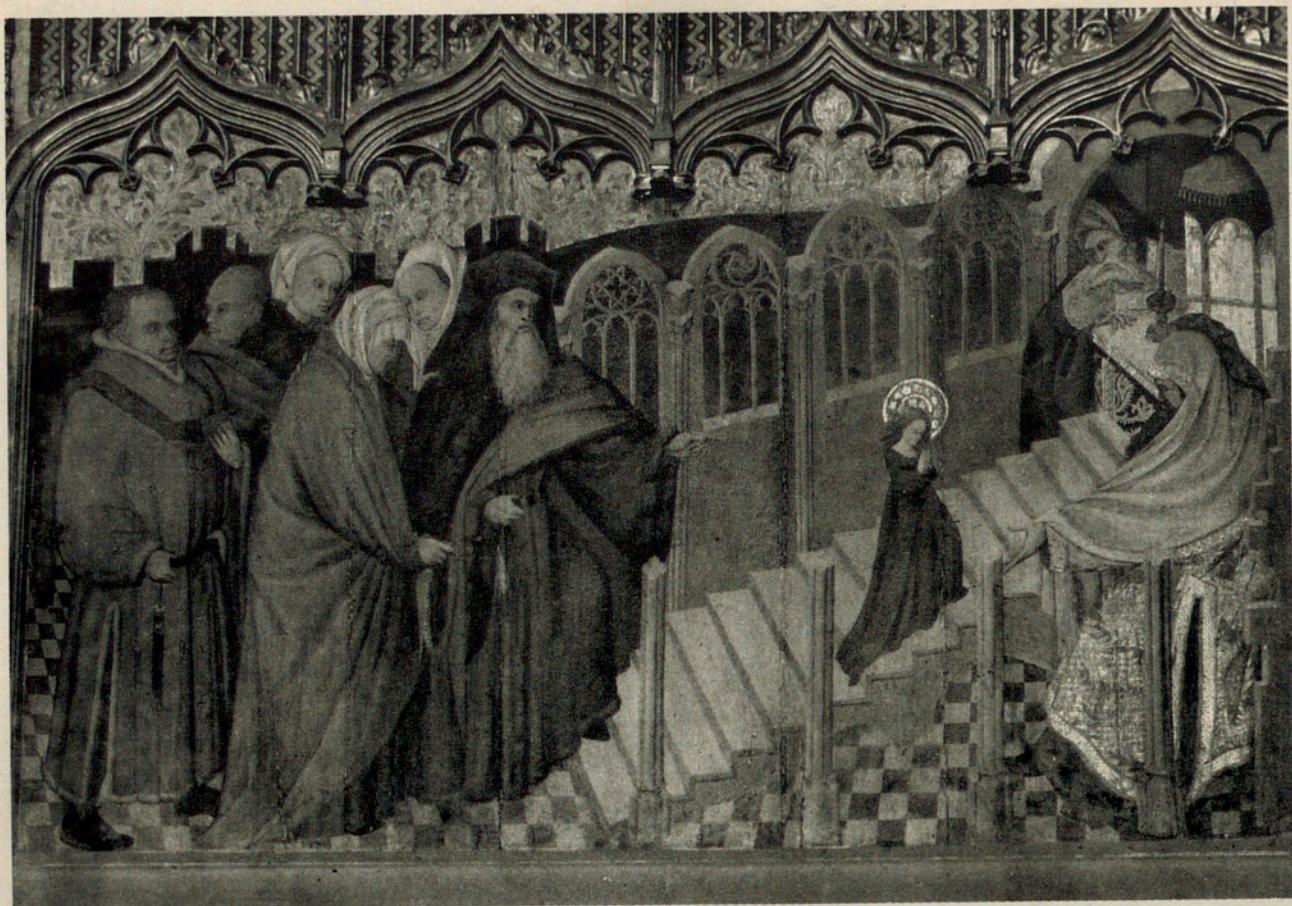
Fig. 192.—NICOLÁS FLORENTINO: DETALLE DEL JUICIO FINAL (1445) EN LA BÓVEDA DEL ÁBSIDE DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA.



Figs. 193, 194, 195 y 196.—PINTURA MURAL Y COMPARTIMENTO DE UN RETABLO (CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA). ESCENA DE LA VIDA DE SANTA ÚRSULA (COLEC. LOVERHOLME, LONDRES) y VIRGEN CON EL NIÑO, DE TORRES DE MEDINA.



Figs. 197 y 198.—NICOLÁS FRANCÉS: SAN TIBURCIO Y SAN MATEO, DEL RETABLO MAYOR (CATEDRAL DE LEÓN).



Figs. 199 y 200.—NICOLÁS FRANCÉS: PRESENTACIÓN AL TEMPLO, DEL RETABLO MAYOR (CATEDRAL DE LEÓN); ESCENAS DE LA VIDA DE SAN FRANCISCO, DEL RETABLO DE LA VIRGEN (MUSEO DEL PRADO).

EL ESTILO ITALOGÓTICO E INTERNACIONAL EN LEÓN

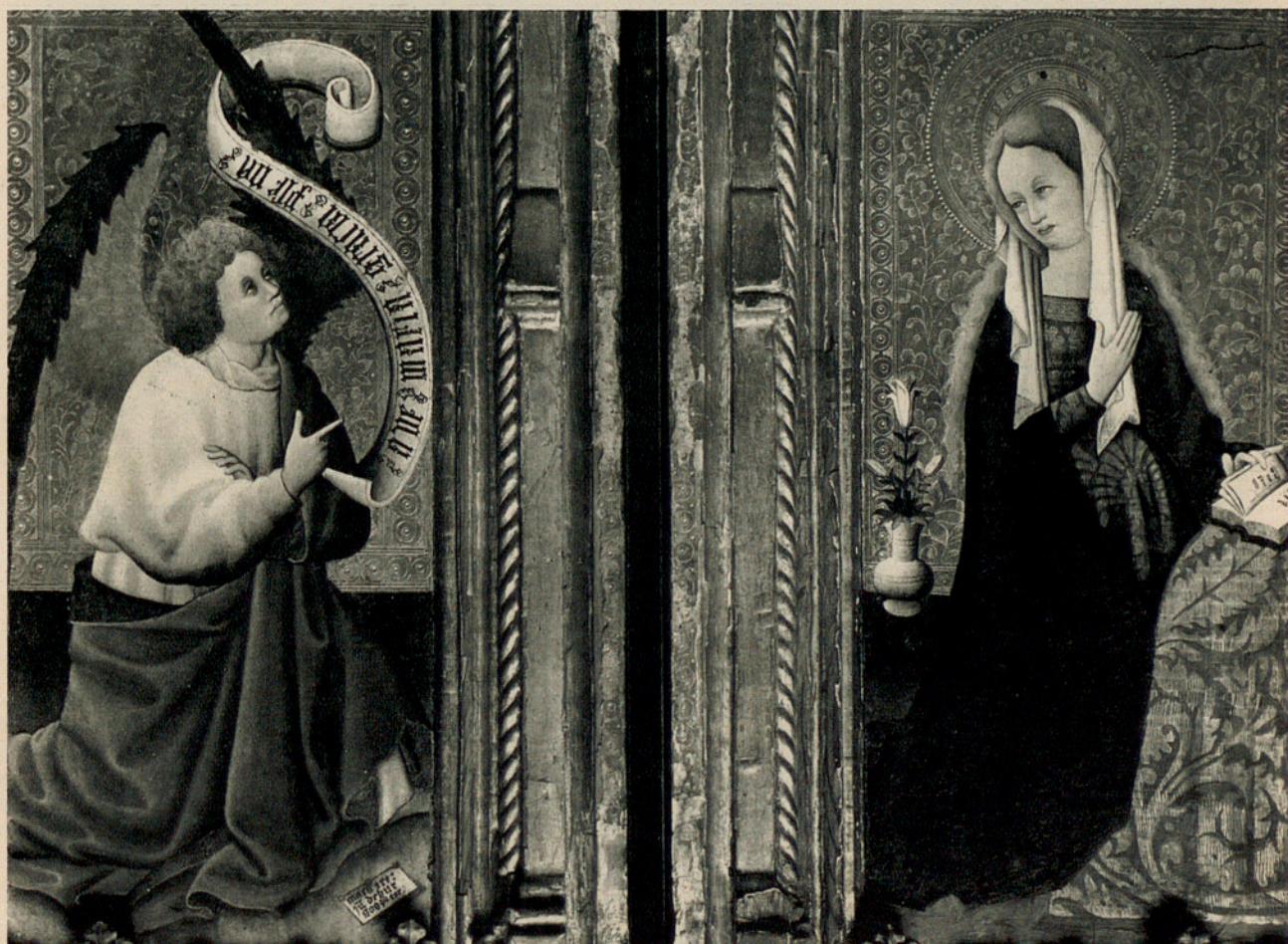
NICOLÁS FRANCÉS. — Fué el primer exponente del estilo internacional en León y fundador de una escuela pictórica que prolonga su actividad durante muchos años y que, en realidad, parece ser la fuente de la gran escuela hispanoflamenca que florece en el último cuarto del siglo XV. No son muchos ni muy explícitos los documentos referentes a Nicolás Francés, pero su obra conservada es considerable. Su origen gálico, que sugiere el nombre dado por sus contemporáneos, es confirmado por el estilo de sus pinturas, que revelan inequívoco parentesco con la variante francesa del estilo internacional. Ciertas obras de la escuela de París, ejecutadas alrededor del 1400 pueden presentarse como precedentes inmediatos del estilo del maestro que, habiendo llegado muy joven a León, arraigó firmemente allí, siendo su principal actividad la decoración pictórica de la gran catedral, construída en el siglo XIII. Al parecer, los obispos leoneses sintieron durante siglos la atracción del arte de Francia, ya que, terminada la obra estructural y escultórica, en parte labor de arquitectos y escultores franceses, volvieron al rico campo francoflamenco a buscar al pintor que debía realizar la decoración pictórica de la gran catedral. No sabemos la fecha de la llegada de Nicolás Francés, pero sí que residía ya en León con su primera esposa durante el episcopado de Alfonso de Cusanza (1424-1437). Los documentos de obra de la catedral, lo designan como pintor de vidrieras. Sánchez Cantón descubrió en la crónica de un torneo celebrado en 1434 (Paso honroso de Suero de Quiñones) una referencia al retablo mayor de la catedral de León y a su autor el maestro Nicolás Francés. Con esto tenemos una obra indudable con fecha "postquam". Por desgracia, el gigantesco retablo fué desmontado en 1741 y muchas de sus tablas se perdieron. El retablo actual de la catedral de León es una recomposición arbitraria, verificada con diversos elementos entre los cuales figuran cinco tablas importantes del primitivo retablo (fig. 199), dedicadas tres de ellas a la vida de San Froilán.Consta que, en 1459, Maestro Nicolás ejecutó las pinturas murales de la capilla del Dado en la propia catedral de León y que en el mismo año dió comienzo a la decoración mural del claustro con enormes escenas dedicadas a la Pasión, las cuales, con figuras mayores que el tamaño natural, llenan los paramentos enmarcados por las arquerías del claustro (fig. 201). Al parecer, están ejecutadas al óleo, pero su conservación es tan deficiente y la restauración intentada hace pocos años resulta tan catastrófica que su estudio se convierte en uno de los problemas analíticos más difíciles de nuestra pintura gótica. Son asimismo obra de Nicolás Francés una vidriera de la capilla del Dado y dos grandes composiciones del deambulatorio de la catedral. Consta que en 1452 fué enviado a Salamanca para que viera la escena del Juicio Final que Nicolás Florentino acababa entonces de pintar en el ábside mayor de la catedral. Se le indicó que la tomara como modelo para pintar una escena similar en el paramento mayor de la fachada de la catedral de León. La ejecutó, pero esa pintura fué destruída, según parece a causa del excesivo naturalismo de los desnudos. Murió en 1468; por consiguiente, si substancialmente su estilo se había formado en Francia, debió, como el Greco, de ejecutar en España la mayor parte de su labor pictórica. La creación de Nicolás Francés asombra por sus variadas cualidades estéticas y también humanas; la finura cristalina de su dibujo, que brilla especialmente en los perfiles, las armonías del colorido, la compensación entre lo narrativo y las formas propias del gran arte. Por lo general, sus descripciones figurativas quedan dentro de un tono muy francés, de alta clerecía y clase caballeresca, pero a veces se permite penetrar en lo que sólo es un principio de lo jocoso o lo grotesco. Espíritu de profunda elegancia, Nicolás Francés se nos revela particularmente en las

escenas en consonancia con su temperamento, de las cuales encontramos bastantes en el retablo mayor de la catedral leonesa. Obvio es decir que la mecánica de la composición, el arte de infundir variedad en la unidad; de expresar, más que representar, la perspectiva espacial y a la vez la jerarquía entre los personajes que intervienen en las escenas no ofrecía secretos para este pintor, tan relevante en los conjuntos de muchas figuras como en la pintura de éstas aisladas, cual lo prueban las que aparecen en los montantes del retablo (figs. 197 y 198).

Las decoraciones murales son obra más avanzada y libre de convencionalismo; la perfección de estos conjuntos excede a las ya admirables pinturas del retablo, siendo de lamentar que su estado deficiente no nos permita juzgarlas en la plenitud del gran efecto que indudablemente debían de producir particularmente gracias al cuidado que el autor puso en la diversidad y movimiento de las figuras, en la expresión viva de los rostros y ademanes y en la armonía general de su ritmo en que domina lo vertical; más intelectuales y frías que las pinturas de su período anterior, éstas nos revelan que la evolución de Nicolás Francés no se vió afectada por esa crisis que hemos observado en otros casos.

En realidad, Nicolás Francés fué en León, mejor que el artista más importante, el único de su período. Las obras de su tiempo, conservadas en León, son suyas o del gran taller que forzosamente hubo de tener, en el que trabajaban colaboradores regulares. Dichas obras se caracterizan no sólo por el concepto y estilo pictórico, sino también por los enmarcamientos ejecutados con primor poco frecuente en la talla decorativa de los retablos hispánicos. Describiremos brevemente las obras atribuidas a Nicolás Francés. En un políptico de Santa Clara, de Tordesillas, tenemos diez tablas de alargada estructura vertical en las que se desarrollan escenas de la vida de la Virgen; vemos las desproporcionadas arquitecturas que ya comentamos, la gran destreza compositiva, el interés por las vestimentas de los personajes, el avanzado naturalismo gótico (fig. 203). Los colores son vivos pero en vez de exaltarse por contraste entre sí, tienden a neutralizarse armónicamente produciendo una sensación de calma y espiritualidad. Muy interesantes son dos pequeñas versiones de la Misa de San Gregorio (colección particular, y Museo de Boston), en la que se yuxtaponen de modo dramático dos distintas perspectivas; una dictada por el gran esfuerzo del santo arrodillado ante el altar, que aparece sesgado; y otra, enteramente frontal, creada por elementos discontinuos en el espacio. En un retablo dedicado a la Virgen (Museo del Prado) destaca la tabla central, de sapientísima composición en la que una rigurosa simetría bilateral no puede arcaizar la gracia de la escena, rodeada por la serie de figuras aisladas de la predela, la Crucifixión del coronamiento y las siete escenas narrativas adaptadas a un espacio casi angosto por su horizontalidad, espacio en que penetran los vértices de arranque de los arcos que ornamentan la pieza, a tres por escena (fig. 200). Esta constrección espacial estimuló sin duda la imaginación del pintor y sirvió para originales agrupamientos de figuras que por sí solas poseen valor pictórico y gran interés poético descriptivo. Un tríptico de la colección Parcent y otras obras atribuidas nos parecen obras ya más inferiores; en ellas el estilo de Nicolás Francés se anquilosa hasta cierto punto pero las tallas ornamentales y pormenores que aparecen al análisis cuidadoso son, más que el aspecto general, lo que justifica su inclusión entre las producciones de taller.

JUAN DE BURGOS. — Hay que considerarlo entre los colaboradores o seguidores de Nicolás Francés; tenemos autenticada por su firma una Anunciación (Fogg Art Museum) que muestra las mismas figuras densas, pesantes, bien pensadas y realizadas del gran maestro, pero existe



Figs. 201 y 202.—NICOLÁS FRANCÉS: FLAGELACIÓN (CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE LEÓN). JUAN DE BURGOS: ANUNCIACIÓN (FOGG ART MUSEUM).



Fig. 203.—CÍRCULO DE NICOLÁS FRANCÉS: DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES (TRÍPTICO DE SANTA CLARA, TORDESILLAS).

menor finura en el detalle, más convencionalismo en el concepto, mucha menos vida en total. El Arcángel y la Virgen aparecen sobre fondos dorados; la expresión de sus rostros es escasamente emotiva y sus efigies parecen resultado de un concepto arquitectónico y ornamental, más que de una visión mística o naturalista (fig. 202). Las tallas decorativas del enmarcamiento de esta pieza corresponden con exactitud al género de labor que hemos apreciado como característico del taller de Nicolás Francés. Poco sabemos de Juan de Burgos; consta que en 1452 daba su opinión técnica sobre unas vidrieras de la catedral de León.

OBRAS DE PALENCIA Y DE BURGOS. — Publicamos ahora unas obras de procedencia insegura, aunque vagamente consta su hallazgo en estas regiones, las cuales, por su concepto y técnica pictórica, no permiten su agrupación dentro de los círculos antes establecidos. No se trata de obras de gran importancia y en modo alguno permiten sospechar el brillante desarrollo que en la segunda mitad del siglo XV tuvo la pintura en las zonas palentina y burgalesa. Es incluso incierta la época de tales piezas; por su linealismo podrían pasar por trecentistas, pero lo avanzado de su concepto nos conduce al ámbito del gótico internacional. En consecuencia, el interés mayor de estas pinturas radica precisamente en que pueden ser juzgadas como exponentes estilísticos de la transición. Estas obras son un gran tríptico de San Esteban y un retablo de San Miguel, ambos en el Museo de Barcelona. En ellos lo narrativo y ambiental logra un acento característico, aunque es el esquema rítmico el que da el valor preponderante. Por el abundante detalle, por el gusto que el artista puso en la representación de vestiduras, objetos y paisajes; por la intención naturalista, si bien lastrada por una ejecución arcaizante que recae hacia lo popular, creemos observar en estas pinturas un reflejo del elevado arte de Nicolás Francés, cuya personalidad acabamos de estudiar.

El hecho de que la pintura era pobrísima en este sector hispánico lo prueba la escasez de obras conservadas de procedencia segura, el que no se conozca ninguna aún "in situ" y que las pocas obras maestras que poseemos sean de pintores forasteros. Ya mencionamos que el gran retablo de la catedral de Burgo de Osma era obra de un artista valenciano de la primera mitad del siglo XV. La única pieza palentina importante de este mismo período es también de raigambre valenciana, el retablo de Santa Úrsula, que hace años se hallaba en la iglesia de San Pedro de Palencia y está dividido ahora en diversas colecciones del extranjero (fig. 195). Su autor muestra una concepción y técnica en acentuado parentesco con las del retablo de Jérica, que los documentos confieren al nebuloso Lorenzo Zaragoza; si de él fuera realmente, ello constituiría un dato más para confirmar el agitado periplo de la vida de este artista. De todos modos, no queremos afirmar identidades o atribuciones, sino solamente subrayar el parentesco estilístico.

Post incluye dicho retablo de Santa Úrsula entre las obras del autor de un retablo dedicado a Santa Catalina de la iglesia parroquial de Villamediana (Palencia), por cuya pieza se conoce a tal artista con el apelativo de **MAESTRO DE VILLAMEDIANA**. Creemos que tal inclusión es errónea, no sólo por las diferencias de calidad, sino también por las divergencias de estilo: reminiscencias del gótico lineal, arcaísmo en las posiciones y ademanes, y, por el contrario, un tratamiento muy avanzado del fondo distingue al Maestro de Villamediana, cuyo arte se aparta en absoluto de cualquier modalidad de italianismo. Post le atribuye también el retablo de San Juan Evangelista, de Paredes de Nava. Efectivamente, esta obra coincide en técnica y estilo, pero no señala, a nuestro juicio, unidad de maestro, sino de escuela y de clima estético; clima que perduró en la región palentina hasta muy avanzado el siglo XV, ya que,

en una de las obras más notables del grupo, un retablo procedente de Palencia (col. Viñas, Barcelona) aparece la figura de San Bernardino, canonizado en 1450. Lo mismo podemos decir de otras tablas pertenecientes al mismo grupo estilístico de origen palentino y que se conservan en el Museo de Barcelona.

En Burgos son también rarísimas las huellas del influjo italogótico e internacional, por lo cual no es posible formar grupos de afinidad técnica ni señalar maestros de actividad conocida. Destacaremos el retablo de Torres de Medina (fig. 196), pieza más bien severa, que muestra la influencia del arte toledano y valenciano y el probable influjo de Nicolás Francés, artista cuya aparición en el ámbito castellano debió provocar una renovación de procedimientos y unas aspiraciones de emulación que casi siempre se traducen en cualidades superficiales, en recursos y detalles que no logran infundir a las obras de estos seguidores ajenos a su círculo más que un resplandor de débiles reflejos.