

TERCER PERÍODO

LAS ESCUELAS HISPÁNICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

EL ESTILO HISPANOFLENMENC

El arte flamenco de la primera mitad del siglo XV, abrió nuevos caminos al universo de la pintura gótica y, sin perder las condiciones que la definen espiritualmente, logró con técnica perfecta un naturalismo que no llega a las últimas consecuencias por el rigor lineal de la forma y las exigencias de la visión intensamente cristalina del arte de ese tiempo. A ello viene a añadirse la generalización de la pintura al óleo, procedimiento que permitía un modelado más profundo, la multiplicación de los matices, y la representación táctil de las cosas hasta un grado inverosímil. A la perspectiva geométrica se agregan las posibilidades de plasmación de luces y sombras y de los valores atmosféricos del espacio real, quedando así definitivamente lograda la conquista de la tercera dimensión.

El estilo flamenco tuvo en España, aparte de la función puramente artística que se deriva de sus superiores condiciones, la virtud de cooperar a la unificación relativa de las tendencias estilísticas imperantes. Sin embargo, pese a ello, las diferencias de espíritu y de técnica subsistieron aun después de haberse realizado la unión hispánica con el matrimonio de Fernando, rey de Aragón, e Isabel, reina de Castilla, en 1469. Las primeras corrientes flamencas llegaron a España mucho antes de la unión de las dos coronas. Sus vías de penetración fueron diversas y no siempre esta modalidad fué aceptada fácilmente, ni arraigó con regularidad en todas las escuelas. La vieja tradición italiana, inspiradora principal de la pintura española desde mediados del siglo XIV, mantuvo sus posiciones y no llegó a ser completamente desalojada de las zonas mediterráneas.

Las relaciones artísticas entre España y Flandes datan de antiguo. Los reyes de Aragón trataron ya en el siglo XIV de atraer a su corte artistas de los Países Bajos. Los documentos nos revelan los nombres flamencos de los escultores de las portadas de las catedrales de Valencia y Mallorca y son tantos los casos de paralelismo entre la producción de Flandes y la ejecutada en España, que resulta imposible estudiar la escultura flamenco sin tener en cuenta las obras conservadas en la Península Ibérica. Consta también que los magnates hispánicos encargaban sus vidrieras a Flandes y que, con cartones dibujados por artistas españoles, se tejieron en Bruselas muchos tapices, sin contar los que se importaron de origen como obra enteramente flamenco. Desde época muy temprana, España fué un gran mercado para el arte de Flandes, adquiriendo en especial tablas de devoción y decorativas que los flamencos exportaban en plan comercial. En un documento hallado recientemente en Barcelona, aparece una solicitud de autorización del Consejo Municipal para organizar la venta pública de las pinturas traídas de Flandes (1529). Es lógico que la superioridad de los pintores flamencos sobre los hispánicos, la perfección técnica y la calidad material que convierte en tan atractivas incluso a las obras flamencas

más modestas, deslumbraran a los españoles, precisamente en un período en que las escuelas languidecían bajo la rutinaria decadencia del estilo internacional. Veamos ahora qué circunstancias históricas contribuyeron a activar el influjo flamenco en el arte español. En 1428, Jan van Eyck estuvo en la Península Ibérica entre los miembros de una embajada del duque de Borgoña Felipe el Bueno, siendo su misión especial la de pintar el retrato de la princesa Isabel de Portugal, hija de Juan I. Residió algún tiempo en la corte del rey de Castilla y parece probable que visitara también la de Aragón, establecida entonces en Valencia. Nada se conserva de lo que Van Eyck pudo pintar en España, pero los inventarios de Alfonso V de Aragón incluyen un San Jorge y un tríptico de la Anunciación, pintados por Jan van Eyck, piezas que constan adquiridas por el Rey en la ciudad de Valencia, en 1444.

Las relaciones políticas y especialmente las matrimoniales de la Casa Real tomaron como objetivo principalísimo el país de Flandes. Desde 1496, fecha en que se realiza la boda entre Doña Juana la Loca y Felipe el Hermoso, muchos fueron los pintores flamencos establecidos en la corte española. La reina Isabel, protectora de las artes, tuvo artistas flamencos como pintores de cámara y su colección legada a la Capilla Real de Granada es aún, pese a lo disminuída que ha llegado a nuestros días, una de las mejores series que actualmente existen de los grandes pintores flamencos del siglo XV. Nobles y dignidades de la Iglesia, siguieron sus preferencias estéticas y España se inundó en pocos años de obras de pintura flamenca de todas las categorías; es bien sabido que algunas de las más famosas tablas que hoy se conservan en museos de Europa y América fueron encontradas en España, y a pesar de la gran exportación realizada, sigue siendo todavía la nación española un país extraordinariamente rico en pintura flamenca.

En realidad, aparte de algunos focos esporádicos y sorprendentemente tempranos, el estilo flamenco alteró poco la trayectoria de las escuelas catalana y valenciana. En cambio, la pintura castellana de los últimos treinta años del siglo XV se alimentó a expensas de los brillantes descubrimientos de Van Eyck y más aun del arte de los maestros de la escuela de Tournai. En conjunto, pues, son las obras castellanas las que mejor pueden englobarse bajo el título de pintura hispanoflamenca.

El arte del que podremos llamar tercer período gótico sitúa el concepto y la técnica en uno de los extremos más avanzados a que pudo llegar el espíritu medieval, limitado por su peculiar concepción del mundo, es decir, en los confines del naturalismo místico, yuxtaposición entre la espiritualidad religiosa y la visión de la sociedad y la cultura de aquel tiempo, todavía al margen del renovador impulso del Renacimiento que, en síntesis, conduciría a la profanización del tema, al concepto científico y a la observación del natural como instrumento constante de creación y perfeccionamiento. Sin embargo, el natural era mirado y estudiado ya atentamente por los artistas del XV, pero no para extraer elementos sensuales, como harían los maestros del Renacimiento, sino para utilizar los datos de la observación visual en el interior del sistema cerradamente idealista del arte gótico. Por esta causa, vemos el naturalismo más en los detalles que en los conjuntos, más en lo secundario que en lo principal y, desde luego, más en lo meramente técnico que en lo estético e ideológico. Hay en el estilo de este período, un equilibrio entre lo decorativo y lo naturalista, entre lo convencional y lo verista; la función de la técnica consiste predominantemente en posibilitar esta fusión de factores contrarios o cuando menos distintos.

Vamos a considerar ahora la penetración de la influencia flamenca en las diversas escuelas hispánicas, señalando esquemáticamente los artistas que intervinieron de modo esencial en esa transformación estilística. Por Valencia penetró el primer influjo efectivo del arte:

flamenco, pero no cuajó, a pesar de la técnica al óleo, con sus grandes y nuevas posibilidades, y de ciertos conceptos característicos de la pintura flamenca, de los que sobresalen tres: el extraordinario valor de lo háptico, el paisaje de fondo y la nítida versión del detalle, que es visto como a través de un instrumento óptico. Después de un corto florecimiento, se abandonan el óleo y el concepto, produciéndose una regresión, que podemos dividir en dos etapas, significada la primera por el influjo italianizante de Jacomart y la segunda por la caída en un arte mediocre y caótico, que va incorporando trabajosamente los elementos del Renacimiento. El paso de Bermejo, probablemente antes de 1470 y cuando el gran pintor iniciaba su madurez, probada por el maravilloso San Miguel, de Tous, no logró desviar tal trayectoria.

En Cataluña aconteció casi lo mismo y a pesar del éxito de Dalmau con su retablo de los "Consellers", en 1445, el hispanoflamenco no arraigó ni modificó siquiera de modo duradero el concepto pictórico imperante. Jaime Huguet, en sus obras anteriores a 1450, trata de seguir los pasos de Dalmau, pero deja esta vía para retroceder al humanismo italiano, despreciando la anécdota para infundir emoción al personaje. En torno a Huguet, sólo mediocres imitadores, retrasados técnica y artísticamente, verifican una regresión absoluta a la técnica al temple, los fondos dorados y el italianismo oscilante entre el pasado gótico y el presentimiento de la monumentalidad naturalista. No logró detener la caída vertical del arte catalán, para el cual el Renacimiento no significó sino un obstáculo infranqueable, ni la misma llegada de Bermejo hacia la última década del siglo XV, así como tampoco infundió ánimos el grupo francés que llegó a fines de la centuria, en posesión de una refinada técnica nórdica, que mantenía el sentimiento gótico dentro de un sistema con progresivos avances renacientes.

Obvio es agregar que la escuela de Mallorca, que siempre estuvo ligada a la del Levante hispánico y al arte italiano, hubo de seguir un camino similar. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XV presenta una figura extraordinaria, Pedro Nisart, la obra del cual quedó aislada, sin alcanzar, por desgracia, a vivificar el espíritu decadente de aquel período. La terminación de la Edad Media se producía por una serie de transformaciones sociales y culturales que realmente transtornaban todos los órdenes existentes; los centros de predominio político y artístico se desplazaban y comarcas que habían conocido esplendorosas épocas de prosperidad espiritual entraban en un ocaso irremediable o, por lo menos, en un largo período de oscuridad y silencio.

El esquema de la escuela aragonesa durante la segunda mitad del siglo XV es muy claro. La estancia de Huguet, entre 1435 y 1445, unió más estrechamente los grupos desperdigados por el país, derivados del Maestro de Lanaja, y creó un círculo netamente huguetiano que persiste hasta finales de la centuria, a pesar de la radical transformación operada por la presencia del nómada Bartolomé Bermejo, que iba dejando destellos de su arte genial en diversas escuelas hispánicas. En consecuencia, el arte aragonés de ese período, pese a la calidad de algunos de sus pintores, es producto del influjo de estos dos grandes maestros. Es necesario recordar que esta duplicidad de influencias motiva idéntica dualidad de tendencias a causa del italianismo de Huguet y del flamenquismo de Bermejo, del cual consideramos muy probable que su lugar de formación fuera el propio Flandes.

Resulta difícil resumir la trayectoria de la pintura castellana de este tiempo. Es ella la que en realidad justifica el nombre de estilo hispanoflamenco, modalidad que penetra con

el refinado artista Jorge Inglés, en la zona central, a mediados de siglo. No tardan en seguirle varios pintores de calidad. El principal de ellos es Fernando Gallego, extraordinario por su técnica y profundidad de concepto, creador de un estilo personal a la vez que de un arte característicamente castellano. En su círculo inmediato se formaría el originalísimo Maestro de Ávila, que a su vez da lugar a un nuevo grupo de discípulos, dotados de gran inspiración. Hemos de pasar al último cuarto de la centuria para presenciar el desarrollo completo del hispanoflamenco, estilo que recibe entonces aportaciones importantísimas como las de los problemáticos Juan de Segovia y Sancho de Zamora, uno de los cuales es el prodigioso Maestro de San Ildefonso, rival de los mejores pintores de su tiempo en la obtención de calidades táctiles y también en el acendrado espiritualismo de sus personajes. Otra escuela de raigambre puramente flamenca nace con seguridad en Palencia alrededor del anónimo Maestro de los Reyes Católicos, creador de una serie de obras en las que el espacio, el ambiente y lo accesorio llegan a esa perfección tan característica del arte de Flandes. En su círculo surgen figuras tan importantes como el Maestro de Los Balbases, el Maestro de San Nicolás y el Maestro de Burgos, que nosotros separamos por razones estilísticas del Alonso de Sedano, que se formó en Italia, reflejando el influjo de Antonello de Messina, y trabajó asociado con el anterior. Cierra el brillante período del arte hispanoflamenco de Castilla la extraordinaria personalidad del Maestro de Santa María del Campo, que enlaza ya con Berruguete y Juan de Flandes.

La escuela de Andalucía desempeña en la segunda mitad del siglo XV un papel importante, sin apartarse en lo esencial de las características espirituales que definen su pintura. Pedro Sánchez, Juan Núñez y Pedro de Córdoba son los jalones más importantes de los centros de Sevilla y Córdoba.

El concepto de hispanización, aplicado al estilo hispanoflamenco, tiene las mismas características que señalamos al referirnos a los períodos del gótico lineal y el italogótico e internacional, es decir, se manifiesta por una disminución de los valores puramente estéticos, una pérdida de refinamiento y perfección, produciéndose, en cambio, una intensificación del factor humano, que ora se plasma como sencilla y sentimental nobleza, cual acontece en las obras de Fernando Gallego, que ratifican su castellanía por el carácter racial de los tipos representados, ora tiende a una distorsión que llega casi a la caricatura. La relativa negación del idealismo, practicada por el arte gótico español, implica en lo más típico el repudio de los paradigmas y de lo perfecto. De ahí que, con frecuencia, veamos en pinturas hispánicas lo que parece desequilibrio de cualidades; por ejemplo, un rigor técnico de primera calidad aplicado a la visualización de una figura defectuosa de lo que no se evade ni el propio Maestro de Santa María del Campo. Otro hecho digno de tenerse en cuenta es que la trayectoria del arte gótico, a través de sus distintos períodos, implicaba una ascensión de posibilidades que presupone un paralelo incremento de problemas y de dificultades. De ahí que las modalidades primitivas, esquemáticas, sean próximas al arte popular y resulten casi igualadoras entre talentos de primer, segundo y tercer orden, mientras en la época central, el italogótico, se señalen ya con precisión las fronteras entre las categorías y, en los tiempos finales del hispanoflamenco y del influjo de los cuatrocentistas italianos, nos encontremos ya con la neta diferenciación de valores, que había de acentuarse en el Renacimiento y el Barroco. Las fallas y errores que en estilo gótico lineal tienen disculpa e incluso a veces agregan encanto a la obra, resultan inaceptables en las modalidades evolucionadas del gótico.

LUIS DALMAU. — Cronológicamente es el primer exponente del estilo flamenco en España. Tenemos algunos datos que sirven para jalonar las etapas principales de su vida; en 1428 estuvo en la corte de Castilla en misión diplomática, siendo muy posible que allí conociera a Jan Van Eyck, si éste no le había sido presentado ya, en la supuesta visita del gran pintor a Valencia. Dalmau fué enviado por el Rey a Flandes, en 1431, acompañado de un tapicero llamado Guillermo d'Uxelles; cabe sospechar que su misión fué la de contratar técnicos con el propósito de implantar en Valencia un taller real de tapicería. Desconocemos la fecha de su regreso a Valencia pero allí estaba en 1436. Después fué llamado a Barcelona para pintar el retablo de la capilla de la Casa de la Ciudad. Este es el tantas veces publicado retablo de los "Consellers" fechado en 1445, primer testimonio de la influencia flamenca en la pintura hispánica. La Virgen que aparece en el centro de la tabla no es más que una adaptación de la del Canónigo Van der Paele, de Brujas; los ángeles músicos reflejan los del famoso Políptico de Gante y la estructura de la composición se reduce a un conglomerado de elementos eyckianos, ya que incluso los retratos de los consejeros aparecen en la clásica postura de los donantes flamencos (figs. 204 y 205).

Los méritos artísticos del retablo barcelonés no son excesivos, si bien superiores a los que la crítica ha querido concederle. Está ejecutado al óleo y en él, por primera vez en España, se suprimen los fondos dorados, surgiendo en cambio la plena espacialidad, la perspectiva aérea, la captación de las sutiles gradaciones de luz y color determinadas por el juego de volúmenes, las posiciones de los cuerpos representados y la atmósfera. Al cotejar esta pintura con las correspondientes a los estilos inmediatamente anteriores, y al margen de los valores puramente estéticos que las aludidas obras presentan, se advierte el gran avance conseguido, la marcha incontenible hacia el naturalismo. Toda planitud ha desaparecido; los rasgos personales y psicológicos se conjugan con los esplendores cromáticos realistas de las telas y los fondos; los elementos de paisajes se establecen en graduales lejanías y la arquitectura se representa sin esquematismo, con corporeidad y efectividad lumínica. Sin embargo, comparando concretamente el retablo de los "Consellers" de Dalmau con las obras de Van Eyck, se advierte la distancia que media entre un buen pintor y un artista genial superdotado. Mucho más sencilla, la obra de Dalmau carece de la precisión, la armonía, la riqueza insondable de detalle y expresión que hacen de la creación eyckiana una de las obras maestras de la humanidad.

Sin embargo, hay un hecho que no podemos pasar por alto en descargo de nuestro artista y es la fatal disminución de facultades técnicas que puede observarse siempre en los pintores extranjeros o en los hispánicos formados en el extranjero, cuando llegan a España y producen en ella. La miseria de los clientes, aun perteneciendo a la realeza, lo rutinario de la técnica y la escasa estimación social, producen como secuela inevitable la progresiva pérdida de cualidades, con lo que la órbita normal de la formación del artista se nos presenta invertida de signo y, en muchos casos, las mejores obras son las producidas tras el período de aprendizaje y no las que coronarían toda una vida de creación artística. Respecto a Luis Dalmau, nada concreto sabemos de su formación, si bien es muy fundado suponer que conocería a Marçal de Sax y a los pintores que seguían sus enseñanzas. Los defectos que encontramos en su retablo de los "Consellers" se explican dada la decadencia originada por el ambiente, que antes apuntamos, pues dicha obra se realizó transcurridos siete años de su viaje a Flandes. Es muy probable que si tuviésemos obras seguras de la época inmediata a su llegada, poseeríamos piezas mejores y más cuidadosamente

ejecutadas. Ahora bien, la cuestión concerniente al arte de Luis Dalmau es susceptible de ampliarse en determinado sentido. Aparecen en Valencia unas pocas pinturas sobre tabla, ejecutadas al óleo, con un concepto y técnica netamente eyckianos, que quizás alguna de ellas pueda ser creación de Dalmau y precisamente de aquella etapa que siguió a su retorno de Flandes. La que más se aproxima al retablo de los "Consellers" es la Anunciación del Museo de Valencia (figs. 206 y 207), una verdadera obra de arte, cuya nobleza de composición, armonía de formas, riqueza de detalles y finura de acabado la hacen digna del artista que pudo ser Dalmau. El gran manto del ángel está tratado con virtuosismo; las cabezas son intensas, de expresión acendrada, y tipológicamente muestran el influjo de lo nórdico. Por el contrario, el fondo es dorado, como en las obras valencianas anteriores al influjo flamenco. Digno de mención es el particular tratamiento de las manos, su tamaño proporcionalmente algo superior al normal y la simetría de su disposición. Una efigie de San Ildefonso de la catedral de Valencia (fig. 208) es otra muestra de lo que pudo pintar Dalmau en sus mejores años: el óleo subraya finísima e intensamente la diferencia entre la suavidad transparente de la piel y las saltonas formas de las perlas y piedras sin tallar que ornamentan la mitra del santo. Elegantísima es la actitud, sencilla y rotunda la estructura. Por las condiciones especificadas, esta obra se acerca más al arte de Van Eyck que el propio retablo de los "Consellers". Dalmau, que estaba en Barcelona en 1443, se quedó en esta ciudad, pues, como veremos, su obra influenció momentáneamente a Huguet. Pero no tenemos datos concretos sobre esa estancia del artista en la ciudad condal y las obras que se le han atribuido, como pertenecientes a ese período, son tan inferiores que resulta difícil de creer en tal pérdida de facultades; entre ellas, citaremos la pintura que decora el sepulcro de Leonor de Cabrera de la catedral de Barcelona.

Finalmente, entre estas obras que integran el círculo hispanoflamenco valenciano tenemos una Anunciación (colección del marqués de Mascarell) (fig. 211) a cuyo autor atribuye Post una Coronación de la Virgen (Museo de Boston). Acusan un estilo en cierta manera contradictorio, pues, si de un lado parecen más primitivas que las obras de Dalmau, de otro muestran menos rigor lineal, más blandura naturalista, aunque los cuerpos son más planos y con menor sensación de realidad. Los ropajes son acaso lo más sobresaliente; los pliegues y bordados revelan un minucioso estudio y una buena técnica de ejecución. La Transfiguración de la catedral de Valencia, de diferente mano y también anónima, pertenece asimismo al círculo de influencia de Luis Dalmau; es algo arcaica en la composición, pero hay destreza en la realización de las figuras, en los ademanes, y un sentimiento de lo representado que trasciende al espectador (figura 210).

LUIS ALIMBROT. — Puede señalarse el origen valenciano de un tríptico del Museo del Prado con la representación de diversos pasajes de la vida de Cristo. Post ha propuesto como hipótesis analítica su atribución a Luis Alimbrot, pintor de Brujas cuya estancia en Valencia está documentada entre 1439 y su muerte, en 1460. Es de la misma mano un Calvario bellísimo pintado sobre tabla, de la colección Bauzá, de Madrid (fig. 209). Ambas obras, ejecutadas con minuciosidad de miniatura, acusan un artista de excepcional calidad, que merecería especial estudio, ya que justifica la aparición de ciertos elementos flamencos o germánicos en la pintura levantina de mediados del siglo XV. Particularmente destaca la gran verticalidad de la obra, la valoración del paisaje del fondo, profusamente interpretado, con gran abundancia de figuras.



Figs. 204 y 205.—LUIS DALMÁU: LA VIRGEN DE LOS «CONSELLERS» (1445) (MUSEO DE BARCELONA).



Figs. 206 y 207.—LUIS DALMÁU (?): ANUNCIACIÓN (MUSEO DE VALENCIA).

JACOMART Y REXACH. — Como se verá, las obras atribuidas a estos artistas obligan, por las condiciones específicas del caso, a ser tratadas conjuntamente. Desde que Elías Tormo planteó el problema de Jacomart han podido hacerse rectificaciones de hipótesis y aclaraciones secundarias, pero no ha sido factible resolver de modo definitivo la cuestión. Al estudiar los datos que arrojan los documentos concernientes a Rexach y sobre todo a Jacomart advertiremos cuán difícil es llegar a conclusiones que no ofrezcan duda, si bien el análisis ha venido en esta ocasión, como en tantas otras, a favorecernos con sus indicaciones que ya estableceremos.

En el momento de aparecer Jacomart en escena, Valencia se convierte en epicentro de la política hispanoitaliana, pues el rey Alfonso V fijaba en ella su corte; Nápoles, centro artístico importante, se incorporaba a la corona de Aragón; dos naturales de ese reino eran elegidos papas sucesivamente: Alfonso Borja, con el nombre de Calixto III (1455-58), y Rodrigo Borja, con el de Alejandro VI (1492-1503); y Dalmau revelaba entonces a los cultivadores valencianos del estilo internacional los hallazgos de la técnica flamenca.

Jacomart, cuyo nombre completo es Jaime Baçó Jacomart, nació alrededor de 1413, siendo hijo de un sastre de origen extranjero fallecido en 1419. En 1440, el rey Alfonso V llama al pintor a Italia, ordenando que se le facilite dinero para el viaje; en 1441, todavía en Valencia, contrata un retablo para Burjasot y otro para la catedral de Valencia; en 1442, el rey nombra a Jacomart su pintor para todas las tierras de la corona, autorizando la cancelación de los compromisos contraídos por la pintura de unos retablos que en parte ya había cobrado; en 1443, Jacomart está ya en Italia y el rey le llama "fiel familiar y pintor de cámara nuestro". Es muy interesante el dato siguiente: en el citado año 1443, se paga a dos vecinos de Burjasot la cantidad de 1100 sueldos en devolución parcial de las 100 libras del retablo de San Miguel contratado por Jacomart. La diferencia de 900 sueldos entre lo anticipado a Jacomart y lo devuelto es el importe de la tabla de San Miguel, ya acabada, y otras partes del retablo hechas por el pintor. El perito por parte de Burjasot es el pintor Juan Rexach. Resulta, pues, articulada la relación entre este último y Jacomart. La cancelación de los compromisos de éste no sólo tenía una parte económica, sino que, como es natural, las obras principiadas tenían que acabarse y de esta labor se encargó varias veces Rexach. En 1444, Jacomart terminó un retablo (perdido), en el cual figuraba la aparición en sueños de la Virgen al Rey, en su tienda de campaña; en 1446, hallándose en Valencia Jacomart, Alfonso V le escribe para que regrese a Nápoles llevándose consigo a su esposa; en 1447, pintaba veinte estandartes reales con escudos y divisas; visita Roma donde se entrevista con el cardenal Alfonso Borja, que le encargó un retablo para su capilla de Játiva. Desde 1447 a 1451 se carece de referencias, pero en esta última fecha reside en Valencia; no hay noticias importantes hasta 1458, año de la muerte de Alfonso V, en el cual se tramita el pago a Jacomart del retablo de Santa Catalina, ejecutado para la capilla del palacio del Rey o del arrabal de Valencia; en 1460, el rey Juan II, sucesor de Alfonso V, que participa de la admiración que éste tuvo por Jacomart, da orden al baile general de Valencia para que abone al pintor 2.200 sueldos por el mencionado retablo de Santa Catalina; también de 1460 es un contrato por el cual se obliga Jacomart a pintar el retablo para la villa de Catí; ésta es la única obra conservada entre las documentadas de Jacomart. Al año siguiente el pintor muere y en el inventario de sus bienes no se hace referencia a ningún obrador ni estudio, dato que ha servido a quienes han puesto en duda la personalidad de este artista.

El punto de partida para el estudio de Jacomart fué el aludido retablo de Catí, contratado en 1460, que indujo a atribuirle una serie de pinturas de estilo afín. Un análisis detenido de tales

pinturas ha revelado la clara existencia de dos subestilos que son muestra innegable de dos maneras, de dos artistas emparentados estilísticamente pero dotados de muy distintos valores. Un subgrupo nos da obras, o partes de obras, ya que la mezcla se produce en varias ocasiones dentro de una misma pieza, finamente ejecutadas, con sólido concepto pictórico, buen dibujo y modelado, cuidadoso acabado de los detalles y unidad en el diseño y la realización. En otro subgrupo, más tosco y sumario, se descuida bastante la fidelidad representativa y, aunque de buen efecto decorativo, no resiste la crítica detenida, la cual puede observar deficiencias notables: mala representación de las manos, escasa elegancia de los rostros, poca vida en las composiciones, tendencia a interpretar a la manera popular y no a la del gran arte. El descubrimiento del retablo de Cubells (Museo de Barcelona) (fig. 215), firmado por Juan Rexach, ha aclarado en parte la cuestión, pues su estilo corresponde esencialmente al segundo subgrupo, con lo cual el nombre de Jacomart queda como hipotético autor del subgrupo mejor de obras o de las zonas de superior calidad de las piezas de doble paternidad. Aun cuando aceptamos esta hipótesis, que coincide con la importancia que indudablemente tenía este artista en la corte de Alfonso V, a juzgar por los datos transcritos, no debemos dejar de decir que sólo es una atribución lógica, pero no una evidencia.

Entre las tablas atribuidas a Jacomart tenemos el San Benito de la catedral de Valencia, obra sólida, serena, bien dibujada; en ella la expresión y el interés se concentran en los rasgos del rostro y de las manos, una de las cuales mantiene enhiesto el báculo, mientras la otra sostiene un misal; la efigie está tratada con el naturalismo del gótico internacional, pero el fondo es dorado y hay un evidente italianismo en el espíritu de la obra (fig. 212). Es de notar un contacto estilístico entre ésta y el San Ildefonso de la misma catedral estudiado con relación a Dalmau (fig. 208). Otra pieza interesante es la Santa Margarita de la colección Torelló, ejecutada al temple a base de veladuras muy transparentes según una técnica enteramente nueva en la escuela valenciana. En la cara y en las manos, primorosamente dibujadas, el modelado se consigue con finísimas pinceladas bistre y reflejos dados en blanco, sin otra preparación que un tono amarillento general que se transparenta en toda la superficie. El dragón que aparece a los pies de la Santa, está modelado con un rapidísimo manchado irregular en una tinta verde muy transparente y en un tono superficial en negro que es el que, en realidad, dibuja la forma definitiva. Las rocas del suelo y fondo se reducen a un dibujo de pincelada monocroma. El azul de la capa, el brocado de la túnica y el reborde con pedrería y perlas, son los únicos elementos pintados con cierta opacidad. El dibujo es muy firme y el total produce la impresión de un esmalte traslúcido.

La tabla de San Juan y San Gil, del Museo de San Carlos, es otra obra valiosa atribuida a Jacomart; su dorado fondo, no afecta la soberana naturalidad con que están tratadas las figuras de los Santos, cuyo sólido dibujo supera lo estrictamente pictórico. La sensación de corporeidad, la representación en perspectiva de las posiciones, el aplomo de las figuras; el noble contraste que ofrecen entre sí en cuanto a lo tipológico y a la vestidura, contraste que desaparece en la expresión unificada, son valores de un artista que merecía las atenciones de su monarca.

Entre las obras comenzadas por Jacomart y terminadas por Rexach, tenemos el tríptico de la Virgen que se halla en Francfort del Main, el retablo de San Nicolás de la colección Amatller y el retablo de San Ildefonso y San Agustín de Játiva (fig. 213) en el que aparece el cardenal Borja, el futuro Calixto III, como donante (1451-1455): sirven para ilustrar, al tiempo que las interferencias de ambos pintores, la lucha que en la escuela valenciana se fraguó entre el influjo italiano y el flamenco, pues mientras el trono de San Agustín es puramente gótico, el de



Fig. 208.—SAN ILDEFONSO (CATEDRAL DE VALENCIA).

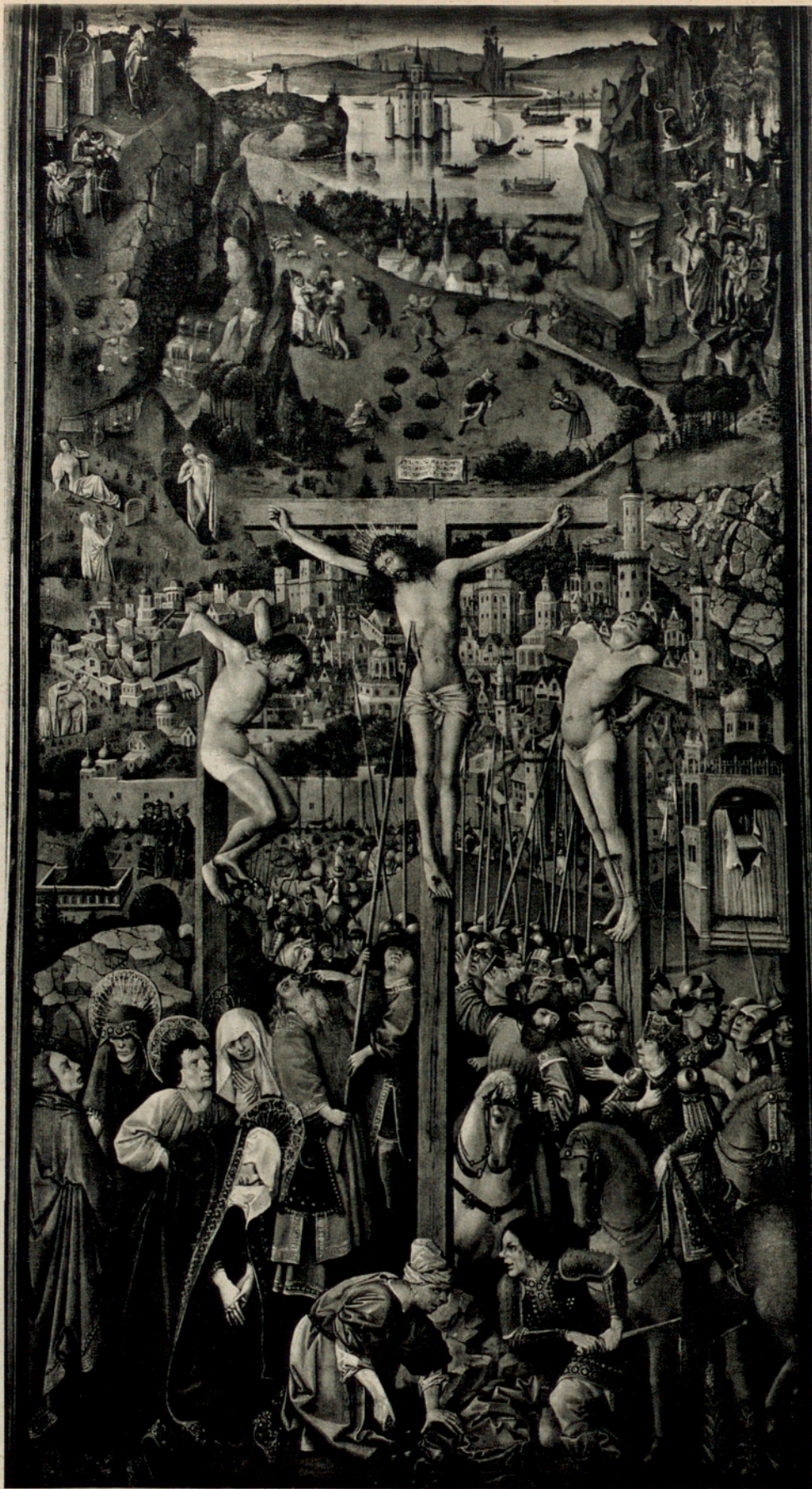


Fig. 209.—CALVARIO (COLECCIÓN BAUZÁ, MADRID).



Fig. 210.—TRANSFIGURACIÓN (CATEDRAL DE VALENCIA).



Fig. 211.—ANUNCIACIÓN (COLECCIÓN MASCARELL).

San Ildefonso tiene estructura ya renacentista. El San Sebastián del convento de San Francisco en Játiva también parece obra comenzada por Jacomart y acabada por Rexach.

El retablo de la Santa Cena, de la catedral de Segorbe, es una obra cuyas interesantes anomalías aluden sin lugar a dudas a las en parte forzadas colaboraciones de Jacomart y Rexach (figura 214). En efecto, por el estilo se ve que es una pintura totalmente ejecutada por el primero de los citados, a la vez que se advierte la intromisión del segundo por ciertos detalles inferiores, sumarios y resueltos con escasa sensibilidad y destreza. A nuestro juicio, lo mejor de toda la pieza es la escena central y las dos tablas de ambos lados; la de la derecha, que representa a San Miguel Arcángel es finísima y precisa, su penetrante dibujo idealiza tanto como realiza. En la tabla central hay magníficas figuras de apóstoles, con barbadadas cabezas llenas de expresividad y fuerza, pero es ahí donde apreciamos los detalles que se juzgan de Rexach; manos dobladas en tosca e inhábil representación, rasgos que desentonan del conjunto, partes que traicionan el elevado tono general de la pieza.

Los datos más importantes relativos a Juan Rexach, obtenidos por vía documental, son los siguientes: en 1431 figura como testigo del pintor Antonio Rull; desde 1437 trabaja por cuenta propia en Valencia; en 1439 contrata un retablo para la capilla del castillo de Játiva; en 1440 contrata un retablo de Santa Bárbara con el serenísimo señor Regente de Aragón; en 1443 valora, según se dijo, como experto nombrado por la villa de Burjasot, las partes terminadas de un retablo de San Miguel comenzado por Jacomart; en 1444 contrata la terminación de este retablo; en 1446, 1461, 1467, 1468 y 1482 contrata diversas obras. El de la última fecha consignada, es el retablo conservado de San Pedro de Denia (que consta terminado en 1492 por un Maestro Martín) que acaso fuera en realidad pintado por Pedro Rexach, hijo de Juan (?) y de quien sabemos que, en 1471, se encargó, juntamente con Antonio Traycat, presbítero y pintor, de ejecutar las pinturas de la capilla del altar de la Virgen, de la catedral de Valencia. El nombre de Rexach pertenece también a un tal Jerónimo, del cual hay datos relativos a 1462.

Analizando las obras de Juan Rexach, aparte de las reservas que anteriormente especificamos, que surgen principalmente por comparación de su técnica frente a la de Jacomart, más perfecta y refinada, vemos que se trata de un pintor de regulares dotes, con gran sentido decorativo y cierta tendencia al "horror vacui", por lo que sus composiciones aparecen pletóricas de imágenes de gran sentido narrativo. El ritmo suele ser pobre, persiste un arcaísmo disimulado por el superficial tratamiento y la abundancia de atractivos elementos; si bien hay escasa emotividad y profundidad en estas obras, el despliegue temático y lo desenvuelto de la fórmula gótica, a las alturas de la segunda mitad del siglo XV, compensan en buena parte estos defectos. Su obra maestra es el retablo dedicado a San Martín, del Museo Diocesano de Segorbe: la figura del titular está bien dibujada, especialmente en lo que concierne al rostro. En el retablo de Catí, que, como sabemos había sido contratado por Jacomart, pero fué ejecutado casi totalmente por Rexach, nos encontramos más cerca del arte de inspiración popular; hay en él contradicciones, pues a veces la expresión de los personajes se intensifica mientras en otros momentos se anula y petrifica. El retablo de Santa Úrsula, de Cubells, obra firmada en 1468 (Museo de Barcelona), es una de sus más equilibradas creaciones, pues la efigie de la titular, la Virgen rodeada de ángeles y la Crucifixión del cuerpo central son interesantes, a pesar de los rostros algo estereotipados (fig. 215). Finalmente, el retablo del convento de Agustinos de Rubielos de Mora (Museo de Barcelona), con la Adoración de los Magos como escena central, presenta más movimiento del que se acostumbra en las composiciones de Rexach (fig. 216); hay

distorsiones y acentuada deformación de algunas figuras, como la del Rey Mago que, arrodillado en primer término, rinde sus dones al Niño Jesús, pero los ritmos están bien equilibrados y el conjunto es armonioso.

MAESTRO DE SEGORBE. — Dentro del círculo estilístico que estamos considerando, aparece la personalidad de otro artista cuyo nombre nos es desconocido y al que denominamos, en atención a su más importante obra, Maestro de Segorbe. Esta es el retablo de la Visitación del Palacio Episcopal, que debió ser realizado con posterioridad a 1450 (fig. 217). De este pintor poseemos otro retablo, también dedicado a la Visitación (Catedral de Barcelona), pieza inferior que debe datar entre 1466 y 1475. Por el análisis del estilo advertimos en el Maestro de Segorbe la misma confluencia de factores formativos italianos y flamencos que en Jacomart, del cual deriva, y en Rexach. Menos perfecto que el primero de los citados, es superior al segundo en cuanto a técnica y destreza. Conceptuamos valioso el análisis de la obra de este artista, pues viene a corroborar la existencia de Jacomart; en efecto, su creación, distinta de la de Rexach y entroncada con la del pintor predilecto de Alfonso V, prueba la licitud del deslinde en subgrupos, tal como lo hemos verificado en estas páginas precedentes.

BARTOMEU. — Hacia la mitad del siglo XV podemos señalar la existencia de un grupo de pintores valencianos cuya obra refleja las enseñanzas de Dalmau unidas a una onda de influjo catalán producida por el arte de Huguet. Una gran tabla firmada por Bartomeu (Bartolomé col. part., Barcelona) nos revela a un notable pintor que trabaja al óleo con gran riqueza cromática y decorativa; en esta obra (fig. 218) los problemas de representación perspectiva se afrontan y resuelven válidamente; la composición de la Virgen con el Niño y los ángeles es, sin embargo, simétrica e incluso los donantes han sido divididos en dos grupos, de hombres y mujeres en escala reducida, que aparecen a los pies de Nuestra Señora, contrastando este convencionalismo con el tono naturalista, aunque bien gótico, del conjunto. Los tonos que dominan en esta pintura son el carmín, el blanco, el amarillo y el negro. En la técnica prevalece la fórmula flamenca, pero se pueden apreciar reflejos de origen italiano.

Podemos unir diversas obras importantes al estilo de Bartomeu; una de ellas es el retablo de Sarrión, ejecutado seguramente entre 1440 y 1445, cuyo profundo sentimiento se remansa y expresa en un juego de formas de espiritualidad insuperable (fig. 219); la sobria delicadeza de los pliegues de las vestiduras, de los ademanes de las figuras, cuyos detalles ornamentales o alegóricos desaparecen casi ante la perfección del conjunto, son indudable reminiscencia huguetiana. Obras afines son la Virgen de Penáguila y el retablo de San Sebastián, de la colección Mateu. (11)

MAESTRO DE ALTURA. — Lo creó Post uniendo estilísticamente el retablo de Altura y el dedicado a Santa Catalina (Museo de Valencia). No puede decirse de este artista que sea un valor extraordinario, pero sus creaciones son ponderadas y decorativas (fig. 220), el dibujo y lo pictórico se equilibran para resolver gallardamente las representaciones. Emplea fondos dorados, aunque incluídos en un sistema espacial que viene afirmado por la visión del suelo en perspectiva y por escorzos más insinuados que netamente afrontados. Ainaud nos sugiere, con razón, que este anónimo pintor es el eslabón que une con la escuela valenciana las obras de Miguel Nadal, el pintor que, como veremos, se encargó de continuar en Barcelona las obras inacabadas del taller de Bernardo Martorell al fallecer éste.



Fig. 212.—JACOMART (?): SAN BENITO (CATEDRAL DE VALENCIA).



Fig. 213.—JACOMART (?): SAN ILDEFONSO Y ALFONSO DE BORJA (COLEGIATA DE JÁTIVA).



Fig. 214.—JACOMART (?): DETALLE DE LA SANTA CENA (CATEDRAL DE SEGORBE).



Fig. 215.—JUAN REXACH: CÔMPARTIMENTOS DEL RETABLO DE SANTA ÚRSULA (1468) (MUSEO DE BARCELONA).

LA ESCUELA VALENCIANA DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XV

Dadas las circunstancias históricas, que ya se expusieron, no debe de extrañar que Valencia se convirtiera, en el último tercio del siglo XV, en una de las principales ciudades del Mediterráneo, reuniéndose en ella en un momento dado una serie de pintores de importancia. Ya vimos que Dello Delli murió allí, hacia 1470, dejando en la catedral una muestra de su arte, la cual le fué pedida como prueba de su aptitud para ejecutar la decoración del ábside de la capilla mayor de dicha catedral. Parece que la obra fué ejecutada por Pablo de San Leocadio y Francisco Pagano, pintores italianos que ya se hallaban establecidos en Valencia en 1472. Del primero de ellos, que residió en esta ciudad hasta los primeros lustros del siglo XVI, conocemos perfectamente su personalidad artística gracias a las muchas obras que en la región de Valencia se conservan. Este pintor se presenta estudiado por Angulo, en el volumen XII de «Ars Hispaniæ» dedicado a la pintura del Renacimiento, junto con Pagano, pero conviene mencionarle aquí, pues su obra ejerció profundo influjo en todos los maestros valencianos del último cuarto del siglo XV.

En las páginas que siguen se considera la brillante personalidad de Bartolomé Bermejo, que, al parecer, trabajó algunos años en Valencia, con anterioridad a su período aragonés, iniciado hacia 1474, y que también influyó enormemente en el estilo de la escuela valenciana ulterior, recibiendo a la vez ciertos influjos de la misma, especialmente en lo que concierne al factor decorativo del retablo.

El primer artista netamente valenciano que resulta de la íntima unión de todos estos factores, integrados por una capacidad artística de gran calidad, es Rodrigo de Osona, que firma en 1476 la gran Crucifixión, de la iglesia de San Nicolás, de Valencia. Fué un pintor notable al que su hijo, de igual nombre, siguió muy de cerca aunque sin conseguir su perfección y destreza. De todas maneras, por tratarse de un arte francamente renacentista, las obras de ambos se estudian en el aludido volumen.

Aparte de estos pintores avanzados de calidad, Valencia mantenía activos una serie de pintores de segundo y tercer orden, con una cantidad de producción comparable a la que se desarrollaba en ese mismo tiempo en Cataluña y Aragón. La mayor parte de tales pintores son mediocres, tanto desde el punto de vista técnico como en razón de la escasa o nula originalidad de su estilo y, a pesar de que en muchos casos acusan el contacto con los maestros antes citados, o son impelidos por un soplo renacentista, resultan en realidad una suerte de escoria de la pintura gótica valenciana. El hecho de que la producción llegó a ser excesiva está probado por la emigración de algunos pintores valencianos de ese período a las comarcas pobres de Cataluña; éste es el caso del artista designado por Post con el apelativo de Maestro Girard, que estudiaremos más adelante, al ocuparnos de la región donde trabajó, y de otro llamado JUAN PONS, cuyo arte conocemos por una Epifanía, firmada y fechada en 1477 (figura 223), la cual se conserva actualmente en el Berkshire Museum de Pittsfield (Massachusetts, EE. UU.). Documentado desde 1476, trabajaba en Vich en 1492. Su estilo es paralelo al de Rexach, aunque más torpe aún y formulario. Sin embargo, hay que notar en su favor que incorporan en sus cuadros los fondos con paisaje característicos del arte flamenco.

Otro pintor de la misma etapa y círculo estilístico es JUAN BARCELÓ (fig. 224), el cual firma un retablo del Museo de Cagliari (Cerdeña). Probablemente fué otro emigrante a esta isla, la cual, como veremos, constituyó una pequeña colonia pictórica del Levante español.

En resumen, la pintura de estos epígonos valencianos del gótico representa, por así decirlo, una vulgarización de los hallazgos de los grandes maestros, la cual se ejecuta empíricamente sin criterio personal ni aportación alguna, antes al contrario, introduciendo rigideces, inexactitudes y cierto esquematismo regresivo, que resulta de pésimo efecto en obras de estilo tan avanzado como el de ese tiempo. Se produce también, a causa de las interferencias de influjos, una neutralización de las mejores cualidades de todos ellos y de esto resulta la monotonía de ese arte que, pese a la brillantez externa y al empaque que logra en algunos momentos, tiene mucho de creación impersonal y popular.

MAESTRO DE LOS PEREA. — El caso más típico del arte valenciano de transición, basado en la refundición de los influjos indicados, pero ejecutada con habilidad, lo tenemos en el grupo de pinturas constituido bajo el nombre de Maestro de los Perea, apelativo que deriva de la obra más importante de la serie, la cual lleva el escudo de la familia Perea. Esta obra es un retablo dedicado a la Virgen, procedente de la iglesia de Santo Domingo, del cual sabemos documentalmente que hubo de ser posterior al año 1491 (figs. 221 y 222). Entre las numerosas piezas atribuidas a este artista citaremos otras dos: la tabla de San Lázaro, Santa Magdalena y Santa Marta (Museo Lázaro, Madrid) y la tabla de la Visitación (Museo del Prado). La fórmula del Maestro de los Perea es eficiente, pero monótona. La influencia renacentista se advierte en el cambio de sentido de las imágenes, que se tornan más terrenales que las estrictamente góticas. El eje horizontal gana importancia; el naturalismo del tratamiento es mayor, lo que se muestra en el modelado de los cuerpos y de los rostros, dulces y redondeados, y en el de los ropajes, en los que se desvanece el último trasunto de abstracción dinámica, aunque no desaparecen por entero los convencionalismos. Los personajes, se relacionen o no por el ademán, la posición o la mirada, se hallan en un espacio que nada tiene, o muy poco, de gótico. Hay también cierta monumentalidad en las figuras. La persistencia de lo flamenco se advierte en el interés por lo accesorio y decorativo, en particular los brocados de las vestiduras, atributos de los santos y otros personajes, y también por la tendencia a subrayar lo táctil en algunos pormenores y calidades. En cambio, en la pintura del Maestro de los Perea, la tercera dimensión es casi desdeñada y sólo las superposiciones de figuras y los escorzos o fondos arquitectónicos la hacen sensible. El volumen corpóreo no adquiere gran relieve, pero se señala con alguna suficiencia. Es de notar el avanzado paisaje de fondo que aparece en la tabla del Museo del Prado.

No podemos dudar de que la modalidad de este pintor alcanzó pleno éxito en su ambiente, pues, así como el círculo de Rexach es grande, el del Maestro de los Perea es enorme, concurriendo a este efecto, sin embargo, el hecho a que antes hicimos alusión, al referirnos a la impersonalidad formularia de muchos pintores de fines del siglo XV en Valencia. Son tantas las obras en contacto, que Post, que ha realizado el ímprobo esfuerzo de analizarlas en su totalidad, se ha visto obligado a agruparlas bajo los apelativos siguientes: Maestro de Artés, Maestro de Játiva (fig. 225) y Maestro Martínez (fig. 226), como derivados directos; Maestro de Borbotó, Maestro de San Lázaro, Maestro de Cabanyes y Maestro de Gabarda, como derivados segundos. Los últimos pertenecen ya al siglo XVI y muestran en sus obras grandes influjos renacentistas; por ello su estudio se incluye en el volumen XII. De todas maneras, podemos anticipar que todos estos pintores presentan un común denominador, el cual queda ampliamente reseñado en las generalidades expresadas sobre el arte de este período y con la descrip-



Fig. 216.—JUAN REXACH: RETABLO DE LA EPIFANIA (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 217.—MAESTRO DE SEGORBE: SAN LUCAS (PALACIO EPISCOPAL DE SEGORBE).



Fig. 218.—MAESTRO BARTOLOMÉ: VIRGEN CON EL NIÑO (COLECCIÓN PARTICULAR).



Figs. 219 y 220.—MAESTRO BARTOLOMÉ (?): SAN JUAN EVANGELISTA (SARRIÓN). MAESTRO DE ALTURA: SAN SEBASTIÁN (ALTURA).

ción del estilo del Maestro de los Perea, que en realidad, no es sino la tradición de la pintura derivada de Jacomart y Rexach, profundamente modificada por los contactos con Bermejo y Pablo de San Leocadio. En el descenso de calidad artística que se produce paralelamente a la pérdida de originalidad creadora, vemos un proceso igual al de otras comarcas hispánicas, el cual reduce al carácter de mera iconografía religiosa, de estampería pictórica, muchas de las piezas que se podrían estudiar si merecieran la pena de hacerlo.

EL GRAN PINTOR NÓMADA

BARTOLOMÉ BERMEJO. — Grandes dudas nos han asaltado antes de decidirnos a situar en el lugar en que lo hacemos, la obra de este gran pintor que con acierto ha sido calificado por Tormo de "el más recio de los primitivos españoles", pues es una personalidad independiente de las escuelas hispánicas que imprime carácter a los centros artísticos donde se desarrollan las distintas etapas de su actividad sin que, por el contrario, el ambiente local, por alto que sea, haga mella en su estilo. Los escasos documentos que a él se refieren, a pesar de constituir sólidos puntos de apoyo para su historia y la identificación de su obra, no nos sirven de gran cosa para determinar cuál fuese su formación artística. Su origen nos es dado por la firma que aparece en una obra tardía, que es también una de sus mejores creaciones; en la Piedad de la catedral de Barcelona, terminada en 1490, puso el nombre "Bartolomeus Vermeio Cordubensis", y su origen andaluz queda con ello irrefutablemente testimoniado. Sin embargo, hay que sentar el hecho de que nada conservamos en la escuela cordobesa que pueda explicar la formación del estilo de Bermejo.

Como veremos, la estancia del artista en Valencia puede inducirse por ciertas características de algunas pinturas y la procedencia de las mismas; su establecimiento en Aragón entre 1474 y 1477 está perfectamente probado. Además, nada corrobora tanto su estancia en Zaragoza como la fidelidad a su estilo reflejada en la copiosa obra de un grupo de pintores aragoneses bien conocidos y en los que la personalidad del maestro ejerció influjo considerable. En 1486, se hallaba ya en Barcelona negociando la ejecución de unas pinturas para Santa María del Mar en colaboración con Jaime Huguet. Aparte de la Piedad, antes aludida, firmada en 1490, otros documentos le localizan en la ciudad condal por lo menos hasta 1495, fecha en que cobra los dibujos para unas vidrieras de la catedral, de las cuales se conserva la del baptisterio. Una pequeña Epifanía, de la Capilla Real de Granada, muestra innegable decadencia; lleva un escudo con el águila imperial que señala una fecha posterior a las bodas de los hijos de los Reyes Católicos (1496-97). Tras una referencia incierta de su paso por Vich, en 1498, se desvanece su memoria.

Del estudio analítico de las obras agrupadas por la crítica bajo la personalidad de Bartolomé Bermejo, se desprende al parecer el hecho de que la más antigua es el San Miguel procedente de Tous (Valencia), actualmente en Inglaterra (colección Lady Ludlow), pintura firmada con el nombre de "Bartolomeus Rubeus", o sea la traducción latina del nombre de Bermejo que, con seguridad, no fué más que un pseudónimo, ya que en uno de los documentos referentes al retablo dedicado a Santo Domingo de Silos, de Daroca, se llama al pintor Bartolomé de Cárdenas. Aparte de su procedencia, el origen valenciano del San Miguel de Tous (fig. 227) es confirmado por el fondo de oro labrado con la banda de enmarcamiento que caracteriza la mayor parte de las tablas valencianas del siglo XV.

En esta obra, como en general en toda su producción, aparecen las características que definen su poderosa personalidad artística. Señalan sin duda alguna ascendencia flamenca sin rasgo renacentista alguno. Han sido indicadas las relaciones estilísticas que existen entre la obra de Bermejo y la de Dirk Bouts (1420-1475), pero, a pesar de la semejanza real que hay entre el donante del San Miguel de Tous y ciertos personajes del aludido pintor flamenco, la afinidad no es profunda a nuestro juicio. El artista hispánico tiene un concepto más escultórico de la forma y la relación que establece entre la masa pictórica y el ambiente es opuesta al concepto de Bouts. De todas maneras, todo en la pintura de Bermejo apunta a Flandes. No consideramos posible explicar su visión del mundo y su interpretación del objeto sin una formación netamente flamenca. El flamenquismo superficial de ciertos centros italianos, incluyendo a Nápoles con su Antonello de Messina, no podía proporcionar a Bartolomé Bermejo los elementos que maneja con tal intensidad y destreza. Por ello, nos inclinamos a proponer la hipótesis de un largo período de actividad del artista en el propio Flandes, en contacto directo con el mismo Bouts y con los grandes maestros representativos de la escuela de Tournay. Vemos en Bermejo un caso paralelo al de Dalmau, pero, servido por una personalidad gigantesca a la que ni los años ni el mísero ambiente español pudieron vencer.

De no ser Flandes el lugar de formación de nuestro pintor, sólo se nos ocurre presentar como posible precedente y maestro suyo a Nuño Gonsálvez, el gran portugués autor del políptico de Alfonso V, de la catedral de Lisboa, pintado entre 1458-1462. Bermejo es mucho más flamenquizado que Nuño Gonsálvez, pero ambos pintores pueden considerarse como personalidades afines unidas por la recia maestría de su arte de primera calidad y por la incógnita de su formación.

Respecto a las características generales de su concepto y estilo, hemos de principiar por señalar el profundo conocimiento que poseía Bermejo de los secretos de la pintura al óleo y de la técnica, enteramente flamenca, de utilizar las transparencias y los contrastes cromáticos, para plasmar representaciones en las que la forma háptica tiene tanta trascendencia como la visual. De su raíz hispánica deriva la tendencia que en su arte estimamos de conducir las formas hacia lo corpóreo escultórico, pero no hubo en su obra, cual aconteciera en la de Berruguete, una regresión rotunda hacia el sentido primitivista característico del arte medieval español. La relación justa entre las figuras y el ambiente fué preocupación constante para Bermejo y trató siempre de resolver el problema espacial sin apartarse de la verdad. Sus pinturas muestran claramente la lucha continua que mantuvo entre su ambición realista y las exigencias de la ficción pictórica, si bien podemos añadir que la resolución de ese conflicto se vió casi siempre favorecida por un tercer factor aglutinante: el tenso y dramático sentimiento que impregna de humanidad las composiciones y las unifica en lo espiritual. Esta humanización le permitió apartarse de convencionalismos y lograr una de sus más altas conquistas, en la que se le puede considerar como precursor. En efecto, sus paisajes son en el arte cuatrocentista español el único ejemplo de naturalismo casi absoluto. En su búsqueda de la verdad y de la intensidad, llega a precisar en forma y color incluso la hora captada en la contemplación; de ahí sus lejanías rojizas de puesta de sol que se refleja en las rocas, en los edificios y en las personas del primer término; llega a precisar en su magna obra de la catedral de Barcelona la representación de la lluvia.

Hemos dicho algo ya sobre la pasión de ese artista por captar las cualidades físicas de las cosas, las diferencias entre las materias con su sugestión que habla al tacto más que a la vista, capacidad que en las obras ejecutadas con premura sacrifica en aras de la brevedad pictórica,



Figs. 221 y 222.—MAESTRO DE PEREA: EPIFANÍA Y VISITA DE JESÚS RESUCITADO A SU MADRE (MUSEO DE VALENCIA).



Figs. 223, 224, 225 y 226.—JUAN PONS: EPIFANIA. JUAN BARCELÓ: VISITACIÓN. MAESTRO DE JÁTIVA. ANUNCIACIÓN. MAESTRO MARTINEZ: SANTA ANA.

así como la exactitud de la forma de cuyo logro era sobradamente capaz. Su principio estético, técnico en su fundamento, le permitía y aún le impulsaba a la representación de esos tipos humanos, elegidos preferentemente entre viejos de piel rugosa y figuras de aspecto repulsivo a las que transfigura con su arte sin dejar de plasmarlas en su objetividad. Una pintura de tal suerte es a la de Ribera lo que la de Berruguete a Zurbarán. Desde luego, ni él ni ningún español de su tiempo fueron capaces de resolver de modo perfecto la unión que un realismo total exigía entre la luz reflejada por los personajes y la del ambiente en que estos se hallan. Los valores atmosféricos y de iluminación naturalista debían resolverse en otro lugar y momento, próximos sin embargo, a los que aludimos. Para solucionar el conflicto, Bermejo opta por considerar como elementos absolutamente independientes las figuras y el ambiente — lo cual es el último resto de la abstracción iniciada en Bizancio —. Los personajes aparecen en la obra invariablemente iluminados por un foco único, poderoso y distante, cuyos rayos paralelos inciden en un ángulo de cuarenta y cinco grados. El paisaje tiene su luz propia figurada en modo realista. Es probable que su alta ambición artística no quedara satisfecha con esta fórmula; a veces hallamos en su obra muestras del intento de acercarse más a la milagrosa perfección lograda solamente por aquellos grandes flamencos y por algún italiano, pero, en general, tuvo que contentarse con su solución descrita.

Comentaremos sumariamente las piezas que se atribuyen a Bartolomé Bermejo. Después del ya mencionado San Miguel de Tous, obra en la que se transparenta esa contradicción inherente al arte mejor del siglo XV, entre la aceptación simple de la naturaleza y la superimposición de formas, esquemas y ritmos originariamente abstractos y expresivos "per se", y en la que brilla ya de modo inconfundible la aptitud del artista para lo táctil, pues basta comparar en la zona baja de la pintura, las calidades de la espada y traje del donante (fig. 228), hierro y damasco de seda, y la repulsiva materia que forma el cuerpo del monstruoso demonio; encontramos el retablo de la Virgen con el Niño (catedral de Acqui, Italia) en el cual es obra de nuestro pintor tan sólo la tabla central (fig. 230). Esta es sencillamente prodigiosa; en particular la cabeza de Nuestra Señora, modelada escultóricamente con una calidad carnal impresionante, y el paisaje del fondo, poblado de arquitecturas. Los últimos rayos de una puesta de sol producen sobre las estructuras arquitectónicas unas luces rasantes rojizas, realizadas con un espíritu naturalista que se anticipa a las creaciones de los grandes maestros de la escuela veneciana y aun a la audacia lumínica de un Claudio Lorena. Si en las figuras de esta pieza Bermejo avanza a paso seguro por su trayectoria tan hispana, en lo relativo al paisaje da un salto extraordinario para los conceptos de su momento.

También a la época valenciana del artista corresponde una Piedad de Cristo (col. Mateu, Barcelona), ya tensamente dramática, con desprecio a la belleza del tema y búsqueda de un ritmo hondamente expresivo y punzante. La efigie de Cristo es estupenda, siendo de destacar especialmente la perfecta representación de un cáliz visto en perspectiva desde encima, que aparece en primer término a la derecha.

Vienen ahora las obras de la época en que Bermejo trabajó en Aragón. Primeramente citaremos el retablo de Santa Engracia, procedente de Daroca y cuyas tablas figuran actualmente repartidas en diversas colecciones, algunas del extranjero. Pieza de pequeñas dimensiones, corresponde a intenciones técnicas en cierto modo distintas; lo espacial es momentáneamente relegado y una prolijidad del ornamento táctil se combina con el interés en las expresiones de los rostros. Es en suma obra más decorativa que las anteriormente descritas, aun cuando posee

valores profundos en los aspectos indicados. La culminación de ese concepto nacido aún del "horror vacui" y que se complace asimismo en los esquemas de composición más simples e incluso arcaicos, tanto para resaltar la solemnidad del efigiado, como para poner de manifiesto los grandes avances que cabía integrar dentro de representación tan tradicional, la tenemos en el espléndido retablo de Santo Domingo de Silos (fig. 229). Hay documentos relativos a esta obra; por un contrato de 1476 Martín Bernat debía encargarse de darle terminación y Bermejo recibe en ese escrito el nombre de Bartolomé de Cárdenas. En 1477, este pintor insiste en terminarlo, residiendo en Zaragoza. La figura de un santo obispo en actitud de escribir (Art Institute, Chicago) es muy posible que pertenezca a este retablo de Santo Domingo.

Al período incierto que comienza cuando terminan los datos relativos a la época aragonesa de Bermejo y que terminaría hacia 1490, cuando encontramos al artista en Cataluña, pertenecen cuatro tablas procedentes de Guatemala, a donde no sabemos por qué caminos llegarían. Representan dichas pinturas a Cristo en el Limbo; una de ellas mostrando la Cruz a los justos, y otra salvándoles de su destino transitorio (lám. V); la Resurrección y la Ascensión. La intensidad dramática, la búsqueda de tipos de carácter con preferencia a los modelos bellos, se perfilan aquí más hondamente. Las composiciones dan mayor importancia al segundo y tercer término; particularmente en la escena de la Resurrección se produce una real espacialización del ámbito pictórico, subrayada por la forma en perspectiva del sepulcro cuyo esquema central organiza el espacio en su derredor.

En la catedral de Barcelona, tenemos la Piedad (fig. 231) pintada a expensas del canónigo Luis Desplá para su capilla, pieza que lleva la inscripción "opus Bartholomei Vermeio cordubensis impensa Lodovici de Spla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianae MCCCCLXXX". Sólo diremos que esta obra es una síntesis de las cualidades y características notadas en las anteriores. El naturalismo idealista alcanza una intensidad difícilmente superable; la escena está concebida en un ritmo de cruz señalado por la figura de Nuestra Señora, que tiene el cuerpo yacente de su hijo sobre el regazo. Las dos figuras laterales que completan la escena son estupendas en su contenida y sencilla expresión de emoción y de amor. Por otro lado, el gran paisaje que domina el conjunto y que entra materialmente en el primer término es uno de los más logrados y poéticos que jamás pintara Bermejo. Asimismo en Barcelona debió pintar el artista el retablo con el martirio de Santa Eulalia (destruido en 1936 en la parte que se conservaba), obra interesante, con más movimiento y violencia de los acostumbrados por el artista, que prefería integrar lo trágico en moldes estáticos, pero también algo inferior, si bien era difícil de juzgar pues la mayor parte de las figuras estaban recubiertas por toscos repintes. Pone punto final a la creación conocida de Bartolomé Bermejo la Epifanía de la Capilla Real de Granada, en la que puede apreciarse cierta recaída en lo relativamente convencional. Dijimos antes su fecha, dada por una referencia inequívoca. En verdad, esta etapa final, comparada con las anteriores nos lleva a pensar qué es lo que Bartolomé Bermejo podría haber pintado en un ambiente más comprensivo, más rico, más culto. Poco sabemos de su vida ni de la estimación que tan alto arte le produjera; fué su destino el de vagar de una ciudad a otra utilizando talleres de pintores locales, sembrando obras de primera calidad y dejando tras su paso fugaz series de imitadores mediocres que aceptaron únicamente el aspecto más superficial de su estilo y de su concepción pictórica.



Fig. 227.—BARTOLOMÉ BERMEJO: SAN MIGUEL, DE TOUS (COLECCIÓN LUDLOW, INGLA.TERRA).



Fig. 228.—BARTOLOMÉ BERMEJO: DONANTE, DEL RETABLO DE SAN MIGUEL DE TONS (COLECCIÓN LUDLOW, INGLATERRA).



Fig. 229.—BARTOLOMÉ BERMEJO: SANTO DOMINGO DE SILOS (1474) (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 230 y 231.—BARTOLOMÉ BERMEJO: DETALLE DE LA TABLA CENTRAL DEL TRIPTICO DE LA CATEDRAL DE ACQUI, PIEDAD (1490) (CATEDRAL DE BARCELONA).



LÁMINA V

BARTOLOMÉ BERMEJO: DESCENSO DE JESÚS AL LIMBO (MUSEO DE BARCELONA)

JAIME HUGUET. — Este pintor, el más famoso entre los de la escuela catalana medieval, destaca por la solidez y perfección de su estilo orientado a desarrollar hasta el máximo las posibilidades del arte tradicional barcelonés. Dentro de la pintura hispánica de su tiempo significa una regresión a los factores italianizantes y con ello una marcha directa hacia el humanismo del Renacimiento contra el espíritu anecdótico del estilo flamenco. Aun cuando perduran todavía bastantes problemas, creemos haber llevado, en una reciente monografía, a una situación estabilizada la investigación del arte huguetiano, pudiendo ahora añadir que una referencia documental ha venido a confirmar nuestra hipótesis que situaba la fecha del nacimiento de Huguet con anterioridad al 1414. Definitiva para el enjuiciamiento y valoración de la obra del pintor es la atribución a Huguet del tríptico de San Jorge (Museos de Barcelona y Berlín) (lámina VI) ya que arrastra hacia su personalidad un grupo de obras atribuidas por Post, creemos que erróneamente, a Martín de Soria. Es preciso declarar que las razones que nos sirvieron para establecer la paternidad de Huguet respecto a tales piezas, se fundan en el análisis estilístico, careciendo de la absoluta seguridad que otorga la referencia documental.

Jaime Huguet nació en Valls hacia 1414 y estuvo bajo la tutela de Pedro Huguet, pintor activo en la misma localidad tarraconense por lo menos hasta 1424, quien aparece trabajando en Barcelona en 1434. Es muy probable que el joven pintor hiciera con él su aprendizaje. Conviene decir que Pedro, cuyo parentesco con Jaime Huguet nos es desconocido, tuvo su domicilio junto al taller de Bernardo Martorell. Desconocemos toda referencia documental a la obra juvenil de Jaime Huguet, pero, a partir del año 1448, fecha de unos poderes otorgados por el pintor en Barcelona, para cancelar la pintura de un retablo contratado en Tarragona, su vida y su obra quedan bien definidas. Por la procedencia de las piezas que por análisis estilístico consideramos como pertenecientes a la primera época del artista, y por el influjo que su estilo ejerció en algunos pintores de la escuela aragonesa, creemos fundado admitir un largo período de trabajo en Zaragoza, que duraría desde la terminación de su aprendizaje hasta su establecimiento en Tarragona que el aludido documento de cancelación indica. Con ello puede dividirse la evolución artística de Huguet en cuatro períodos: el primero corresponde a la etapa juvenil de Zaragoza (1435-1445); el segundo a la transición en Tarragona (1445-1448) y Barcelona (1448-1453); el tercero es el de plena madurez (1454-1465); el cuarto es el período final (1465-1492), cuyo estudio se complica por la interpolación frecuente de ayudantes y colaboradores. En términos generales, las obras del primer período son sósegadas y simples; las composiciones, claras y equilibradas reflejan el estilo y la técnica de Martorell. En el segundo período, Huguet abandona parcialmente su internacionalismo conceptual y formal para seguir la tónica del arte flamenco, influido probablemente por las innovaciones de Luis Dalmau. En la tercera etapa, Huguet retorna hacia un estilo que concede mucho más valor a lo tradicional, enlazando, más que con el italiano del momento, con la evolución italianizante de Cataluña y Levante, es decir, resumiendo y perfeccionando cuanto había sido llevado a cabo por los artistas que le precedieron. Finalmente, introduce un predominio del dibujo sobre lo pictórico y su arte se hace más decorativo con la labor de los colaboradores. En la madurez se distingue también el arte de Huguet por su naturalidad asombrosa dentro de los convencionalismos medievales, esto es, por lo que logra de claridad y humanidad sin verse precisado a modificar los supuestos de la continuidad estilística en la que actuaba. Los ritmos verticales prevalecen, con ejes inclinados y esquemas.

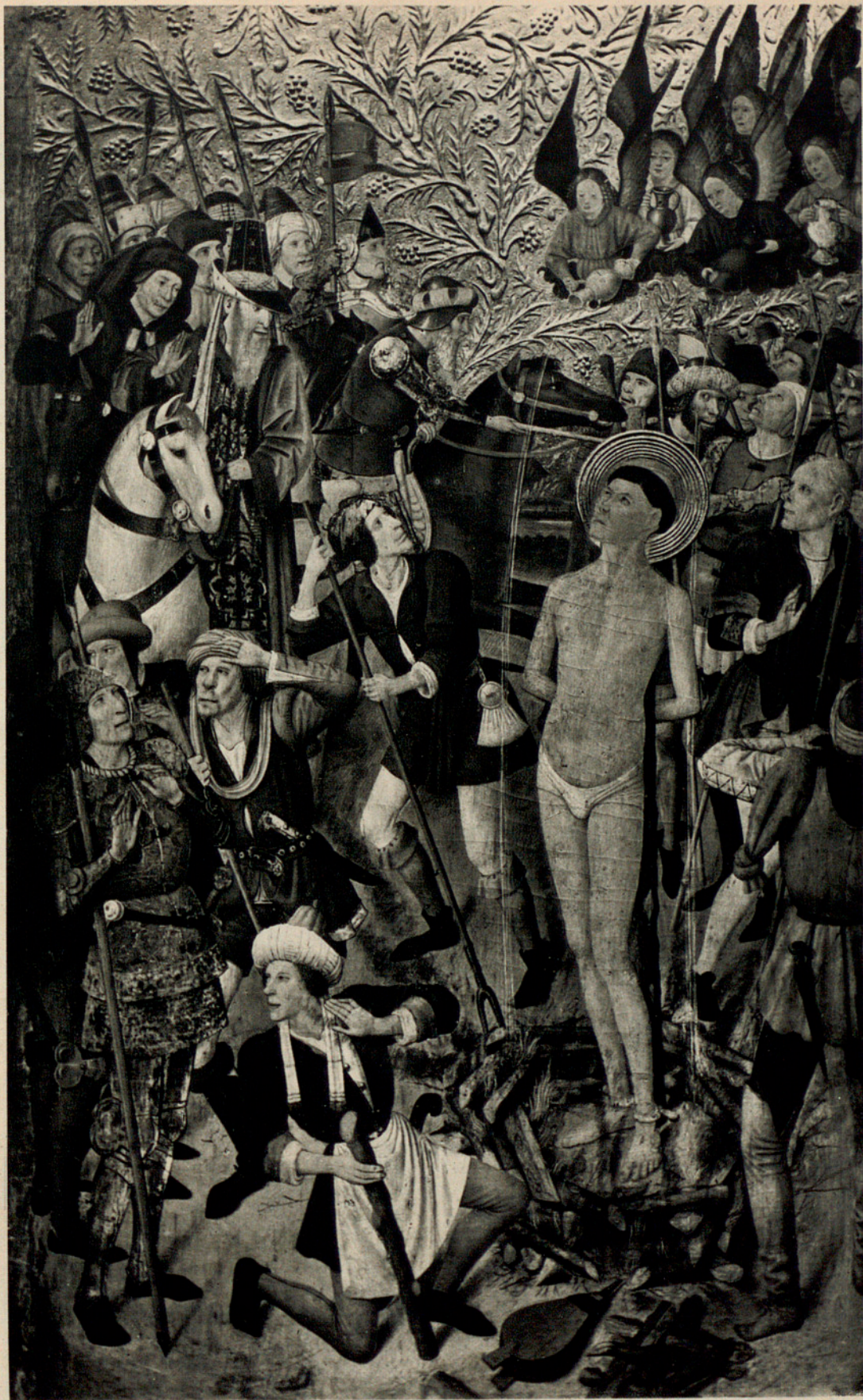


Fig. 232.—JAIMÉ HUGUET: MARTIRIO DE SAN VICENTE, DEL RETABLO DE SARRIÀ (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 233.—JAIME HUGUET: TABLA CENTRAL DEL RETABLO DE SAN ABDÓN Y SAN SENÉN (1459-1460) (MUSEO DE SANTA MARÍA, TARRASA).

romboidales; sin embargo, lo estructural nunca se acusa en Huguet, sino que se disimula bajo la aterciopelada superficie de lo pictórico de gran valor e interés.

Hay cualidades que podríamos denominar invariables en la manera de este artista; son precisamente esas esencias, a veces casi indescriptibles, las que, al unificar la serie evolutiva de sus creaciones, nos permiten apuntar a la certeza de las atribuciones verificadas. Precisaremos dichos componentes del arte huguetiano. Vemos en él una lucha lenta y continua contra arcaísmos originales, la expresión de una sensibilidad tan intensa que casi llega a ser enfermiza, capacitada para captar lo inefable y apresararlo en la red de finísimas pinceladas y un modelado nervioso no excesivamente corpóreo. El sentimiento siempre hace acto de presencia y se traduce en actitudes cargadas de sentido, en miradas profundas y densas, en una sensación de vida que casi molesta al contemplarlo. De este modo, la emoción del artista se explica por el tema y por el estilo; si busca plasmar expresividades emocionadas y atentas, sensibiliza también todos los elementos de la pintura. Encontramos asimismo con bastante frecuencia una proyección subjetiva tipológica; el pintor se representa al pintar sus personajes; no es una voluntad consciente de autorretrato, es una transmisión de fluidos espirituales que se concreta en parecido formal. Una consecuencia de este principio es la ausencia de figuras bellas en el sentido clásico de la palabra, mientras, por el contrario, la mayoría de los rostros poseen una grandísima belleza espiritual, transverberada en rasgos y gestos. El naturalismo de Huguet no procede de un acercamiento a la naturaleza, sino de un amor a la naturalidad, el cual, al ser tan hondo como el que profesa a la tradición pictórica de la escuela en que se formara, le conduce a fundir esos dos elementos: naturalismo y goticismo, para ponerlos ambos al servicio de una idea mucho más pictórica de lo que pudiera parecer a la primera impresión. En Huguet, efectivamente, asistimos a una transformación de lo narrativo en presentativo; sus historias son puros soportes de pintura de real calidad. Y decimos que a primera vista puede no dar esta sensación porque su manera es enemiga de todo efectismo; aun cuando en ocasiones sepa utilizar los contrastes violentos de color y aunque el deseo de los clientes le obligue a la suntuosidad de los fondos dorados, su gusto se dirige con preferencia hacia lo sutil y delicado, hacia las fronteras de la inefabilidad, y siempre dentro de lo ponderado, sin rictus de tragedia ni frialdad.

En suma, Jaime Huguet desarrolla la fórmula internacional de Martorell; sus avances, frenados por su temperamento profundo y contenido, no son espectaculares, pero sí importantes, especialmente en lo que concierne al procedimiento. Mientras en Martorell las pinceladas formaban una trama que era al mismo tiempo dibujo y color, Huguet concretó las masas y volúmenes por contraste; concibió cada tono con valor independiente dotándolo de gamas propias. Para cada color tiene sus matices de luz y sombra que no se confunden con los del campo vecino. Esta individualización de los tonos, que no debe confundirse con la técnica de zonas monocromas de los primitivos, es en definitiva el gran paso de nuestro pintor hacia las nuevas luces del Renacimiento. Enamorado de lo sutil, buscando lo delicado y expresivo antes que lo duradero, Huguet utilizó distintos procedimientos pictóricos en una misma obra, preparando algunos pigmentos con temple de huevo y otros con aceite de linaza, adaptando la rudimentaria técnica al óleo utilizada por Dalmau en su retablo de los "Consellers"; este anhelo de incrementar la fluidez de los colores llevó a Huguet a aprovechar la vibración cromática y la tamización de tonos producida por el plumado de terminación. Estudiando detenidamente las tablas de Huguet, casi siempre en mal estado, podemos imaginar el encanto de sus tonos aterciopelados, de los suaves reflejos que surgen en la penumbra y en la maravillosa neutralización de los colores que da como

resultado transparencias de fruta madura. Pero este método encerraba sus peligros y las finas pinceladas se adivinan, en la mayoría de los casos, barridas y alteradas por la acción del tiempo y de los hombres, lo cual está agravado por el hecho de que el barniz empleado fuera muy endeble, e inexistente sobre ciertos elementos del cuadro, en particular las carnaciones.

Comentaremos ahora las obras más importantes de Huguet, comenzando por las que atribuimos a su primer período juvenil de Zaragoza. Al retablo de Cervera de la Cañada, que representa escenas de la Vida de la Virgen con suavidad cromática de delicadísimas entonaciones, le sigue el retablo de Alloza (Museo de Zaragoza), del cual se conocen solamente dos tablas: en la Anunciación destaca el rostro de María, tanto por su entero pictoricismo como por el mundo emocional que la técnica expresa. En las dos tablas de la colección Torelló (Barcelona), dedicadas a San Vicente, la riqueza expresiva del artista tiene amplia ocasión para mostrarse a través del asunto. La sarga procedente del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (Museo de Zaragoza) con su delicada poesía de ambiente enlaza con una pequeña tabla que representa la cabeza de un profeta (Museo del Prado): su diseño claro, rotundo sin dureza, muestra una de esas miradas huguetianas, que expresan dulzura y tristeza. Nos encontramos seguidamente con la obra maestra de este primer período, el aludido tríptico de San Jorge que se representa centrando las efigies del caballero donante con San Juan Bautista y la dama donante con San Luis de Tolosa (Kaiser Friedrich Museum, Berlín). Estas dos tablas laterales, bellas de concepto y realización, palidecen ante la central, una de esas creaciones en las cuales el artista supera sus propias posibilidades y, más allá de lo consignable analíticamente, profundiza en la región del espíritu puro. Símbolo absoluto de cuanto de angélico hay en la naturaleza humana, ese San Jorge excede lo que pudiéramos decir en su loor (lám. VI). En las caras externas de las alas del tríptico están representadas en grisallas magníficas las efigies de los santos Pedro y Pablo. El estilo de esas figuras, monumental y despojado, es de lo más humano que jamás produjo el pincel de Huguet. Dentro del convencionalismo gótico, incluídas en un ornamentalismo de filacterias y fondos dorados, animadas extrañamente por una dominante sensación de vida, aparecen las figuras de profetas de la predela de la colección Junyer (Barcelona), obra la más avanzada del período aragonés.

El segundo período señala una transitoria inclusión de elementos flamenquizantes en su estilo y concepto pictórico. La obra que define esa etapa es el retablo dedicado a la Virgen, titular de la parroquial de Vallmoll (Tarragona), del que se conservan cuatro tablas. En la central (Col. Muntadas) aparece la Virgen con el Niño y ángeles cantores, músicos y oferentes de flores; otra representa la Anunciación (Museo de Tarragona). Vemos en estas pinturas una mayor atención hacia el objeto y el detalle estimado por sí, siguiendo el flamenquismo de Dalmau. Es evidente que Huguet acababa de recibir una profunda impresión ante el retablo de los "Consellers" que estaría entonces recién pintado (1445). Los elementos expresivos propios del período anterior no han desaparecido, pero reducen su intensidad en beneficio de los nuevos puestos en valor. Huguet debió advertir el peligro de decorativismo que cabía en esa trayectoria estética o, cuando menos, reaccionar en la línea de sus preferencias, pues, en efecto, en las otras composiciones del mismo retablo, la concesión al accesorio disminuye y lo simplemente humano recobra su primacía. Esto se patentiza en la que fué predela del retablo de Vallmoll representando la Quinta Angustia (Museo del Louvre de París) y en el San Pedro de la Hispanic Society, puerta lateral del mismo. Este segundo período finaliza con el retablo de la Epifanía (Museo Episcopal de Vich), otra de sus creaciones señeras en la cual no se sabe qué es más digno de admiración, si la sobrie-



LÁMINA VI.

JAIME HUGUET: SAN JORGE (MUSEO DE BARCELONA)

dad casi románica de la escena superior, el Calvario, destacando contra un paisaje muy naturalista y cálido, o la refinada elegancia de la escena inferior, la Epifanía, en la que los cortesanos personajes se mueven con insuperable gracia.

Pero las cualidades que hemos advertido habían aún de desenvolverse, principalmente en el sentido de su mayor riqueza y complejidad. La composición es lo que atrae mayormente el interés de Huguet en su época de madurez, encontrando una fórmula afortunada que le permite incluir muchos personajes en el campo pictórico sin necesidad de ahondar en una perspectiva profunda o teatral; de este modo, algunas de sus representaciones recuerdan todavía la técnica de tapiz tan gótica en su esencia, como consecuencia del arte bidimensional bizantino; sin embargo, en algunas piezas vemos cómo el artista abre el fondo del cuadro con pleno conocimiento de las posibilidades del espacio tridimensional. A pesar de la variedad de elementos que maneja Huguet en esta época central, de la riqueza de los vestuarios, de la emoción de las escenas, de la variedad rítmica que sabe imprimir a los esquemas compositivos, la cualidad relevante sigue siendo el sentimiento. En el retablo mayor de la iglesia de San Vicente de Sarriá, del cual se conservan sólo cinco tablas, puede comprobarse lo antedicho. Destaca en particular la tabla en la que se representa a San Vicente en la hoguera, condenado al suplicio del fuego lento (fig. 232); los guerreros y verdugos se muestran asombrados de la milagrosa intervención de los ángeles, que, desde los celajes supuestos tras el dorado fondo, vierten el agua de sus cántaros para apagar las llamas de la hoguera por mandato divino, mientras el santo se yergue hacia la altura. El fondo de tabla es dorado en relieve y gofrado, lo que se repite en la casi totalidad de las obras del taller de Huguet de este período y el subsiguiente, con seguridad por la expresa demanda de los clientes que querrían así exponer su poderío y riqueza.

Siéndonos imposible comentar aquí con el pormenor que merecerían todas las obras del artista, las citaremos por orden cronológico. Tras el retablo de Sarriá encontramos el frontal de la Flagelación (1450-1456) (hallado en París después de largos años de desaparición), obra más italiana que todas las anteriores, con una bella "loggia" como fondo y una profundización en perspectiva mayor que la habitual en Huguet. El retablo de San Antonio Abad (1455-1458), señala posiblemente la culminación artística de su autor, por la naturalidad, la fuerza y la variedad de lo representativo y la calidad técnica de lo propiamente pictórico: la escena del Calvario, con el grupo de soldados que se juegan y reparten los vestidos de Jesús, es maravillosa. Del retablo de Ripoll (1455) restan dos tablas pintadas en grisalla con las efigies de Moisés y Melquisedec y del retablo de San Miguel de los Revendedores (1455-1460) se conservan seis (Museo de Arte de Barcelona); en ellas se unen los valores de sentimiento con los decorativos. Otra creación relevante es el retablo de Tarrasa dedicado a los santos Abdón y Senén (1459-1460) representados a modo de príncipes fastuosamente trajeados en la tabla central (fig. 233). Las tablas más antiguas del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio y la Piedad, única reliquia del de San Esteban (1462-1465) (catedral de Barcelona), ilustran con el soberbio retablo de la Capilla Real de Barcelona (1464-1465) la madurez de nuestro pintor.

Otra de las obras fundamentales de Jaime Huguet es el enorme retablo de San Agustín, pieza comenzada en 1465 y terminada en 1480 para la iglesia de este santo titular, costada por la cofradía de los "Blanquers" o Curtidores. Se conservan ocho tablas (Museo de Barcelona) en las que se refleja la evolución del último período huguetiano. La intensidad emotiva de la escena de la consagración del Santo, la pureza y perfección de los rostros (fig. 234) surge viva entre un ornamentalismo fulgurante de brocados de seda y joyas cuyo oro se refleja en el de los fondos.



Fig. 234.—JAIME HUGUET: DETALLE DE LA CONSAGRACIÓN DE SAN AGUSTÍN, DEL RETABLO DE LOS «BLANQUERS» (MUSEO DE BARCELONA).



Figs. 235 y 236.—MIGUEL NADAL: DETALLE DEL RETABLO DE LOS SANTOS COSME Y DAMIÁN (CATEDRAL DE BARCELONA).
 PEDRO GARCÍA Y JUAN DE LA ABADIA: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE SAN QUIRCE Y SANTA JULITA
 (MUSEO DIOCESANO, BARCELONA).

Las otras composiciones de este retablo acusan francamente la interpolación de la labor de colaboradores y ayudantes que, en las obras subsiguientes, llegan a la realización total, actuando el maestro y jefe de taller como mero contratista de la pieza. Las obras de esta etapa son las siguientes: el retablo de Santa Ana, San Bartolomé y Santa Magdalena para San Martín de Partegás (1465-1472); el retablo de la Transfiguración (Tortosa) (1466-1475); las tablas secundarias del retablo de los Esparteros; y el retablo de San Sebastián y Santa Tecla (catedral de Barcelona) (1468-1495). Esta última época entraña el estudio de las interpolaciones aludidas, con su inmediata consecuencia: la repercusión del estilo de Huguet en la escuela catalana, el problema de sus seguidores y discípulos.

MIGUEL NADAL. — En 1452 falleció Martorell dejando un taller repleto de encargos sin terminar. La viuda, para continuar el taller hasta la mayor edad de su hijo de diecisiete años, llamado también Bernardo como su padre e igualmente pintor, pactó en 1452 con Miguel Nadal el compromiso de terminar en cuatro años los encargos pendientes y ejecutar otros nuevos, cobrando la tercera parte del valor total de la obra y reservándose Nadal el derecho de pintar por su cuenta encargos particulares. En los años 1453 y 1454 están fechados algunos recibos de Nadal, a cuenta de la obra del retablo de San Cosme y San Damián, de la catedral de Barcelona (fig. 235), con mención de un retablo de San Quirce. Al parecer, el pacto de colaboración quedó roto antes de su terminación legal, y a fines de 1455 aparece firmado un contrato análogo con el pintor Pedro García.

El estilo de Nadal, perfectamente definido por el retablo de los santos Cosme y Damián, es mediocre, de espíritu retrasado e influido por Martorell en su técnica minuciosa. Con toda seguridad le puede ser atribuída la predela y, en parte, la tabla central del retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la misma catedral, terminado por Pedro García.

PEDRO GARCÍA DE BENABARRE. — Por desavenencias entre Nadal y la viuda de Martorell quedó anulado el aludido pacto del año 1452. En 1455, se encarga, por medio de un pacto similar, la continuación del taller de Martorell al pintor Pedro García. Su estilo nos es conocido por el retablo firmado de Bellcaire (Museo de Barcelona y colección Muntadas) y por análisis estilístico podemos atribuirle gran parte de los aludidos retablos de Santa Clara y Santa Catalina (catedral de Barcelona) y de San Quirce y Santa Julita (Museo Diocesano de Barcelona, fig. 236), ambos ejecutados en el taller de Martorell. En estas obras aparece la colaboración de un pintor llamado Juan de la Abadía, que estudiaremos más adelante, y como el propio García, derivado estilísticamente del período aragonés de Huguet.

La personalidad de Pedro García queda definida por las obras que citamos según orden cronológico hipotético: retablos de Tamarite de Litera y parroquial de Benabarre; obras arriba citadas, de Barcelona; retablo de Santo Domingo, de Cervera (fig. 237); retablo procedente de San Juan del Mercado, de Lérida, y el retablo firmado de la Virgen de Bellcaire. La lista se complementa con gran cantidad de obras de inferior calidad, progresivamente esquematizadas, en las que intervinieron distintos colaboradores, las cuales aparecen en la región de Lérida y Benabarre. Esto parece indicar que, terminada su labor en Barcelona, hacia 1460, pasaría a establecerse en Lérida. Ciertamente, en esa población influyó las últimas obras del pintor Jaime Ferrer II, así como el arte de otros pintores secundarios ilerdenses. Es muy probable que los últimos años de su vida transcurriesen en Benabarre, lo que parece

probado indirectamente por documentos concernientes a su discípulo PEDRO ESPALARGUES, pintor mediocre, cuya obra conocemos a causa de haber firmado el retablo de Enviny en 1490 (figura 243).

La labor de Pedro García se distingue por su sobriedad y acendramiento, buscando ante todo resaltar la humanidad de sus personajes, en lo que continúa las directrices de Huguet, al cual seguía también en lo concerniente a la técnica, ya que usaba un procedimiento mixto a base de temple con veladuras al óleo.

LA FAMILIA VERGÓS. — El nombre de los Vergós implica uno de los problemas más intrincados de la pintura medieval catalana. Esta familia de pintores descendía de un sastre de fines del siglo XIV, el cual tuvo dos hijos, Jaime y Francisco. El primero de éstos tuvo a su vez otros dos, que respondían a los mismos nombres. De Jaime Vergós II sabemos que figura repetidas veces en los documentos de la segunda mitad del siglo XV, habiendo ocupado diversos cargos de importancia, entre ellos el de pintor de la ciudad, que culminan en su nombramiento de Conseller. Contrajo matrimonio en primeras nupcias en 1462, actuando Huguet de testigo. Tuvo dos hijos, llamados Pablo y Rafael, del primero de los cuales sabemos lo siguiente: en 1491 se le cita por vez primera en el gremio de pintores, y fallece en 1495, dejando sin terminar, entre otras obras, el retablo de Granollers. Su hermano Rafael murió también prematuramente en 1500, y Jaime Vergós II sobrevivió así a sus dos hijos.

El problema creado por los Vergós se basa en los hechos siguientes: 1.º No existe ningún retablo seguro de la mano de uno de los componentes de dicha familia. 2.º El retablo de Granollers, contratado por Pablo, fué terminado por su hermano Rafael y su padre Jaime Vergós II, quienes acusan recibo de lo estipulado para su terminación en el año 1500. 3.º Del análisis estilístico del citado retablo de Granollers se desprende que no son tres los pintores que intervinieron en el mismo, sino cinco, es decir, que además de los miembros de la familia Vergós, entraron en la labor otros dos pintores desconocidos. Y esto, dejando aparte al autor de las pinturas de los guardapolvos, Juan Gascó, que por entrar de lleno en el siglo XVI, se estudia en el volumen XII.

De la consideración de las composiciones de este retablo, y de conformidad con lo expuesto, distinguimos en la obra los autores que siguen: el primero es el maestro de la predela y el Calvario, el cual coincide con un colaborador de Huguet que participa en la terminación del retablo de los Esparteros, del de San Agustín y que asimismo ejecuta la parte más importante del retablo del canónigo Sors, de la catedral de Barcelona. Es decir, se trata de un colaborador activo en el taller de Huguet en obras posteriores a 1470. Además, este autor contrata por su cuenta obras independientes de cierta importancia, como son el retablo de San Pedro de Reixach y las bellísimas tablas con grandes figuras de santos, que se conservan actualmente en una colección particular americana (fig. 239). Una labor tan copiosa tuvo que ocupar por fuerza muchos años de vida en contacto con Huguet, en cuyo arte arraiga y se inspira, por lo cual, si dicho pintor fué de la familia Vergós, a nuestro juicio debe identificarse con el padre, esto es, con Jaime Vergós II.

El segundo maestro presenta gran semejanza estilística con el anterior y también con Huguet. En cierto modo sus obras dan realidad a una interpretación más personal y viva de la obra huguetiana. Por ello, cremos que este pintor pudiera ser Pablo Vergós, quien, por recibir directamente el encargo del retablo, hubo de ser considerado como el mejor artista



Fig. 237.—PEDRO GARCÍA: DONANTE, DE UN RETABLO DE LA VIRGEN Y SANTO DOMINGO (COLECCIÓN FONTANA, BARCELONA).



Fig. 238.—VERGÓS: DETALLE DE LA CONSAGRACIÓN DE SAN ESTEBAN, DEL RETABLO DE GRANOLLERS (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 239.—VERGÓS: SAN ANTONIO DE PADUA (COLECCIÓN MCILHENNY, FILADELFIA).



Figs. 240, 241, 242 y 243.—F. SOLIVES: VISITACIÓN (SAN LORENZO DE MORUNYS). G. GUARDIA: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE LA TRINIDAD (MUSEO DE LA COLEGIATA, MANRESA). MAESTRO GIRARD: PROCESIÓN DEL MONTE GARGANO (VERDÚ). P. ESPALARGUES: EPIFANÍA (1490) (HISPANIC SOCIETY).

del grupo. La escasez de su obra se halla de conformidad con su prematura muerte. En el retablo de Granollers le atribuimos la tabla de la ordenación de San Esteban (fig. 238) y la del hallazgo del mismo, después de haber sido robado de su cuna por los demonios. Puede atribuirse además a este maestro una bella tabla de la parroquial de Tiana, dedicada a San Cipriano.

El tercer colaborador del retablo de Granollers ejecutó en éste la escena del nacimiento y la de los milagros del sepulcro del Santo. Aun cuando es un buen artista, sorprende por su relativo arcaísmo, ya que retiene algo de las fórmulas de Martorell. No nos atrevemos a dar a este pintor el nombre de uno de los Vergós, y más bien suponemos que fué uno de los otros dos desconocidos que intervinieron.

Finalmente, el cuarto maestro es el autor de la escena de la Exaltación del titular entre los apóstoles, así como también de un pequeño retablo dedicado a San Sebastián, que procede asimismo de la parroquia de Granollers. Presenta un innegable influjo del estilo de B. Bermejo y, por otro lado, su aportación es de menos calidad que la de los anteriores. El quinto y último colaborador es un artista cuya modalidad entra de lleno en el estilo de comienzos del siglo XVI, debiéndosele el resto del retablo. En resumen, de los tres citados en último término, ni a título de hipótesis podemos presumir identificaciones. Hasta cierto grado, se puede justificar documentalmente esta pluralidad de manos en una misma obra, y también la multiplicidad de aspectos que ofrece el cuantioso número de retablos, que, por razones estilísticas, hemos de situar junto al de Granollers. Es tarea inútil tratar de precisar la calidad particular de cada uno de los artistas que intervinieron en su ejecución, en ninguno de los cuales advertimos originalidad creadora. Respecto a los nombres que podemos agregar como información adicional, recordaremos que Jaime Vergós II contrajo matrimonio en segundas nupcias con la viuda del pintor Doménech y, con ello, incorporó a su taller la colaboración de los dos hijos de ésta, llamados Clemente y Juan; pero, por otro lado, Rafael Vergós, a partir de 1492, aparece asociado en distintas obras con el pintor Pedro Alemany y éste con Francisco Mestre. Son muchos los contratos conservados de obras perdidas en los que se combinan todos estos nombres en asociaciones diferentes, probatorias en conjunto del procedimiento industrial de la producción pictórica de este grupo.

En cuanto a la evolución del estilo, dentro de las diferencias de matiz que antes precisamos, todos estos pintores tienden a lo formulario, a desplegar los aspectos más exteriores y efectistas de la gran creación huguetiana y a tratar de compensar la falta de genialidad con ciertos recursos de habilidad y de indudable buen oficio. El segundo maestro es el que conserva lo que pudiéramos denominar autenticidad interior del arte de Huguet, y si carece de la sutileza y delicadísima intensidad de éste, su concepto integra una mayor aproximación a lo renaciente, debido, como es natural, a la fecha más avanzada de su labor. En cuanto al primer maestro, verifica una suerte de dilatación de las figuras, de modo que desarrolla en superficie lo que pierde en profundidad, cosa que se traduce en decorativismo.

FRANCISCO SOLIVES Y GABRIEL GUARDIA. — Merecen citarse entre los seguidores de Huguet. La personalidad del primero queda establecida por el retablo de la Piedad, de San Lorenzo de Morunys (fig. 240), contratado en 1480. Según veremos, su obra se extiende por la región de Maluenda, creando un círculo estilístico importante en la escuela pictórica de Aragón. Gabriel Guardia, más cercano a Huguet y dibujante discreto, nos viene definido por el re-

tablo de la Trinidad, contratado en 1501 para la colegiata de Manresa, donde subsiste. Post le atribuye la bella tabla de los santos Crispín, Aniano y Crispiniano, procedente de la catedral de Barcelona (colección Plandiura), y otras obras menos seguras.

ESCUELA DE LÉRIDA Y DE TARRAGONA. — Nada verdaderamente importante podemos señalar en la pintura de la segunda mitad del siglo XV en estos dos centros. En Lérida prosigue trabajando Jaime Ferrer II, ya estudiado, y en sus obras correspondientes a este período, el retablo de la Pachería y el de Alcover (~~1467~~), puede advertirse la influencia de Huguet, recibida probablemente a través de Pedro García de Benabarre, quien, como en su momento se dijo, hubo de establecerse en Lérida hacia 1460. La pintura ilerdense, desde esa fecha hasta el 1500, gira en torno de dicho pintor aragonés. Ya se habló de su discípulo Pedro Espalargues, el cual dejó obra cuantiosa, aunque de escasa calidad. Sin embargo, el círculo de Pedro García es mucho más extenso y comprende pintores, también bastante rústicos, entre los cuales se puede destacar la personalidad del MAESTRO DE PUEBLA DE CIÉRVOLES y la del MAESTRO DE VIELLA. Por la distribución geográfica de su abundante obra conviene incluir en este sector al MAESTRO GIRARD, pintor mediocre ya citado por su estilo de formación netamente valenciana (fig. 242).

/1457/

Como es lógico, encontramos en Tarragona obras tempranas de influencia huguetiana, como el retablo de la Virgen, procedente de La Guardia Pilosa (Museo de Vich). De la misma mano hay unas tablas dedicadas a los santos Acisclo y Victoria (Museo de Barcelona). Su autor podría ser el JUAN VOLTES, de Alforja, que, entre 1453 y 1459, trabajó en el taller de Huguet. Menos interesante, aunque de igual tendencia, es el retablo de San Juan de Pobra de Mafumet, fechado en 1472 (fig. 244). Post ha señalado el MAESTRO DE PERALTA entre un grupo de anónimos, pues debieron de ser varios los cultivadores de ese arte secundario y derivado, a juzgar por el número de obras que en la escuela tarraconense de ese período se producen dentro de la trayectoria del estilo de Huguet, recibido a través del complejo grupo de artistas que hallamos en torno a los Vergós (fig. 245).

ESCUELA DE GERONA. ESTEBAN SOLÁ. — La escuela gerundense refleja también en las últimas décadas del siglo XV el estilo de Huguet. De todas maneras, surge una personalidad interesante, designada por Post con el nombre de Maestro de Gerona, que, por nuestra parte, creemos poder identificar con Esteban Solá. De éste consta que, huérfano de un pintor gerundense llamado Ramón, se compromete, en 1467, para perfeccionar su oficio, a trabajar durante tres años en el taller de Huguet. Por razones estilísticas en relación con ciertas tablas de dicho taller, que no cabe explicar aquí, podemos considerar como obra suya el retablo de San Benito y Santa Escolástica y una Anunciación (figs. 247 y 248) (ambos en la catedral de Gerona). Dentro de su fórmula huguetiana, conserva contacto con la obra del Maestro de Ampurias. Igual arte se advierte en una serie de obras que indudablemente fueron producidas bajo su tutela, en las cuales el nivel artístico baja, siendo posible que se deban a la colaboración o entera ejecución de otro pintor, llamado Ramón Solá, que bien pudiera ser hijo de Esteban y activo en Gerona desde 1480.

Entre las obras anónimas gerundenses, correspondientes a este período, podemos agrupar, bajo el apelativo de MAESTRO DE CRUILLES, un retablo de San Bartolomé, de la villa de dicho nombre, y el de Santa Cristina, de Corsá, piezas que representan los momentos más ale-



Figs. 244, 245 y 246.—DEGOLLACIÓN DEL BAPTISTA (POBLA DE MAFUMET). JESÚS Y LA MAGDALENA (SAN LORENZO, TARRAGONA). A. GASSIES: MILAGRO DE SAN ELOY (CATEDRAL DE ELNA).



Figs. 247 y 248.—RAMÓN SOLÁ: ANUNCIACIÓN (CATEDRAL DE GERONA). Fig. 249.—MAESTRO DE OLOT: DETALLE DE LA VIRGEN DE MISERICORDIA (LES ESCALDAS, CERDAÑA. P. O.).

jados y contrapuestos de su evolución artística. El segundo exagera brutalmente las formas redondeadas, que caracterizan a este pintor. Dentro del mismo sentido estético, hay que situar el llamado MAESTRO DE OLOT, coetáneo suyo, cuya actividad se divide entre la provincia de Gerona y el Rosellón (fig. 249).

ROSELLÓN Y EL INFLUJO FRANCÉS EN CATALUÑA. ARNALDO GASSIES. — Era hijo de otro pintor llamado Juan Gassies o Garsia, originario de Gandía, casado con la viuda de un pintor de Perpiñán. En 1432 trabajaba con Miguel Alcañiz en la obra decorativa de la capilla Mayor de la catedral de Valencia; aún después de casado, en 1434, sigue tratando de perfeccionarse en el oficio en Barcelona, pintando con Andrés Matas y Pedro Tortos, en 1437. Tres años más tarde estaba en el Rosellón colaborando con un pintor de Elna llamado también Arnaldo (1401-1440). En 1454 pintó por cuenta propia el retablo de San Miguel y San Hipólito, de Palau del Vidre. Es obra discreta, que acusa valencianismo en la técnica e influjo de Martorell en el concepto pictórico. Se le puede atribuir aún otra obra, el retablo de San Eloy en la catedral de Elna (fig. 246). Falleció en 1454.

Post ha señalado con el apelativo de MAESTRO DE PALAU DEL VIDRE al anónimo autor del retablo de San Juan, conservado en esta villa rosellonesa. Es obra de poco alcance, de mediados del siglo XV, de arte paralelo al de las obras de Gassies. Dentro del mismo círculo estilístico y cronológico hay que situar un retablo de los Santos Juanes, de la parroquia de Le Boulou.

La influencia de Huguet en la escuela del Rosellón se produjo probablemente a través de Gerona y, quizá debido a la actividad de Gassies y los elementos de su círculo, se produjo con un poco de retraso. Dicha influencia aparece claramente expresada en una predela dedicada a la vida de la Virgen, conservada en Millás, y en el retablo de la Crucifixión, de Montoriol. Éste presenta un cierto contacto con las obras que más adelante atribuímos al pintor de Zaragoza Arnaut de Castellnou de Navalles. Influencia huguetiana más diluída aparece en el retablo de San Miguel de Argelés y en el de los santos Cosme y Damián, de Serdinyá.

Desgraciadamente, no ha sido posible establecer más contactos entre la copiosa documentación notarial rosellonesa referente a pinturas y las obras conservadas en el país. Podemos añadir que dejó en él diversas muestras de su paso el llamado Maestro de Olot que, con su retablo de Santa Eulalia, de Rigarda, y la Virgen de la Merced, de Les Escaldes, ilustra el período más avanzado de su carrera.

Hemos visto en las páginas precedentes que el influjo francés es raro en la pintura catalana del siglo XV. Sin embargo, éste penetra por último a fines de la centuria, aportando su especial pulcritud, su extremo refinamiento. Podemos señalar como primer heraldo de tal influencia, entre los que nos son conocidos, al pintor ANTONIO LLONYE, el cual ejecutó en 1462 el retablo de la Virgen, procedente del convento de los agustinos de Domus Dei en Miralles (Museo de Barcelona). El estilo de esta obra es artísticamente retrasado para su momento y acusa, dentro de ciertos límites, el influjo del propio Huguet (fig. 251). Este pintor viajó con frecuencia entre Barcelona y Toulouse pues, en 1460, cobra unos trabajos en esta ciudad; en junio del siguiente año contrata en Barcelona una vidriera con la Coronación de la Virgen para Santa María del Mar, todavía conservada en el rosetón de la fachada principal; en octubre está otra vez en Toulouse y en mayo de 1462 aparece de nuevo en Barcelona.

MAESTRO DE LA SEO DE URGEL. — Su obra conservada son las sargas del órgano de la catedral de que su apelativo proviene, y el retablo de Puigcerdá (Museo de Barcelona). El hecho de que las primeras piezas aludidas se hubiesen atribuido a Van der Goes, nos dice claramente su alta calidad y la filiación de su estilo, que mantiene todos los hallazgos de la idealista, aunque subjetiva, visión flamenca. No obstante, la finura de la fórmula francesa aparece por doquier en estas obras, ejecutadas al óleo con un conocimiento perfecto de las posibilidades del procedimiento. Si la pintura de las sargas es somera, recia y atrevida, la de las tablas es más prolija y delicada. En una y otra se puede apreciar el gran sentido constructivo, la corrección de proporciones y la sensibilidad del artista. Éste muestra cierto parentesco estilístico con el Maestro de la Anunciación, de Aix-en-Provence, especialmente en la obtención de calidades táctiles. La tabla que representa a San Jerónimo es casi una realización renaciente, por la perfecta matización y gradación de las lejanías y amplitud del sentimiento naturalista (fig. 250).

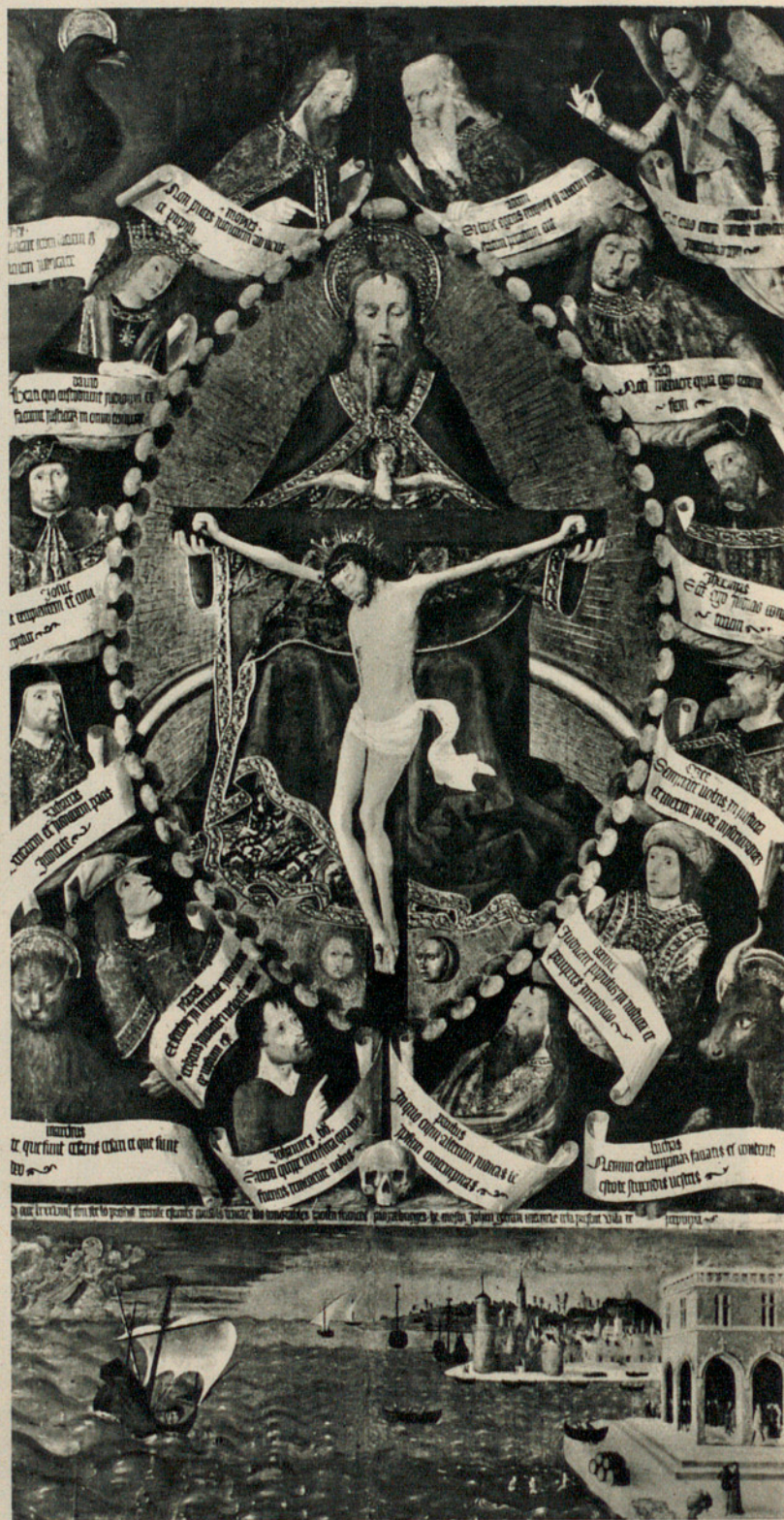
MAESTRO DE CANAPOST. — El apelativo de este maestro se origina del nombre de una pequeña parroquia rural gerundense, dotada de un magnífico retablo de la Virgen, pintado al óleo, que, por su interés artístico justificaba la designación de un nuevo maestro. Post señaló con acierto el estilo francés de esta bellísima pintura, actualmente en el Museo Diocesano de Gerona, atribuyendo a su autor el retablo de San Román de Caldegás, en el Rosellón. Últimamente ha surgido el importantísimo retablo de la Lonja de Mar, de Perpiñán (fig. 252), que justifica la inclusión del maestro entre los pintores roselloneses. La fecha de esta obra, 1489, nos da un punto fijo de apoyo para la cronología de este notable seguidor de Jean Fouquet. Fué seguramente un pintor francés que, como tantos otros, consta se establecieron en el Rosellón y Cataluña en los últimos lustros del siglo XV. Podemos atribuirle las medias figuras de Jesús y de la Virgen pintadas en ambas caras de una plancha de metal, formando un relicario de la catedral de Gerona, que fueron donadas en 1496.

PINTORES DE CERDEÑA. — La isla de Cerdeña fué, como se dijo, desde mediados del siglo XIV, una pequeña colonia de los pintores de Barcelona. Se sabe muy poco de todo ello a pesar de los interesantes estudios publicados: al parecer, hasta mediados del siglo XV, los pintores de Cataluña se contentaron con exportar retablos a la isla según encargos concretos; pero en el último período del arte gótico parece ser que algunos pintores catalanes, siguiendo el ejemplo de otros ya citados de Valencia, se establecieron en diversas poblaciones sardas. Se conserva en el Museo de Cagliari un retablo dedicado a San Bernardino, pintado por JUAN FIGUERA en 1455. Es obra mediocre, que refleja, coincidiendo con su cronología, el estilo dibujístico del primer período de Huguet, que conserva todavía mucho del estilo de Martorell. Otras obras sardas han ido atribuidas a Juan Figuera.

Han sido agrupadas, bajo el apelativo de MAESTRO DE CASTELSARDO una serie de pinturas sobre tabla conservadas en Cerdeña o procedentes de esta isla. Su parentesco con las obras del círculo de los Vergós hace suponer que fué miembro del mismo, establecido en la isla. Su obra más destacada es el retablo de San Antonio, en el Museo Nacional de Cagliari. Algunas de sus obras halladas en Cataluña confirman su origen.



Fig. 250.—MAESTRO DE LA SEO DE URGEL: SAN JERÓNIMO (MUSEO DE BARCELONA).



Figs. 251 y 252.—ANTONIO LLONYE: MISA DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO (MUSEO DE BARCELONA). MAESTRO DE CANAPOST: RETABLO DE LA LONJA (SAN JAIME, PERPIÑÁN).

Pedro Nisart, Alonso de Sedano y el anónimo designado con el apelativo de Maestro de las Predelas, destacan en la pintura balear de la segunda mitad del siglo XV. El segundo era, al parecer, burgalés, y como en Burgos se desarrolló el período final de su vida y creación pictórica, se le estudia al considerar dicho centro. Del primero ignoramos el lugar de su origen y asimismo el de su fin. Creemos que tanto éste como Alonso de Sedano, eran forasteros porque, para trabajar en Mallorca, tuvieron que asociarse a pintores nativos muy inferiores en rango y calidad artística.

PEDRO NISART. — En 1468 contrató un retablo de San Jorge, cuya tabla central y predela se conservan en el Museo Diocesano de Palma, en sociedad con Rafael Moguer, habiéndose previsto que Nisart ejecutaría las partes que precisamente se conservan y que Moguer realizaría las perdidas composiciones laterales. Un documento de 1470 nos informa de que el retablo no estaba terminado todavía y que, los que salieron garantes de la ejecución de la obra se comprometieron adicionalmente a pagar una cantidad en el caso de que Nisart dejara de residir en la isla sin acabar la ejecución del retablo. Este hecho parece corroborar la condición de extranjero del artista, cosa que también indica su nombre, derivado con seguridad de nizardo y éste, a su vez, de Niza.

Se supone que el grandioso San Jorge, de la tabla central aludida (fig. 253), refleja el desaparecido cuadro del mismo tema, obra de Van Eyck, que estuvo en poder de Alfonso V el Magnánimo. A primera vista se advierte cierto eclecticismo en su estilo y en la organización temática. Llabrés estudió su iconografía, descubriendo que, en el paisaje de fondo, se desarrolla con cierta fidelidad un aspecto de la conquista de Palma. La transformación de la ciudadela de Palma en dicho paisaje nos lleva directamente a los panoramas arquitectónicos franceses, con sus grandes castillos, que parecen símbolos de un mundo sobrenatural. En cuanto a las figuras principales, pese a algunas diferencias de valor, hay en ellas elementos que tan pronto miran a Flandes como a la Italia de los grandes cuatrocentistas. El interés por el detalle y las calidades táctiles no es tan evidente como en las obras característicamente flamencas; lo mismo sucede con el modelado corpóreo. En cambio, hay una monumentalidad innegable y un esteticismo que oscila entre lo italiano y lo francés.

Respecto a las pequeñas figuras del paisaje de fondo, su rusticidad y calidad inferior a la del resto de la obra parecen probar que fueron ejecutadas por el asociado de Nisart, Rafael Moguer, según dibujo del primero. Algunos desmayos que se pueden señalar en ciertos pormenores, como también en la figura de la princesa, arrodillada a la derecha en segundo término, podrían tener el mismo origen.

MAESTRO DE LAS PREDELAS. — Así se ha designado el anónimo creador de una serie de retablos que se conservan incompletos en Mallorca, siendo lo más notable de su obra dos predelas; la primera, dedicada a una santa mártir no identificada (fig. 254), basta para calificarlo como un primoroso artista en posesión de excelente técnica y de un concepto avanzado que mantiene estrecho contacto con el arte de Nisart, pero inclinándose más hacia el italianismo monumental de Mantegna, y también hacia el humanismo de Huguet. La segunda predela, con escenas de las vidas de Jesús y de la Virgen, muestra la constancia de las cua-

lidades de su autor. Los fragmentos que quedan de un retablo que le atribuimos, dedicado a los santos Bernardino y Onofre, tiene también gran interés, especialmente la imagen del segundo de los citados, rica de ritmo y muy expresiva. El carácter racial de este autor no es fácilmente discernible por el relativo, pero innegable eclecticismo que, como en el caso de Nisart, refleja su obra. Pudo ser un mallorquín formado junto al autor del San Jorge, pero también un extranjero activo en la isla entre 1460 y 1480.

RAFAEL MOGUER. — Trabajó entre los años 1458 y 1486, pero sus obras demuestran que aprendió con el contacto de Nisart; entre ellas citaremos el retablo de Santa Práxedes, San Vital y San Jorge (Almudayna de Palma) y la Virgen con el Niño, de la parroquial de Selva, fechada en 1479. El canon aparece exagerado en algunas figuras; la interpretación se somete a lo decorativo y los pormenores demuestran una ejecución sumaria, más que tosca, indiferente y poco eficaz, de una fórmula avanzada. Mayor defectuosidad se puede comprobar en las escenas narrativas que precisan la organización perspectiva (fig. 257).

CÍRCULO DE ALONSO DE SEDANO: MARTÍN TORNER Y PEDRO TERRENCOS. — Como hemos dicho, el pintor burgalés Alonso de Sedano trabajó en Mallorca durante el último cuarto del siglo XV, produciendo en 1488, asociado con P. Torrencos, el monumental martirio de San Sebastián, de la catedral de Palma (fig. 317). Pero es el caso que aparecen en Mallorca unas obras que reflejan de manera inequívoca la influencia de Sedano, por lo cual han de conceptuarse como creaciones de su círculo. Estas pinturas son: la imagen de Santa Ana con la Virgen y el Niño, de la Sociedad Arqueológica Luliana; las tablas con el Arcángel y la Virgen de una Anunciación, de la catedral de Palma, y la representación del taller de Nazareth (fig. 255); su estilo resulta, en nuestro concepto, una delicada adaptación del de Sedano. Post estableció la hermandad de estas piezas con unas sargas pintadas del hospital de Morella, obra documentada del pintor Martín Torner, de 1497. En los documentos consta que este artista era un mallorquín que trabajó en Valencia en 1480 y en 1497. Las obras en cuestión son pinturas de buena calidad, que unen, a la seguridad del dibujo, un modelado intenso de valor escultórico. Los paisajes de fondo son muy bellos y muestran conexión con la pintura de Sedano.

Terminamos el círculo pictórico de Mallorca con la mención de otro artista que muestra también influjo del burgalés. Se trata del anónimo conocido con el apelativo de Maestro de San Francisco, nombre derivado del gran retablo del convento de franciscanos, de Palma. Otras obras de este autor son el denominado retablo de Ramón Llull (fig. 256) y diversas tablas conservadas en la isla y en colecciones particulares españolas y extranjeras. Su estilo es algo tosco, pero no carece de encanto; un leve esquematismo deforma las figuras o las exagera ligeramente. Sin embargo, puede comprobarse la persistencia de la aportación de Sedano en la tendencia a la monumentalidad que el mencionado maestro trajera de Italia.

Se ha identificado al Maestro de San Francisco con Pedro Terrencos, cuya actividad en Mallorca está ampliamente documentada en los últimos años del siglo XV. Como queda dicho Pedro Terrencos estaba asociado con el citado Alonso de Sedano y dado que la semejanza del estilo de este pintor burgalés es mayor con lo atribuido a Martín Torner que con las obras del Maestro de San Francisco, podría ser que en realidad el Maestro de San Francisco sea Martín Torner y las obras atribuidas por Post a Martín Torner sean de Pedro Terrencos.



Fig. 253.—PEDRO NISART: SAN JORGE (MUSEO DIOCESANO, PALMA DE MALLORCA).



Figs. 254 y 255.—MARTIRIO DE UNA SANTA (MUSEO DE PALMA DE MALLORCA). MARTÍN TORNER: SAGRADA FAMILIA (COLECCIÓN VILLALONGA, PALMA DE MALLORCA).



Figs. 256 y 257.—PEDRO TERRENCs: SAN ANTONIO ABAD (COLECCIÓN MUNTADAS). RAFAEL MOGUER: SAN JORGE (LA ALMUDAINA, PALMA DE MALLORCA).



Figs. 258 y 259.—MAESTRO DE MALUENDA: VIRGEN CON EL NIÑO Y ÁNGELES (COLECCIÓN PARTICULAR). MAESTRO DE FLORIDA: PRESENTACIÓN AL TEMPLO (CATEDRAL DE TERUEL).

MAESTRO DE MALUENDA Y MAESTRO DE RIGLOS.—Aun dentro de su anonimato, son estos dos pintores las figuras más destacadas del período de transición entre los círculos estilísticos centrados por Juan de Leví y Bonanat Zaortiga y los que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XV basándose en las fórmulas pictóricas de Huguet y Bermejo. En cierto modo llevaron a cabo una acción paralela a la que Bernardo Martorell desarrolló en Cataluña. El primero nos es conocido por un grupo de tablas procedentes de Maluenda, ejecutadas con gran delicadeza (fig. 258). El Maestro de Riglos, que surge también del análisis estilístico, puede situarse entre 1435 y 1460. Su nombre deriva del retablo de San Martín de Riglos (Huesca), que debió de ser ejecutado hacia 1460 (fig. 260). Este artista produjo obra cuantiosa, que Post estudió unida a otras, que no creemos de la misma mano, bajo el apelativo de Maestro de San Quirce. De su primer período hemos de citar cuatro compartimientos de un retablo procedente de Teruel (col. Mateu, Barcelona), excelentes para juzgar su dependencia con respecto del Maestro de Lanaja. Obra subsiguiente será el retablo de Santa Ana (colección Deering), interesante por el dibujo de túnicas y mantos, elementos que delatan el anhelo de ornamentalismo dinámico. Digno de mención es el hecho de que, en una de las escenas, aparezca una inscripción en catalán. El punto culminante de su carrera queda representado por el retablo de la Virgen de la parroquial de Villarroya del Campo. Obras ya avanzadas con inequívocos signos de decadencia, son el aludido retablo de Riglos y el de Santa Lucía y San Blas (colección particular).

MAESTRO DE FLORIDA. — Uno de los mejores artistas activos en Aragón en la segunda mitad del siglo XV ha sido estudiado por Post, derivando su apelativo de la obra más importante, el retablo de los condes de Florida, en la catedral de Teruel. A esa pieza se une estilísticamente el retablo de la parroquial de Huesa del Común. La característica más acusada de este notable pintor es, paradójicamente, su desequilibrio plástico; podemos considerarlo como representativo del tipo de creador que, merced a un gran esfuerzo, logra en un momento dado superarse a sí mismo y sus posibilidades innatas. En efecto, el retablo de los condes de Florida tiene ciertos impresionantes, ricos pictóricamente y decorativamente (fig. 259).

CÍRCULO ARAGONÉS DE HUGUET. — El estilo de Jaime Huguet halla su reflejo y la prueba de su temprana estancia en Zaragoza en una serie de obras anónimas aragonesas de mediados del siglo XV. De ellas y de las que atribuimos al primer período del gran maestro catalán, surge una serie de pintores de personalidad todavía imprecisa, activos en Zaragoza y Huesca en la segunda mitad del siglo XV. Estos son Arnaut de Castellnou, Tomás Giner, Maestro de Belmonte, Martín de Soria, Juan de la Abadía, Bernardo de Aras, Maestro de Morata y Pedro García de Benabarre, ya estudiado entre los miembros de la escuela de Barcelona (pág. 281).

ARNAUT DE CASTELLNOU DE NAVALLES Y TOMÁS GINER.—Estos pintores de Zaragoza se asociaron por escritura notarial por tres años a partir del 1466, obligándose a ejecutar obras de pintura por mitad en gastos y beneficios. Al parecer, tal asociación existía de hecho, ya que en la aludida escritura se mencionan obras pendientes de cobro. Entre ellas fi-

gura un retablo de Erla. En la ermita de la Corona, del pueblo de Erla, se conserva un retablo que acusa la participación de dos pintores del círculo huguetiano; uno de ellos es el que fué estudiado por Tormo bajo el apelativo de Maestro del Arzobispo Mur, por ser autor del retablo del palacio arzobispal de Zaragoza, que ostenta el escudo de aquel prelado. Al segundo maestro podemos atribuirle un retablo de San Bartolomé (en diversas colecciones particulares de Palma y Barcelona) (fig. 262), una Santa Catalina, del Museo de Bilbao, y otras obras. Por referencias documentales indirectas resulta que una tabla dedicada a San Lorenzo, conservada en Magallón, puede atribuirse a Tomás Giner. Por ello, aunque sea en concepto de hipótesis, llamamos Arnaut de Castellnou al segundo de los colaboradores de Erla y Tomás Giner al Maestro del Arzobispo Mur. La obra de éste, que es muy copiosa, confirma la abundancia de referencias documentales a Giner. La técnica de Arnaut de Castellnou es similar a la de la juventud de Huguet, más espontánea que la de Giner, cuyo formulismo queda perfectamente representado en el aludido retablo arzobispal de Zaragoza y en el de la Epifanía, de Calatayud (fig. 261). *(Véase: Carmen Lacort - Zaragoza II época - N.º 2 - 1979) "Retablo de Erla"*

MAESTRO DE BELMONTE. — De este pintor, perteneciente también al círculo aragonés de Huguet, no poseemos ninguna referencia documental, pero su actividad debe enclavarse entre los años 1445 y 1480. En su obra, la espiritualidad huguetiana se diluye en lo formulario, con repetición de ademanes y expresiones que constituyeron uno de los fundamentos de la unidad de la escuela. Cualidad de este artista es la brillantez decorativa que consigue a pesar del anquilosamiento de sus figuras. El retablo dedicado a San Juan Bautista (colección Sert) tiene interés y emotividad; el de San Miguel, procedente de Belmonte (Museo de Barcelona y colección Junyer), es una de las mejores realizaciones del pintor, con la rara armonía que se establece entre los diseños ornamentales, la fantasía desplegada al plasmar la imagen del demonio y la vivacidad cromática, aun sentida más como iluminador que como colorista (fig. 263). Obras más avanzadas suyas son el San Martín del Museo de Boston en la que se acentúa el dominio de lo decorativo sobre lo pictórico.

MARTÍN DE SORIA. — Documentado en época tardía, desde 1471 a 1487, su celebridad se debe al hecho de que Post le atribuyera el tríptico de San Jorge y otras pinturas que nosotros creemos del período aragonés de Jaime Huguet. De la primera etapa de su carrera consideramos el retablo de San Juan y San Miguel de la iglesia de San Valero de Zaragoza y el de la Virgen procedente de la de San Pablo (Museo de Zaragoza) realizados hacia 1450. Las expresiones de los personajes, sus ademanes, no por contenidos menos expresivos, son lo mejor de estas pinturas compuestas con soltura casi naturalista que demuestran la subordinación de Martín de Soria a la personalidad de Huguet. El retablo de San Cristóbal del monasterio de Piedra de Zaragoza (Museo de Chicago) acusa ya el anhelo de encontrar formas autónomas; estudiando los rostros de los personajes como factor más característico donde estimar la independización frente a lo huguetiano, vemos en efecto más diversidad, una tendencia a la exageración en los perfiles, pero la vivacidad y delicadeza desaparecen tras lo puramente representativo. En el retablo de Pallaruelo de Monegros, firmado y fechado en 1485, hay una síntesis de la exageración de los rasgos y el deseo de infundirles vida interior y profundidad anímica, lo cual no obsta para que algunos personajes aparezcan deformados o sumariamente expuestos (fig. 264). Cierra la creación del artista el retablo de San Blas de la parroquial de Luesia (Zaragoza), obra



Fig. 260.—MAESTRO DE RIGLOS: SAN MARTÍN (MUSEO DE BARCELONA).



Fig. 261.—TOMÁS GINER: EPIFANÍA (SANTA MARÍA, CALATAYUD).

que posiblemente fué pintada en 1487, año de la muerte de Martín de Soria, y que muestra decadencia.

JUAN DE LA ABADÍA. — Uno de los artistas de positivo interés, entre los que constituyen el grupo aragonés influído por Huguet, es Juan de la Abadía, el cual, según los documentos, aparece domiciliado en Huesca en época tardía, entre 1473 y 1508, debiéndose indicar que los documentos de fecha más avanzada corresponden seguramente a un hijo suyo, también pintor, del mismo nombre. Nos vemos obligados a analizar su trayectoria artística partiendo de obras del último período, únicas piezas documentadas, continuando por el rastro de su estilo hasta encontrar su entronque con las obras barcelonesas de Pedro García. En el retablo de Santa Catalina, de la iglesia de la Magdalena de Huesca, anterior a 1491, las figuras están pintadas con soltura y buen modelado que les da cierto carácter escultórico (fig. 266); los valores táctiles y estilísticos se repiten en otra obra documentada, el retablo dedicado a San Andrés y al Salvador, procedente de Nueno (Huesca) (Museo Arqueológico Nacional). Se atribuyen a este período de Juan de la Abadía la tabla de la Virgen del palacio episcopal de Jaca y el retablo de San Pedro Mártir y Santo Domingo, de Almudévar. Por análisis estilístico, remontando hacia etapas anteriores, le atribuimos la tabla de San Antonio Abad (Fitzwilliam Museum, Cambridge) de sólida factura y recia composición, en la que la vivacidad de raíz huguetiana se enlaza íntimamente con la búsqueda de la fuerza que define el arte de Aragón; las tablas del retablo procedente de Aniés (Museo Lázaro Galdiano) y la tabla de San Miguel de Liesa.

Retrocediendo más en el tiempo, nos encontramos con dos obras que consideramos del primer período oscense de Juan de la Abadía, cuando todavía se hallaba bajo el impulso de su actuación en Barcelona. Estas son el retablo de Alquézar (Huesca) y la tabla de la Coronación de la Virgen (Museo de Artes Decorativas de París). Poseen un sentido más ornamental que representativo, pero dentro de ese marco alienta una indiscutible intensidad espiritual. Es innegable la unión estilística entre las obras descritas y lo que constituye la presencia de un tercer colaborador en los retablos barceloneses de las santas Clara y Catalina y el de los santos Quirce y Julita.

BERNARDO DE ARAS. — Refleja el estilo huguetiano a través de Juan de la Abadía, siendo así una consecuencia indirecta del maestro del grupo, lo cual se comprueba inmediatamente por la inferior sensibilización de lo fisionómico, así como también por una propensión a deformar el canon. Tenemos de este artista una pieza documentada, el retablo de la Virgen, de Pompién (Huesca), pintada entre 1461 y 1463; por analogía estilística, le atribuimos el retablo de San Vicente (Museo de Huesca) (fig. 265). Hay una referencia documental, que consignamos por creerla de interés; data de 1471 y es la noticia de su segundo matrimonio. Bernardo de Aras, aparte de su relativo valor como pintor, nos interesa porque su estilo, derivado del de Juan de la Abadía, prueba la antigüedad de formación de la manera de éste y, consiguientemente, nuestra hipótesis concerniente a la evolución del mismo.

MAESTRO DE MORATA. — Es un pintor, todavía anónimo, que se encuentra en el mismo caso del anterior, respecto a su recepción indirecta del influjo huguetiano. Ofrece también la particularidad de la deformación y más intensamente que Bernardo de Aras, busca formas angulosas y trabadas, no con intención objetiva de acusar las diferencias, sino como pura necesidad sentimental, es decir, como impulso vertido en dicho sistema formal; ello no obsta para que, a

través de los puntiagudos rostros y de los entrecruzados ademanes, asome algunas veces el humanismo de Huguet. Le conocemos diversas obras entre las cuales se pueden citar el retablo dedicado a la Vida de Cristo, de Morata de Jiloca, al que debe el apelativo con el cual le designamos; el de Santo Tomás de Daroca (fig. 267) y el de los Santos Julián, Fabián y Sebastián, también de Daroca.

MARTÍN BERNAT Y MIGUEL XIMÉNEZ. — La larga estancia de Bartolomé Bermejo en Zaragoza, analizada en las páginas anteriores, queda confirmada por el hondísimo influjo que su arte ejerció sobre la escuela aragonesa del último cuarto del siglo XV. El estilo del gran pintor tomó tal carta de naturaleza en la escuela de Zaragoza que los seguidores importantes dieron pautas que fueron copiadas por los pintores de los círculos respectivos, degenerando en ellos hasta lo increíble. Como es lógico, uno de los seguidores principales de Bermejo fué Martín Bernat (1469-1497), el cual, como se dijo, se comprometiera a terminar el retablo de Santo Domingo de Silos, de Daroca, en 1475. Por el retablo de la capilla de los Talavera, de la catedral de Tarazona, ejecutado en 1493, obra documentada de Bernat, entraríamos en el conocimiento de su estilo si no fuera porque nos muestra una ejecución tan sumaria como pobre en el concepto, siendo en suma su calidad casi de arte popular y manifiestamente inferior a lo que creemos ha de corresponder a la categoría de un colaborador y seguidor directo de Bermejo. Bien es verdad que se trataría de una obra tardía y sabemos que al pintor corriente español nunca se le debe juzgar por las creaciones de última época, siempre decadente.

Entre 1482 y 1489, Martín Bernat aparece asociado con Miguel Ximénez, pintor también derivado de Bermejo y cuyo estilo nos es perfectamente conocido por obras firmadas y fechadas; en las de colaboración resulta factible, pues, discernir lo debido a uno y otro pintor. Determinada la personalidad de Martín Bernat por medio del análisis estilístico, consideramos como su obra más antigua el retablo de San Martín, de la colegiata de Daroca (hacia 1475), cuya tabla central tiene un fondo de tipo valenciano, cual los que aparecen en las pinturas de Bermejo (fig. 268). La composición y el ritmo son lo mejor en ésta pintura, pero la ejecución acusa claramente la dureza que puede comprobarse con frecuencia en las figuras de Bernat. La predela del retablo, mucho más basta, fué sin duda realizada por algún colaborador, lo cual prueba una vez más la industrialización que tanto perjudicó buen número de obras medievales. Cronológicamente subsiguientes tenemos: la tabla de la colección Parcent (Madrid); la de San Antonio Abad con dos donantes (col. Muntadas), en la que surge esa extraña propensión de Bernat a exagerar expresionísticamente las barbas y cabelleras buscando así una mayor impresión de poder y majestad; la pareja de santos obispos del Museo Lázaro Galdiano, donde vemos una transitoria tendencia a la simplificación y al decorativismo a la vez que una mayor eficacia; el retablo de la Virgen de Montserrat de Alfajarín que muestra cierto esquematismo y una gran desigualdad en la ejecución; finalmente, tenemos la tabla de la Virgen y el Niño de la colección Milá (Barcelona), en la que empieza a señalarse inequívocamente la decadencia final del artista. Su tabla de San Blas, de la parroquial de Lécera, viene a ser una réplica muy deficiente del gran Santo Domingo de Silos de Bermejo. Otras composiciones ulteriores repiten, anquilosadas, algunas de las bellas pinturas del autor del San Miguel de Tous.

Se habrá observado que nos apartamos de la hipótesis de Post, quien reunió bajo el nombre del Maestro de Alfajarín la mayoría de las obras que nosotros atribuimos a Martín Bernat.

Respecto a Miguel Ximénez, encontramos su actividad documentada entre los años 1466 y



Figs. 262, 263 y 264.—ARNAUD DE CASTELLANOU DE NAVALLS: MILAGRO DE SAN BARTOLOMÉ (COLECCIÓN TORELLÓ). MAESTRO DE BELMONTE: SAN MIGUEL (MUSEO DE BARCELONA). MARTÍN DE SORIA: DETALLE DE LA CIRCUNCISIÓN (1485) (PALLARUELO DE MONEGROS).



Figs. 265, 266 y 267.—BERNARDO DE ARAS: DETALLE DE UN CALVARIO (MUSEO DE HUESCA). JUAN DE LA ABADÍA: MARTIRIO DE SANTA CATALINA (IGLESIA DE LA MAGDALENA, HUESCA). MAESTRO DE MORATA: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE SANTO TOMÁS (COLEGIATA DE DAROCA).

1505, siempre en Zaragoza. Ya nos referimos a su asociación con Bernat. Su propio estilo queda perfectamente definido por el retablo procedente de Ejea de los Caballeros y por la Piedad de la colección Lanckoronski, ambos firmados y esta última obra fechada en 1470; a pesar de que la primera de tales pinturas es muy desigual, con fragmentos de calidad y otros no muy satisfactorios, y la segunda bastante mediocre, nos sirven, como indicamos, para precisar las características de concepto y manera de este artista. La predela firmada del primero tiene por tema la Resurrección, entre escenas de la leyenda de San Miguel y del martirio de Santa Catalina (Museo del Prado). Es la pintura más linealista que conocemos del pintor que estamos comentando (fig. 270).

Entre las obras de su atribución, hemos de citar un gran retablo del Museo de Huesca, cuyas escenas causan mejor efecto a la impresión momentánea que al análisis, aun cuando existan en ellas evidentes aciertos, cual, en la historia de la mujer adúltera, el fondo arquitectónico con la puerta abierta, o algunas cabezas del grupo; el retablo de San Juan Bautista procedente de Sijena (Museo de Barcelona) cuyos personajes tienen armonía de proporciones y un ritmo más esquemático que naturalista, mientras la vida interior se insinúa en los rostros sin llegar a expresarse plena y verdaderamente; el de San Martín, que el período renacentista modificó con aditamentos decorativos característicos (Museo de Zaragoza), obra en la que también encontramos esa reducción a fórmula de lo que en el maestro del grupo fuera sentimiento orgánico. Creemos poder atribuirle con justicia una obra más finamente ejecutada, el retablo de la iglesia de la Peña de Agreda con una bella Epifanía, y otras escenas que derivan de los grabados de Schongauer. El retablo dedicado a glosar escenas de la vida de Cristo, de la parroquial de Tamarite de Litera (Huesca) está documentado y en el contrato, fechado en 1500, figura además del nombre del pintor el de su hijo Juan como colaborador. Esta obra, por desgracia destruída en 1936, señala una transición hacia las formas más serenas y redondeadas del Renacimiento, sin dejar de ser gótica en ambiente y espíritu y por ello profundamente narrativa. Hay que tener en cuenta que fué terminada en 1513 por el pintor oscense Martín de Larraz. El retablo más importante producido por Bernat y Ximénez asociados es el de la Santa Cruz (fig. 269), procedente de Blesa, pintado hacia 1486 (Museo de Zaragoza).

Como rasgos comunes a los dos artistas señalaremos lo avanzado de su estilo, que en alguna ocasión se aproxima a lo renacentista, la búsqueda de la intensidad, de la expresión psicológica y de la fuerza dramática. Se diferencian principalmente en que Miguel Ximénez propende al modelado del volumen, a los pasajes contínuos, mientras Martín Bernat acusa linealmente los rasgos llegando hasta lo violento. El sentimiento interior de los personajes de Bernat es tenso, trágico incluso. Ximénez es más narrativo y lírico, aun cuando en algunas obras profundiza en lo patético. Ambos pintores son bastante desiguales; en sus mejores momentos se acercan al estilo de Bermejo, su maestro; en los peores descienden al nivel de sus propios seguidores.

Por los párrafos anteriores se vino en conocimiento de que Martín Bernat y Miguel Ximénez no trabajaban solos, antes admitían en su labor la interpolación de distintos colaboradores. Este hecho es característico de la escuela aragonesa, con la consecuencia que es de suponer, la dificultad de analizar pinturas en las que entraron tantas manos. Merced a este procedimiento de colaboraciones se pudo ejecutar gran cantidad de retablos, los cuales constituyen otros tantos problemas, aun cuando queda fuera de dudas su procedencia general del estilo de Bermejo. Post trató de dar una solución aludida, a base de crear un gran número de presuntos maestros. Por nuestra parte, aun sintiendo disentir de la opinión del gran historiador de la pintura hispánica, no aceptamos la mayoría de sus hipotéticos artistas y preferimos confesar la imposibilidad de dilucidar

la atribución de las obras de este grupo. Los maestros creados por Post que no aceptamos son los siguientes: Maestro de Armisén, Maestro de Santa Liestra, Maestro de Arnoult y Maestro de Hearst. La característica de las obras atribuidas a esos pintores es su bajo nivel artístico y como se trata de piezas de carácter casi popular, no hay manera de verificar un análisis eficaz; sin fecha y sin documentación alguna, todas esas pinturas son reflejos lejanos de un Bermejo de tercera o cuarta mano. Sin embargo, entre las piezas aludidas, hay algunas que merecen citarse por superar la categoría citada; deben datar de las dos últimas décadas del siglo XV y no podemos precisar atribución alguna al respecto. La primera de tales obras es el retablo del Apóstol Santiago, del Museo del Prado, que pudiera ser resultado de la colaboración entre Bernat y Ximénez, pero sin que quepa dar seguridad en esta indicación a título de hipótesis, por lo cual admitimos que podría también ser la obra de un seguidor de ambos pintores. Otra obra muy parecida y de difícil atribución es el retablo de la parroquial de Tardienta, dedicado a los Santos Fabián y Sebastián; en ella, el estilo se aproxima al de Miguel Ximénez, lo que acontece asimismo en la tabla de San Antonio Abad de Luna. La obra maestra del grupo es, con seguridad, la tabla de San Victorián, procedente del monasterio de ese titular, actualmente en la catedral de Barbastro. Otra pieza interesante es el retablo de Santa Catalina, de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, obra que por una serie de coincidencias iconográficas ha sido identificada con un retablo pintado por Salvador Roig y Juan Rius en 1459. Dado el evidente influjo de Bermejo que presenta la mencionada pintura, es imposible que haya sido ejecutada en la fecha transcrita y, consecuentemente, no cabe la identificación aludida.

Bellísima es la imagen yacente del sepulcro de Francisquina de Erill y de Castro (1494), pintura que recuerda el estilo de Miguel Ximénez, aunque llevado a mayor perfección. Acaso sean del autor de esta pieza las sargas con historias de la Virgen del Pilar, conservadas en el Museo Diocesano de Zaragoza. En ellas parece que el influjo de Bermejo se mezcla con un flamenquismo de tipo castellano e incluso cabría precisar la afinidad con el arte del pintor burgalés de fines del siglo XV Alonso de Sedano. Esas sargas, que deben datar del 1500, muestran un concepto avanzado, dentro de los convencionalismos góticos que procuran enriquecer por todos los medios, particularmente imaginativos; el ambiente de milagro está bien logrado en ellas, a pesar del relativo naturalismo del tratamiento formal y de la interpretación figurativa; alguna escena recuerda el estilo de un Gentile da Fabriano, pero la mayoría, como dijimos, son flamenquizantes. Otro maestro interesante y muy cercano al autor de las sargas del Museo Diocesano de Zaragoza, es el pintor que ejecutó el retablo de San Juan Bautista, procedente de Sigena, distribuido ahora entre los museos de Huesca y Zaragoza, con escenas copiadas exactamente de los grabados de Martín Schongauer.

MAESTRO DE COTETA. — De las atribuciones y apelativos que Post estableciera conservamos lo relativo al Maestro de Coteta, autor anónimo del retablo de San Sebastián de Coteta, del que su nombre deriva; sus obras tienden a lo dramático y alguna, como la Virgen de la Leche de la colección Pano (Zaragoza), recuerda a Martín Bernat, pero otras señalan una evolución personal en el sentido de incrementar el valor expresivo por medio de lo atormentado del gesto, camino peligroso que, tras el ponderado término medio del tríptico del Museo de Sevilla (figura 271), intenso y bien realizado, había de conducirle a una increíble decadencia conceptual y técnica, más allá de las expresionistas figuras del retablo de la ermita de la Virgen de Luesia.



Fig. 268.—MARTÍN BERNAT: RETABLO DE SAN MARTÍN (MUSEO PARROQUIAL, DAROCA).



Fig. 269.—MARTÍN BERNAT Y MIGUEL XIMÉNEZ: SAN FELIPE Y SAN BARTOLOMÉ, DEL RETABLO DE BLESA (1486) (MUSEO DE ZARAGOZA).



Fig. 270.—MIGUEL XIMÉNEZ: ESCENA DE LA LEYENDA DE SAN MIGUEL, DEL RETABLO DE EGEA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 271, 272, 273 y 274.—MAESTRO DE COTETA: ECCE HOMO (MUSEO DE SEVILLA). MAESTRO DE SAN VICENTE: VIRGEN CON EL NIÑO (COLECCIÓN PRATS). F. SOLIVES: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE LAS SANTAS JUSTA Y RUFINA (MALUENDA). MAESTRO BONNAT: CONSAGRACIÓN DE SAN MARTÍN (MUSEO DE BAYONA).

MAESTRO DE SAN VICENTE. — Otro pintor de interés es el Maestro de San Vicente, autor del retablo dedicado a dicho Santo titular, de la colegiata de Santa María de Calatayud, de la Virgen procedente de Caspe (col. Prats) (fig. 272) y otras pinturas que conservan un lejano resto del concepto de Bermejo; en el momento que estudiamos aparecen en Aragón obras que muestran contactos directos con el arte flamenco, reflejando asimismo reminiscencias de carácter alemán; ejemplarizan el caso las obras de un pintor anónimo, autor de la sarga del Santo Entierro, del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, y de un tríptico de la Crucifixión de la colección Torelló (Barcelona). Hay en dichas pinturas un anhelo por lo llameante y dinámico que se traduce en aspectos del tema o de sus detalles, en un verticalismo extremado. En la realización de estas obras encontramos elementos que nos hablan de fechas avanzadas.

FRANCISCO SOLIVES Y EL MAESTRO DE BONNAT. — Dijimos ya que, en 1480, Francisco Solives pintó el retablo de la Piedad de la iglesia del mismo nombre de San Lorenzo de Morunys (Lérida). Se advierte que Solives es un huguetiano modesto y formulario, cuya realización tiene mucho de artesanía. La serie de obras de idéntico estilo que aparecen en distintos pueblos de la región meridional de Zaragoza prueban que este pintor de Bañolas se estableció en Aragón; tales piezas se hallan en Torralba de Ribota, Daroca, Calatayud y Maluenda, siendo el retablo de la última localidad la pintura más importante, siquiera por su monumentalidad; dicho retablo está dedicado a las Santas Justa y Rufina y tiene algunas escenas que no carecen de primitivo encanto (fig. 273). Resulta interesante advertir que surge aún otro grupo de obras con la huella del estilo de Solives, aunque más arcaicas y mejores. A consecuencia de ello, establecemos la hipótesis de un primer período de este artista, anterior al retablo de San Lorenzo de Morunys; como algunas de tales piezas se encuentran en Aragón (Alcañiz y Villarroya del Campo) es de creer que Solives había trabajado en esa primera etapa, que se iniciaría hacia 1470, en la región aragonesa, en contacto con los seguidores de Huguet y, en algún caso, con los de Bermejo, pues reminiscencias del estilo de este maestro se mezclan en las aludidas pinturas; después partiría a Lérida para retornar últimamente a Aragón. Entre las obras del primer período, mencionaremos el retablo de San Martín (col. Bauzá, Madrid), la tabla de las Santas Justa y Rufina (col. Kleinberger) y el Arcángel San Miguel del Museo Lázaro Galdiano. Estas pinturas revelan una ejecución más cuidadosa que las ulteriores, pero carecen también de honda sensibilidad y perfección.

En contacto con Solives, acaso colaborando en alguna ocasión con él, tenemos al pintor clasificado por Post bajo el apelativo de Maestro de Bonnat, a causa de que sus obras más importantes se hallan en el Museo Bonnat de Bayona. Carecemos a su respecto de datos concretos, pero su estilo le sitúa, en evolución paralela a la de Solives, hacia fin de siglo. Citaremos su retablo de San Martín (Museo Bonnat), el dedicado a San Juan Bautista (Metropolitan Museum of Art, New York), la tabla de San Antonio Abad (Museo de Bilbao), y la predela con escenas de la Pasión (Metropolitan Museum of Art, New York). Dentro de su calidad de epígono y de su elaboración más que secundaria de lo huguetiano, el Maestro de Bonnat resulta más dotado de imaginación que Solives y con mayor capacidad para la plasmación del movimiento; le faltan valores táctiles y modelado corpóreo, pero su narrativismo tiene enjundia y cierta fuerza (fig. 274).

JAIME LANA, ampliamente documentado entre 1491 y 1515, es uno de los últimos pintores góticos aragoneses. El retablo de Borja (Zaragoza), contratado en 1492, revela su estilo modesto, no lejano al de Solives.

JORGE INGLÉS. — Castilla, que había de ser la región donde el estilo hispanoflamenco alcanzara su más eficaz desarrollo, fué por paradoja la más tardía en recibir las nuevas corrientes artísticas procedentes de los Países Bajos. Si el paso de Van Eyck, al que ya nos referimos anteriormente, dejó alguna huella en el solar castellano, no queda traza de ello. En consecuencia, las primeras manifestaciones de una pintura netamente flamenquizante las encontramos en la obra de un pintor, de extraordinaria técnica, que los documentos mencionan con el nombre de Jorge Inglés. Por el testamento de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, fechado en 1455, sabemos que por aquel entonces estaba el aludido artista ejecutando el espléndido retablo de la Virgen para la iglesia del hospital de Buitrago (hoy en la colección duque del Infantado). Es obra, ejecutada al óleo, con el retrato del donante, célebre poeta que tan importante papel desempeñó en la introducción del Renacimiento en España, y de su esposa; ambos representados a gran tamaño flanquean la Virgen central, interesante dato que expresa la profanización naciente de los nuevos tiempos prerrenacentistas. Este retablo de Jorge Inglés, inicia la corriente venida de la escuela de Tournai, principal foco de inspiración del arte hispanoflamenco (fig. 275).

Nada sabemos del pintor aparte de su nombre, que parece indicar procedencia británica o acaso flamenca, ya que las precisiones geográficas no inspirarían interés excesivo a sus coetáneos. Lo cierto es que se estableció en España donde dejó varias obras de calidad y la semilla de una escuela. A través de ellas se observa un proceso gradual de hispanización, como en la mayor parte de creaciones de artistas extranjeros establecidos en la Península. En términos muy generales, ese proceso se califica por una progresiva pérdida de la pureza conceptual, del ideal de perfección y lirismo; en cambio se acentúa, o bien lo ornamental que tiende a cubrir los espacios vacíos, o el factor realista y trágico; a esto se añade, cuando de decadencia se trata, una regresión a lo esquemático o tosco, o a lo característico. Del retablo del marqués de Santillana, hemos de mencionar las figuras de la predela, magníficas de concepto y ejecución, y los bien distribuidos ángeles de la zona superior, portadores de carteles con versos del poeta donante escritos en bella letra gótica. Se atribuye a Jorge Inglés el retablo de San Jerónimo de la Mejorada (Valladolid, Museo Provincial), con escenas intensas y sólidamente construídas, en las que lo extático y lo narrativo se equilibran (figs. 276 y 277). Se produce una contradicción interna entre la calma aparente, el amor con que están dibujados objetos y figuras y una como expresión de tormento que tiende a subir a la superficie a través de las formas y de las situaciones. La figura central de la predela, Cristo resucitado, conmovido y aún sangrando, con los brazos en extraño ademán, confirma este sentimiento contradictorio. Vemos asimismo en este retablo algunos tipos representados con la mezcla de brutalidad y caricatura tan estimada por los pintores españoles. Obra del pintor son el retablo de la Virgen, de Villasandino, en el que la tipología humana aparece más realista, dentro de ambientes que poseen las excelencias de composición y clima espiritual acostumbrados en este artista, y la Crucifixión o Calvario, de la colección Gómez-Moreno.

En la obra de Jorge Inglés vemos cómo se despliega en superficie uno de los elementos que el arte flamenco aportaba al hispánico en las postrimerías de la época gótica: el paisaje, sustituyendo los fondos de oro de origen italiano o las arquitecturas esquemáticas de igual procedencia. Delicados panoramas con valles, montes, caminos, ríos y pueblos, árboles y aves en el espacio, aparecen tras los grupos humanos o se ven por las ventanas, en todas las obras del pintor; incluso



Figs. 275 y 276.—JORGE INGLÉS: EL MAROUÉS DE SANTILLANA (COLECCIÓN DUQUE DEL INFANTADO);
ENTIERRO DE SAN JERÓNIMO, DEL RETABLO DE LA MEJORADA (MUSEO DE VALLADOLID).



Fig. 277.—JORGE INGLÉS: SAN JERÓNIMO, DEL RETABLO DE LA MEJORADA (MUSEO DE VALLADOLID).

en el retrato del marqués de Santillana, en el retablo correspondiente, surge una estrecha franja de paisaje, en el fondo a la izquierda como recuerdo de la naturaleza que el hombre medieval experimentaba como imagen del Paraíso. Otra de las características aportadas por este maestro radica en el plegado de los ropajes cuya artificiosidad y preconcepto en nada disminuye la belleza del efecto. La fuerza de los convencionalismos en este período se muestra en el hecho de que los paisajes de fondo que hemos citado influenciaron de tal manera a los artistas secundarios que bebieron de esas fuentes, que siguieron repitiéndolos en sus obras, sin preocuparse en advertir que tales paisajes eran visiones de la tierra de Flandes; con tosca fidelidad y como fórmula aprendida, se copiaron durante cierto tiempo y el paisaje castellano quedó en la mayoría de los casos excluido en la obra de los primitivos españoles.

MAESTRO DE LA MAGDALENA. — Al lado de las piezas que hemos considerado, aparece un grupo de tablas que, por las características de su estilo, son obra de un coetáneo de Jorge Inglés más que medianamente dotado, pero del cual carecemos por entero de datos documentales, conociéndole tan sólo por sus obras, dos de las cuales se relacionan con el tema de la Magdalena; en una vemos su efigie (col. Roda, Madrid), y en otra, la escena en que la Magdalena unge los pies de Jesús durante un convite (col. Amatller, Barcelona), pertenecientes a un mismo retablo. Se conserva además una tabla con la ascensión de la Magdalena que debe proceder de otro conjunto (col. particular). Maravillosa es la gracia cromática de estas obras con verdes, carmines y cadmios que entonan en una armonía poderosa y sin embargo, delicada. Cierta manierismo puede comprobarse en el arte de este pintor; en particular, las manos revelan una sutil dilaceración formal que se expresa por la gran longitud de los dedos y lo rebuscado de la posición. En los plegados de los ropajes, vemos acentuarse la ya convencional disposición flamenquizante. Podemos atribuir al mismo pintor la escena del juicio de San Pedro ante el tribunal (catedral de Burgos). La tipología humana de Inglés se transparenta en esta pintura, pero con mayor rusticidad y violencia. La preocupación de narrar el momento dramático reduce a segundo término el anhelo de crear belleza, que encontramos siempre en las obras indudables del introductor del hispanoflamenco en Castilla. El gusto por lo característico y lo anecdótico deforma tanto como el incisivo "pathos" la composición y los rasgos de los personajes de la escena cuyas cabezas están dibujadas con fuerza. Parecen obras más avanzadas de la misma mano un retablo de San Pedro (col. Sota, Bilbao), catalogado por Post entre las obras del anónimo Maestro de las Figuras Anchas, y una representación de la cena de Emaús del Museo del Prado.

MAESTRO DE SOPETRÁN. — El sucesor de Jorge Inglés en el cargo de pintor de la casa de los marqueses de Santillana es un artista muy interesante del que por desgracia carecemos de toda referencia documental. Ignorando su nombre, le hemos dado el de Maestro de Sopetrán, en atención a su creación más importante, el retablo procedente de dicha localidad, constituido por cuatro composiciones dedicadas a la Virgen María. En una de ellas aparece un retrato, que con seguridad representa al hijo del primer marqués de Santillana (fig. 278). Un detenido estudio de esta pintura nos lleva directamente a la técnica del gran Roger Van der Weyden e incluso, tras minuciosos análisis comparativos, tenemos la convicción de que el Maestro de Sopetrán pudo colaborar en el gran tríptico de la Crucifixión (Museo del Prado), que Van der Weyden terminó en Cambray en 1459. De tonos fríos y excelente técnica, el Maestro de Sopetrán no es en cambio un artista de intensa emotividad o de originalidad patente. Su arte es una con-

secuencia de las creaciones de los grandes pintores que surgieron en Flandes en la primera mitad del siglo XV. En relación con la obra de Jorge Inglés, la del Maestro de Sopetrán aparece como más avanzada, mostrando mayor interés por la tercera dimensión y, en consecuencia, un sentido más realista del espacio. Por el contrario, su evolución se asemeja a la del mencionado pintor, ya que muestra las fases del proceso de hispanización que ya describimos, con la tendencia a pasar de la pureza conceptual a una modalidad en que lo característico y grotesco tiene bastante margen. Además del retablo ya citado, poseemos una tabla del mismo maestro, en la cual nos fundamos para la afirmación precedente; en ella se representa a Jesús ante Pilatos (Museo del Prado). La perspectiva dista de tener la seguridad, el impulso constructivo que vimos en el retablo de la vida de la Virgen, en particular en el retrato del hijo del Marqués de Santillana. La composición es pesada, más literalmente narrativa que pensadamente armoniosa y da pretexto para la reunión de personajes odiosos en torno a la figura de Jesús. En esta decadencia, como en todas las pictóricas, vemos la inversión de valores por la cual lo artístico se pone al servicio de lo temático.

FERNANDO GALLEGO. — Tenemos en este pintor uno de los grandes artistas cuatrocentistas hispánicos; su fecunda actividad se extiende a lo menos desde 1466 a 1506, siendo de suponer que su nacimiento tendría lugar antes del 1440. En términos generales, su estilo se define por una búsqueda constante de la claridad y del orden transformando los elementos formativos flamencos en un arte que integra valores raciales. Centrado en Salamanca, vemos cómo su evolución se verifica bajo el signo de los tres artistas más importantes que le precedieron: el italiano Nicolás Florentino y los pintores procedentes del norte europeo Nicolás Francés y Jorge Inglés. De técnica avanzada, profundidad de concepto y visión original, Fernando Gallego depuró los componentes que pudo tomar de los aludidos maestros y creó un arte personal en el que el paisaje adquiere un alma castellana, aunque a veces se transparenten en él formas concretas tomadas de modelos flamencos. Los tipos que le inspiraron sus personajes son también netamente castellanos y estos factores temáticos no dejaron de ejercer su influjo dentro del general hispanismo de este artista, que, frente al sosegado formalismo italiano y frente al dinamismo nórdico, opone una pintura intensamente sentimental y humana, con tendencia a lo realista. Desgraciadamente, es un hecho característico de los pintores españoles, cual lo vamos comprobando en multitud de casos, que las obras de juventud sean las más bellas y técnicamente superiores. El pintor español se cansa pronto de mantener su tensión inicial y una vez logrado el crédito artístico trata de cumplir su oficio con el mínimo esfuerzo. De esta regla fatal escapan tan sólo los grandes genios que por ley de su naturaleza no pueden errar, por audaz que sea su valor pictórico y por intensa que resulte su prodigalidad en el trabajo.

En las obras de Fernando Gallego hallamos cierto parecido con las de Dirk Bouts, pero sin el poderoso sentido lírico del gran pintor flamenco. Siguiendo la característica general de la pintura española, las agrupaciones de figuras ocupan la totalidad del cuadro como en la escultura en bajorrelieve. Observando composiciones y personajes, resulta evidente que Gallego no estuvo nunca en Flandes y que el estilo y la técnica de aquel arte le fueron revelados por alguien que conocía a fondo los métodos y el sentido del arte flamenco, cuyo, nos atreveríamos a decir, prerromanticismo, se avenía mejor con las aspiraciones místicas castellanas que no el formalista idealismo italiano. Ya hemos dicho que ese influjo pudo verificarse por conducto de Jorge Inglés; en el interés por la indumentaria y las calidades táctiles, también vemos la afinidad con



Fig. 278.—MAESTRO DE SOPETRÁN: ORANTE (MUSEO DEL PRADO).

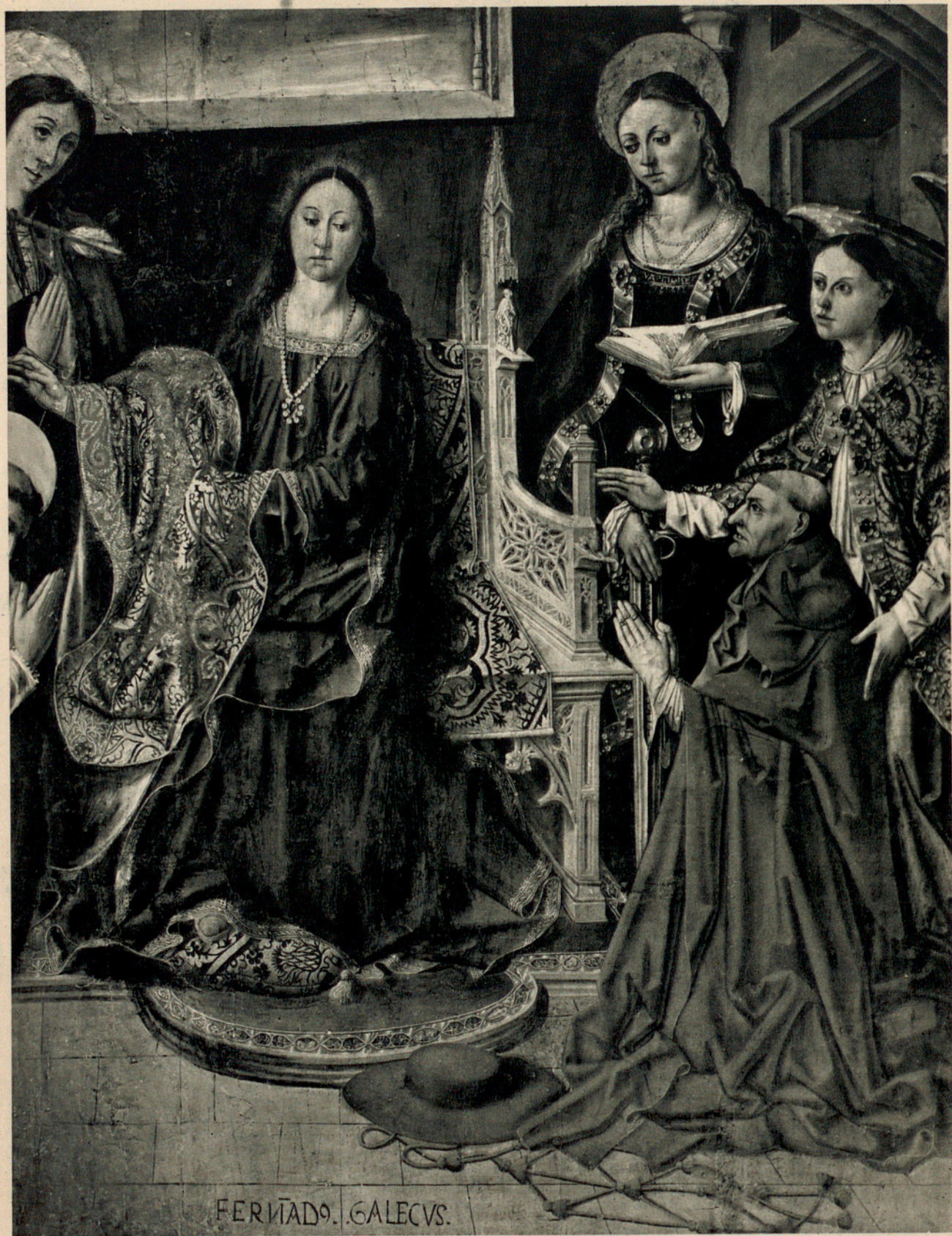


Fig. 279.—FERNANDO GALLEGRO: IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO, DEL RETABLO DEL CARDENAL MELLA († 1467) (CATEDRAL DE ZAMORA).



LÁMINA VII

FERNANDO GALLEGO: MISA DE SAN GREGORIO (COLECC. PARTICULAR, BARCELONA).

Nicolás Francés, pero ello no cierra otras posibilidades que no podemos precisar. La actividad de Fernando Gallego es confirmada por documentos, los cuales refiérense también a un Francisco Gallego, que seguramente fué colaborador constante de Fernando y acaso hermano suyo; sobre este Francisco Gallego insistiremos más tarde, al estudiar el problema de las colaboraciones que afectan la obra de nuestro pintor.

El más antiguo de sus retablos firmados es ya una obra maestra; se trata del dedicado a San Ildefonso, de la catedral de Zamora, pieza donada por el cardenal Juan de Mella. Habiendo sancionado el papa Pablo II la capilla en que dicho retablo figura, en 1466, creemos poder fijar en esa fecha la terminación de la pintura que compone seis grandes escenas sobre igual número de prodigiosas cabezas que aparecen en la predela y en el guardapolvo con figuras aisladas, debiendo citar las dos figuras de la parte superior, que, en atrevido desnudo, representan a Adán y Eva. En las escenas narrativas vemos ya la tipología del pintor; los cuerpos por lo general son alargados, en actitudes de sutil manierismo que no empaña su auténtico valor humano, dentro de ese compromiso entre convencionalismo y naturalismo que define el arte del siglo XV. La expresividad es más buscada que la solemnidad en esa ejecución al óleo en la que predominan los colores vivos: rojos, carmines, amarillos, contra grises. El espacio no está construído ni evitado, diríamos que aparece como un fondo de alusiones tan pronto dramáticas como contenidamente líricas. Estos elementos se funden en la expresión de alguna de las cabezas de la predela; en particular en las de ambos extremos (fig. 279).

Al mismo período podemos asignar una Misa de San Gregorio (lám. VII) obra en la que lo objetivo es representado con nitidez extraordinaria, siendo de destacar las magníficas manos de los celebrantes plasmadas en el espacio contra los fondos de ricos brocados. Justa es la perspectiva; espléndidamente realizados, los pliegues de las vestimentas litúrgicas, en cuya ornamentación halló complacencia el pintor como si hubiera sido un artista borgoñón. Hacia el año 1470 corresponden el retablo firmado de la Virgen, San Andrés y San Cristóbal, de la catedral vieja de Salamanca (fig. 280) y las tablas procedentes de la iglesia de San Cosme y San Damián, de Burgos, con representaciones de parejas de santos. La primera de las mencionadas obras señala un momento en que el arte de Gallego se orientó hacia lo pictórico táctil, buscando la acentuación también del modelado escultórico. Los tipos se hacen más convencionales, y tienden a un ideal de belleza menos sometido a lo circunstancial. Un retorno a lo dramático, acentuando los tipos casi hasta la caricatura, lo tenemos en la tabla de la Flagelación procedente de Campo de Peñaranda (fig. 281) que, juntamente con otra tabla que representa el Nacimiento, de igual procedencia, puede ser de los años 1475 a 1480. De igual período es otra de las grandes obras de Fernando Gallego, el retablo de Trujillo, con sus veinticinco grandes composiciones, en las cuales se acentúa el carácter narrativo de este arte y también lo tipológico castellano; hay escenas muy bellas con personajes altamente expresivos y naturales, siguiendo la tendencia, que antes dejamos indicada, de llenar con las figuras el campo pictórico. La ejecución revela una técnica cuidada en la que los detalles son tratados con la atención que requieren sin recaer en lo convencional o esquemático.

En el período transcurrido entre 1480 y 1490, Fernando Gallego dió cima a obras de gran envergadura, con la indudable ayuda de colaboradores, entre los que figuraría, en primer lugar, el ya mencionado Francisco Gallego. Dos obras que casi señalan la culminación de su arte, es decir, que recuerdan la impresión de original pujanza de sus obras de madurez inicial, son las tablas de la colección Weibel (Madrid). En ellas, el paisaje logra valores de intensa expresividad



Fig. 280.—FERNANDO GALLEGO: SAN ANDRÉS (MUSEO DIOCESANO, SALAMANCA).



Fig. 281.—FERNANDO GALLEGO: FLAGELACIÓN (MUSEO DIOCESANO, SALAMANCA).



Figs. 282 y 283.—FERNANDO GALLEGO: SIGNOS DEL ZODÍACO, DE LA BÓVEDA DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. FRANCISCO GALLEGO: MARTIRIO DE SANTA CATALINA (CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA).



Fig. 284.—CÍRCULO DE GALLEGO: JESÚS ENTRE LOS DOCTORES, DEL RETABLO DE LA CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO.



Fig. 285.—MAESTRO BARTOLOMÉ: VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 286.—CÍRCULO DE FERNANDO GALLEGO: TABLA DE LOS REYES CATÓLICOS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 287.—JUAN DE SEGOVIA Y SANCHO DE ZAMORA: RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS LUNA (1488) (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 288.—JUAN DE SEGOVIA (?): EL CARDENAL MENDOZA (SAN GINÉS, GUADALAJARA).

espiritual, con aquella fusión, a la que antes aludimos, de factores aprendidos de modelos flamencos y matices captados en la atmósfera castellana. Las tonalidades de estas pinturas son frías: azul celeste, ocre, siena, amarillo y blanco combinan con grises el efecto fundamental sobre el que destacan los colores más vivos de los mantos de los personajes y el tono de las carnaciones. En una de esas tablas, la Piedad, firmada por el artista, podemos apreciar todavía algún manierismo y cierta rigidez compensados por el logro del ambiente y la emotiva figura de la Dolorosa abrazando el cuerpo de su Hijo. La Crucifixión es una de las obras maestras de la pintura española de la segunda mitad del siglo XV; la imagen de Cristo, pero sobre todo las de la Virgen y San Juan prefiguran ya el místico realismo que había de caracterizar el arte religioso hispánico ulterior; la sensación de sufrimiento que de esas personas emana es contrarrestada por la serenidad cristalina del terso paisaje del fondo, tratado con evidente desprecio de las convenciones de proporción y seguramente con una finalidad predominantemente lírica y expresiva. Tras estas obras, citaremos la Epifanía del Museo de Toledo (Ohio) más decorativa, menos auténtica y profunda, y la Coronación de la Virgen de Villaflores, compuesta según una ordenación abstracta y decorativa, es decir, prescindiendo de todo ilusionismo y distribuyendo las figuras secundarias en torno a la Virgen y el Padre Eterno. Es obra bien realizada con intensidad sabiamente dosificada, sometida a una intención casi alegórica.

Precisamente en esta época ^{Entre 1470 y 1490} tuvo ocasión Fernando Gallego de demostrar cómo podía sentir y plasmar lo alegórico, cumpliendo a maravilla el encargo de decorar con pinturas murales la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, cuya obra de albañilería había sido terminada en 1473. De la importancia de la aludida decoración mural hablan las referencias del humanista Lucio Marineo Sículo, que se refiere a ella con elogios en su libro "De Laudibus Hispaniae" (1493) y las del alemán Jerónimo Münzer, en sus glosas de un viaje por España realizado entre 1494 y 1495. En dicha pintura Fernando Gallego empleó un procedimiento mixto de óleo y temple, el primero para las figuras, y para los fondos azules el segundo. La iconografía está compuesta por figuras alegóricas de astros y constelaciones ejecutadas en gigantesco tamaño. Virgo, Hidra, Libra, el Boyero, Hércules, etc. aparecen en una composición discontinua, perfectamente adaptada al carácter curvo de las superficies, y sobre las imágenes fulguraban los esquemas de las constelaciones con estrellas de oro. Obvio es decir, que esta decoración mural sufrió terriblemente a causa de los estragos del tiempo, la humedad y los repintes desastrosos, habiendo sido recientemente restaurada. Desde un punto de vista temático y también por las grandiosas proporciones de la obra decorativa, que cubría una bóveda de más de cuatrocientos metros cuadrados, esta enorme pintura puede ser conceptuada como precedente del espíritu renacentista, aun cuando en el estilo y la técnica su autor siguiera dentro de las directrices del gótico hispanoflamenco que le eran propias y que se manifiestan, entre otras características, por el canon alargado y sinuoso de las figuras y la importancia, ya que no el predominio, de lo lineal (fig. 282).

Dentro del período que estamos estudiando, Fernando Gallego dió cima asimismo a dos importantes retablos, el de la catedral de Ciudad Rodrigo, en cuya obra colaboraron, además de Francisco Gallego, el Maestro Bartolomé y Pedro Bello; y el de la iglesia de San Lorenzo de Toro, pieza que ostenta los escudos de Pedro de Castilla († 1492) y Beatriz de Fonseca († 1487), de lo que deducimos la fecha aproximada de su terminación (1490). En el primero de los mentados retablos (fig. 284), por evolución de su arte o, mejor, creemos, por la influencia de sus colaboradores, se acentúan las cualidades del artista hacia lo despojado y manierista, es decir, las

composiciones se apartan a la vez del expresivismo dramático y de la búsqueda de lo natural, dirigiéndose hacia una intensa estilización decorativa y narrativa de gran valor, diríamos, escenográfico, sin excluir un punto de morbo. La escena del Juicio Final, la de la creación de Eva surgiendo del cuerpo de Adán prueban lo antedicho. La presencia de los colaboradores se acusa también por diferencias de calidad en distintas partes y escenas, al extremo de que juzgamos posible discriminar la labor ejecutada por cada uno de los arriba citados. Los paisajes de fondo son más plácidos y sensuales que los de obras anteriores. En el retablo de la iglesia de San Lorenzo de Toro, volvemos a encontrarnos con el Fernando Gallego que conocíamos; merece especial mención la escena del Nacimiento, en la que se representa la luz unifocal, concreta y realista, iluminando la escena con su totalidad fidedigna y proyectando sombras sobre los muros que enmarcan y encierran el conjunto. También la imagen de la Virgen es de citar por su nobleza y verdad artística y humana. Finalmente, tenemos el retablo de la catedral de Zamora (hoy en Arcenillas), cuya fecha nos es dada por las de construcción del ábside (1496-1506). En esta obra tardía se mantiene el hispanismo conseguido por los medios que dejamos especificados, entre los que destaca lo relativo a los tipos y al sentimiento directo que los baña interiormente. La escena de la Anunciación es bellísima y cualquier comparación con una versión italiana de la misma resulta aleccionadora. El misticismo de lo cotidiano, que alabara Santa Teresa, es el que determina todos los elementos temáticos, ambientales y estilísticos. La escena de la Presentación en el Templo es también digna de elogio por el magnífico grupo de figuras femeninas centrado por la Virgen. Y con esta pieza se extingue lo conocido de Fernando Gallego, pintor de Salamanca, cuyo arte irradió por Castilla hacia León y Extremadura.

FRANCISCO GALLEGO. — Como se ha venido indicando, el primero de los colaboradores del mismo fué Francisco Gallego, el cual contrató también trabajos por su sola cuenta; en estas obras realizadas por entero de su mano podemos estudiar su estilo, sin duda bastante próximo al de Fernando Gallego, pero sin la perfección de éste y acentuando en cambio la tendencia a lo característico y caricaturesco. Las dos obras principales que encontramos en su trayectoria son el retablo de Santa Catalina, de la catedral vieja de Salamanca, cuyo cobro consta documentalmente en 1500, y las tablas con escenas de la Pasión de la misma procedencia. Muy diestro en la representación del dolor y de la crueldad se muestra Francisco Gallego, particularmente en la primera de las aludidas piezas cuya tabla lateral derecha plasma la degollación de la santa con el detalle de que el verdugo precisa descargar un segundo golpe sobre el cuello casi cortado de la víctima (fig. 283).

MAESTRO BARTOLOMÉ. — Otro de los colaboradores en cuestión fué el Maestro Bartolomé, nombre que encontramos en una tabla firmada (fig. 285) que representa la Virgen de la Leche (Museo del Prado). El concepto pictórico de este artista se puede considerar como más avanzado que el de Fernando Gallego en el aspecto técnico estilístico, ya que se dirige más abiertamente hacia el naturalismo. Aparte de la obra citada, se le conocen dos tablas con escenas de la vida de San Pedro (colección particular). Característico de este pintor es cierto desprecio a lo decorativo, tendiendo por el contrario a acusar el valor iconográfico, pictórico y humano, de las figuras. El ambiente se reduce asimismo a lo mínimo y esto confiere, por puras causas formales un factor de monumentalidad a sus obras. Creemos que, emancipado del taller de Fernando Gallego, es decir, al margen de su colaboración con éste, produjo también la célebre Virgen de



Fig. 289.—SANCHO DE ZAMORA (?): SAN JUAN EVANGELISTA, DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS LUNA (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 290.—MAESTRO DE SAN ILDEFONSO: IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO (MUSEO DEL LOUVRE).

los Reyes Católicos del Museo del Prado, que, por la edad de los príncipes reales representados, nos parece factible fechar hacia 1490 (fig. 286).

PEDRO BELLO. — De inferior calidad, descendiendo casi hasta lo burdo, es la obra del tercer colaborador de Gallego, el pintor Pedro Bello, que debía estar especializado en labores de relleno y trabajos secundarios, pues, en las piezas que conocemos de su mano, llega a causar asombro que se le permitiera intervenir en las tan superiores creaciones del autor de las alegorías de la bóveda de la Universidad de Salamanca. Los errores de proporción, lo inánime de las actitudes, siendo defectos graves desaparecen ante la basta ejecución de Pedro Bello, quien ejecutó enteramente las puertas del aludido retablo de Santa Catalina de Francisco Gallego. Lo antedicho no impide que en sus pinturas existan algunos aciertos parciales e incluso un interés que radica precisamente en la agresiva tosquedad. Indicaremos con este motivo, de una vez para todas, que, al margen de un criterio técnico o correctamente estilístico, no negamos la posibilidad de otras estimaciones fundadas en diversas cualidades positivas o negativas.

MAESTRO DE SAN ILDEFONSO Y MAESTRO DE LOS LUNA. — Encontramos a estos dos artistas pintando para la poderosa familia de los Mendoza, en Guadalajara, entre 1483 y 1485. Por estas fechas se trabajaba el famoso palacio del Infantado, de esa ciudad, una de las más importantes creaciones arquitectónicas del Renacimiento español, que, según la leyenda que aparece bajo el friso del Salón de Linajes, se acababa de construir en 1492. La familia de los Luna entró en parentesco con la de los Mendoza por el matrimonio de doña María de Luna, hija del ajusticiado condestable Don Álvaro, y Don Íñigo López de Mendoza. Y una de las obras que la mencionada dama encargó fué el retablo para la capilla de Santiago, de la catedral de Toledo, donde yacen los restos del infortunado Condestable de Castilla. En dicho retablo (figura 287) se advierte claramente la ejecución debida a dos diferentes pintores; la referencia documental lo confirma, pues consta que la obra se encargó, en diciembre de 1488, a Juan de Segovia y Sancho de Zamora. Como resultado de nuestro análisis estilístico proponemos su identificación con los artistas estudiados por Post bajo los apelativos de Maestro de los Luna y Maestro de San Ildefonso, si bien, debido a la vaguedad de la noticia documental, es imposible concretar quién era el uno y quién, el otro. Un dato hay, sin embargo, que nos permite barruntar algo sobre la más plausible identificación y es la referencia de que, en el período arriba citado, Juan Rodríguez de Segovia se ocupaba en la pintura de los techos del palacio—por desgracia hoy destruídos—y como la diferencia de nivel artístico entre el Maestro de los Luna y el de San Ildefonso es muy notable, y el empleo de decorar techos parece indicar cierta minusvalía, nos inclinamos a creer, sin otro fundamento que la razón aludida, que Juan Rodríguez de Segovia era el autor de las obras estudiadas bajo el nombre de Maestro de los Luna, mientras bajo el de Maestro de San Ildefonso se oculta la personalidad importantísima de Sancho de Zamora.

Dado este enlace producido por las circunstancias y por la ignorancia en que nos hallamos frente al problema de la identificación, comenzaremos ocupándonos del retablo donde encontramos la labor conjunta de los dos pintores para pasar luego a las que conocemos como realizadas por cada uno de ellos. En realidad, en el retablo de Don Alvaro de Luna, de la catedral toledana, la colaboración consistió en repartirse la tarea, no en mezclar las manos en las mismas pinturas. Observamos, pues, que las cinco tablas de la predela y la que remata en la calle

central responden a un idéntico estilo mientras que las ocho laterales (fig. 289), cuatro a la derecha y cuatro a la izquierda, revelan la manera de otro pintor. El autor de las primeras es el Maestro de los Luna; el de las segundas, el Maestro de San Ildefonso. Antes de estudiar más detalladamente sus estilos, comenzaremos advirtiendo la gran diferencia que los separa; diferencia de calidad en la ejecución y de concepto, pues mientras el Maestro de San Ildefonso se muestra a la altura del avanzado momento, las postrimerías del XV, el de los Luna trabaja aún dentro de lo formulario y recordando las creaciones de los grandes flamencos de la primera mitad de dicha centuria.

El Maestro de los Luna, por lo que patentiza su arte, procede del Maestro de Sopetrán, que a su vez, como vimos, deriva de Jorge Inglés en relación con la familia de los Mendoza. En su labor del retablo de Don Álvaro de Luna vemos buena composición, cuidadoso estudio de ciertos detalles, como la perspectiva y los pliegues tan ornamentales, pero su modalidad es apagada, el modelado corpóreo es deficiente, los rostros y las expresiones se ablandan tanto como el movimiento; el sentido espacial es pobre y tiende a ser anulado por lo decorativo. La Virgen con el Niño, rodeados de ángeles músicos, y los retratos sedentes se benefician de los fondos de brocado rameado y de las lujosas vestiduras; los valores táctiles se obtienen muy desigualmente, pues mientras hay fragmentos en los que la mirada percibe el peso y la calidad del tejido, en otros la imagen se adelgaza casi hasta el esquema.

Entre las obras atribuidas a este pintor, destacaremos el retablo de la iglesia de San Ginés, de Guadalajara, con el retrato del donante, el cardenal Mendoza que fué nombrado arzobispo de Toledo en 1483 (fig. 288); por detalles de los ornamentos litúrgicos que la pintura exhibe, vemos la coincidencia de fechas con los datos antes reseñados, concernientes a la estancia y labor del Maestro de los Luna en Guadalajara entre 1483 y 1485. Este retablo se halla en la misma línea que la pieza anteriormente descrita; tiene los mismos aciertos parciales e idénticos desfallecimientos. El retrato del donante, que es una de las mejores tablas, se significa por el sólido dibujo, la sensación de profundidad obtenida por el paisaje que se ve a través de la ventana abierta, en contraste con el grupo de prelados que se hallan tras el nuevo arzobispo sosteniendo en sus manos las insignias de su jerarquía eclesiástica. Pero, en cambio, una monotonía invencible se esparce por dicho grupo y ni lo brillante de la indumentaria puede salvar la obra en el sentido de una real valía estética. La Resurrección, el Nacimiento de la Virgen muestran bellas figuras femeninas bastante convencionales pero bien resueltas en cuanto al ademán y al sentimiento.

Pasamos ahora a las obras que el Maestro de Luna produjo con ulterioridad al retablo de la catedral de Toledo, es decir, ya en la última década del XV; entre dichas piezas, hallamos diversas tablas en la citada catedral, más las que se conservan en el Museo del Prado y en otras colecciones. Vemos a través de estas pinturas una progresiva decadencia del artista, en cuya manera se acentúa la habitual tendencia a la blandura y a la disolución que señalamos como su defecto principal. La Virgen de la Leche, del Museo del Prado, tiene todavía cierta solidez constructiva y valores pictóricos, pero las tablas de la Flagelación y el Descendimiento muestran descuido en la ejecución y deficiente construcción representativa; quedan desmayadas, frías y sumarias. Lo mismo podemos decir de las otras obras de este pintor correspondientes al período que comentamos.

En lo que concierne al Maestro de San Ildefonso, el problema es algo más complejo, pues, a nuestro juicio, pueden caber pocas dudas de que su personalidad artística sea la misma que hasta el presente se venía estudiando por separado bajo el apelativo de Maestro de la Sísila, con lo



Fig. 291.—MAESTRO DE SAN ILDEFONSO: SAN ATANASIO (MUSEO DE VALLADOLID).



Figs. 292 y 293.—MAESTRO DE LA SISLA: PRESENTACIÓN AL TEMPLO (MUSEO DEL PRADO). MAESTRO DE ÁVILA: JESÚS ENTRE LOS DOCTORES, DETALLE (BARCO DE ÁVILA).

cual reunimos las atribuciones de ambos, en obras que no presentan acentuadas diferencias de calidad, concepto y estilo. Gran artista hispanoflamenco, el Maestro de San Ildefonso quizá derive de Fernando Gallego, a quien le une la profundidad de sentimiento, la tendencia a la verticalidad, lo racial en los tipos y expresiones, así como la perfección imitativa de lo táctil. Sin embargo, por razones que desconocemos, quién sabe si a causa de irregularidades de la formación, o derivadas de las circunstancias, encontramos en este pintor, que sin vacilar calificamos de uno de los mejores que jamás tuviera España, una particular desatención a la composición, la cual, unida posiblemente a una incompleta evolución espiritual de su conciencia artística, le lleva a imitar en sus obras las composiciones de Schongauer, difundidas por los grabados que de este artista se diseminaron por Europa desde 1482 aproximadamente. Otro detalle digno de tenerse en cuenta es que el Maestro de San Ildefonso nunca o rarísimamente pinta personalmente los paisajes de fondo de sus obras, en lo cual se aparta por cierto de Fernando Gallego, tan consumado en la expresión del alma de la tierra como en la humana.

A cambio de las deficiencias o particularidades anotadas, el Maestro de San Ildefonso es un portentoso pintor de figuras y en especial de fisonomías. Dejan éstas un recuerdo perdurable en el que las contempla; la perfección del artista es en este dominio absoluta y tanto se refiere al dibujo, al modelado corpóreo, tenso y delicado, a los valores táctiles que traducen la calidad de la piel, la presión de la estructura ósea bajo la misma, como a las afloraciones de lo psicológico, bien en un plano de humanidad intensa y apretada, o en una esfera superior que integra espiritualidad e idealismo. Como dijimos anteriormente, encontramos a este pintor trabajando en Guadalajara entre 1483 y 1485 para la familia de los Mendoza; ejecuta el retablo de Don Alvaro de Luna en 1488, en la colaboración antes descrita con el Maestro de los Luna. En las ocho tablas por él realizadas vemos resplandecer las condiciones positivas que mencionamos; son bellísimas efigies de santos entre las cuales sobresale la de San Juan Evangelista, ilustrado como joven que sostiene el cáliz entre unas manos delicadísimas, que sólo admiten comparación con el rostro del Santo (fig. 289); los finísimos cabellos, la carne tersa y suavemente musculada, las mejillas delgadas sin exageración y la fina boca componen uno de los rostros más atrayentes que nunca se pintaran. El canon de la figura es alto; repintes de la zona inferior y del manto impiden que podamos darnos cuenta de la unidad que debió existir entre todos los elementos formales de la obra. En las otras efigies de santos advertimos la expresión concentrada, fría pero apasionada, vuelta hacia el interior, que caracteriza a los personajes pintados por el Maestro de San Ildefonso; la Santa Catalina es otra de las figuras más armoniosas y perfectas.

El Museo Provincial de Valladolid conserva unas tablas, con la representación de San Anastasio y San Luis, con sus atributos episcopales sobre fondo de paisaje, que revelan las posibilidades del mismo siempre en la tónica analizada. Es probable que fueran pintadas con anterioridad al retablo de los Luna. Las altas figuras envueltas en mantos amplios concéntranse en los espirituales rostros a los que una moderada inclinación y una expresión de melancolía no quita nada de su fuerza nerviosa y delicada. Los ritmos ascendentes dominan la composición; los detalles de riqueza, calidad de las telas, pedrería en dalmáticas y mitras, nunca se sobreponen a la religiosa y a menudo patética plasmación del personaje, sino que parecen esconderse tras de ella. Basta para comprobar lo dicho con observar los profundos y penetrantes rostros de San Anastasio (fig. 291) y San Luis de Tolosa, en las tablas a que nos referimos. La juventud del primero y la madurez del segundo se unifican en el sentimiento de benevolencia, compasión y comprensión que aflora a sus miradas intensas.

De la época siguiente a su colaboración en el retablo de Don Álvaro de Luna admiramos, en primer lugar, la tabla del Louvre que representa la Imposición de la casulla a San Ildefonso (figura 290). En esta pintura destaca sobremanera la espléndida figura de la Virgen sentada en un trono gótico; la ejecución es más suave, menos lineal de lo que advertíamos en otras realizaciones de este maestro. Al mismo tiempo, el interés se reparte en suaves ondas por toda la superficie del cuadro, hasta los extremos donde ángeles portadores de incensarios embalsaman el ambiente. A la derecha de Nuestra Señora hay un hermoso grupo de santas concebido con mucho naturalismo; a la izquierda, ángeles cuyas vestiduras tienen pliegues geoméricamente agitados. El eje horizontal está muy subrayado en la composición y, dada la simetría de la misma, reina en toda ella una gran euritmia. Ya hacia el 1500, el Maestro de San Ildefonso produjo las tablas de la Visitación y de Santa Magdalena, de la catedral de Toledo, obras inferiores a las que hemos considerado, siendo de notar que los fondos de las mismas tienen diseños ornamentales de tipo renacentista.

En este momento, nos encontramos con las obras que se atribuían al llamado Maestro de la Sisa, que, como dijimos, juzgamos corresponder, a lo menos en parte, a la mano del Maestro de San Ildefonso. Se trata del retablo dedicado a la Vida de la Virgen, procedente del monasterio de la Sisa (Museo del Prado), pieza en la que precisamente advertimos composiciones tomadas de los grabados de Schongauer, lo cual, — salvadas las advertencias que se dejaron consignadas — no quita mérito al espléndido dibujo, a la calidad pictórica, a la humanísima interpretación de los personajes, a la tipología tan racial como en las mejores pinturas de Gallego, ni a aquella intensidad idealista y espiritual que definimos como característica de sus representaciones (fig. 292). Cada figura revela un trabajo de análisis sobre el natural y la calidad táctil se encarga de transmitir al que contempla todo el complejo de sensaciones experimentadas por el artista.

MAESTRO DE ÁVILA. — De las tres ramas del arte hispanoflamenco subsiguientes a Jorge Inglés conocemos ya las dos más importantes: la de Fernando Gallego y su círculo, y la del Maestro de San Ildefonso; la tercera, localizada en Ávila, nexo de unión entre las dos primeras, viene centrada por la personalidad originalísima del que fué designado por Tormo con el apelativo de Maestro de Ávila. Fué también Tormo quien propuso la identificación de este anónimo maestro con García del Barco, pintor referenciado en los documentos abulenses trabajando en las localidades donde se encontraron las obras que estudiamos seguidamente. En 1465, aparece García del Barco asociado con Fray Pedro de Salamanca en la catedral de Ávila; en 1468, ambos ejecutan para la misma el retablo de San Andrés; en 1476 trabajan en el castillo de Piedrahita con Juan Rodríguez de Béjar. Por otro lado, en 1473, Fernando Gallego contrata seis retablos para Soria fijando los precios García del Barco y Fray Pedro de Salamanca. En consecuencia, no es aventurado suponer un contacto, una colaboración inclusive, entre esos dos desconocidos artistas, cuya obra referenciada no se conserva, con Fernando Gallego. Con ello, la hipotética identificación propuesta por Tormo toma un carácter de verosimilitud que los datos del análisis estilístico corroboran. No obstante, es prudente conservar el apelativo de Maestro de Ávila. La conexión de este pintor con el Maestro de San Ildefonso aparece más claramente delimitada. En el retablo de San Martín, de la catedral de Toledo, ejecutado en el taller del de San Ildefonso, hay unas composiciones que atribuimos sin grandes reservas a la mano del abulense o a un fidelísimo seguidor de su estilo: son la tabla central, con la efigie del titular y tres



Fig. 294.—MAESTRO DE ÁVILA: NATIVIDAD (MUSEO LÁZARO).



Figs. 295 y 296.—CÍRCULO DEL MAESTRO DE ÁVILA: CAMINO DEL CALVARIO (CATEDRAL DE ÁVILA). SANTA CENA (COLECCIÓN PARTICULAR).



Fig. 297.—MAESTRO DE SEGOVIA: DESCENDIMIENTO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 298 y 299.—MAESTRO DE SEGOVIA: EL ESTUDIO DE SAN JERÓNIMO (MUSEO LÁZARO). MAESTRO DE LAS ONCE MIL VÍRGENES: SANTA ÚRSULA (MUSEO DEL PRADO).

composiciones de la predela; en dos de éstas, advertimos una tendencia del artista a elaborar paisajes que se pierden en el infinito con sutiles gradaciones de tintas y elementos que parecen intermedios entre la realidad y la fantasía. Estos paisajes tan característicos del Maestro de Ávila surgen en el fondo de las soberbias figuras de los Santos Anastasio y Luis de Tolosa, obras del Maestro de San Ildefonso, y no fueron realizados por él, ya que distan mucho del concepto pictórico que imprime carácter a los paisajes correspondientes a las tablas de su mano del retablo de los Luna (fig. 289). Esto confirma nuestra creencia en una colaboración mantenida dentro de ciertos límites.

En el Maestro de Ávila se advierte la preferencia por lo racial, la tendencia a la acentuación de lo grotesco y característico, por el detalle agudamente expresado, que habíamos observado en Fernando Gallego, y posee asimismo algo de la profundidad espiritual, de la intensa vida interior, que animan los personajes del Maestro de San Ildefonso. Aquella tónica que encontramos en la evolución de muchos artistas hispánicos, o en los extranjeros cuando trabajaron largo tiempo en la Península, que se traduce por el abandono progresivo de las formas cerradas, nobles, de expresión unificada y contenida, de tono idealista, por otras representaciones en las que lo dramático y expresionista prevalece, tendencia que encontramos incluso en Jorge Inglés, se manifiesta máximamente en el Maestro de Ávila y en sus discípulos.

A tal extremo llega la descomposición cada vez mayor de la unidad formal y fisionómica, que parece como si un viento de locura hubiese penetrado en los talleres de esa escuela de Ávila, que, por otro lado, entonaba sus cuadros en matices fríos, con predominio de verdes y azules, sobre los que destacan carmines, bermellones y el oro. En las obras realizadas hacia fines de la centuria se torna ya imposible sostener la pureza del concepto gótico. Y los pintores que se resisten a admitir la necesidad de un cambio profundo del arte y del sentimiento del mundo, se extravían por manierismos personales o de grupo, encontrando lo que pudieron creer avances artísticos y eran frecuentemente regresiones a un sentimiento arcaico o a una agitación demoníaca. La complejidad de la composición, la perfección de las calidades se ponen al servicio de lo imaginativo o de lo extrañamente patético; por excepción hay algunas pinturas que muestran un predominio de lo pictórico y del contenido humano equilibrado y sereno. La intensidad no tiende a manifestarse por un normal incremento de lo trágico, sino que busca salidas hacia lo morboso, bien como delirio imaginativo, que, preciso es decirlo, llega a poéticas alturas en muchos momentos, o como desarticulación cruel de las formas, las cuales se caricaturizan o crispan en expresiones de crueldad o grotesco pasmo.

Se conocen bastantes obras del Maestro de Ávila y, a través de las transiciones que entre ellas se producen, podemos juzgar la realidad de su evolución espiritual y técnica. Encontramos en su producción el retablo del Barco de Ávila, que puede situarse hacia 1470, obra de calidad, tanto en lo que se refiere al concepto espacial, a las agrupaciones de personajes, como a la representación de cada uno de éstos, dotado de expresión particular, profunda y diversificada (figura 293). Las distintas posiciones de los rostros, su modelado y valores táctiles, todo ello procede de un artista consciente y sumamente diestro, que rivaliza con lo mejor de Fernando Gallego. En alguna expresión, hallamos algo así como una promesa de la disolución futura a que llegará el artista. Tenemos después el tríptico de la Natividad del Museo Lázaro Galdiano, procedente de un convento de Ávila. La escena central es bellísima y una de las pinturas más serenas y humanas del pintor cuya obra consideramos (fig. 294). En las escenas laterales hay más fuga hacia lo imaginativo y tendencia ya marcada hacia la distorsión. Las puertas del tríptico, en grisalla con

líneas de oro, muestra cierta italianización, más en lo representativo que en lo estilístico. En otra pintura del Maestro de Ávila, el retablo de San Martín de Bonilla (Ávila), vemos escenas que prosiguen la tendencia especificada, pero en la que se representa al Santo resucitando a un muerto, se advierte de modo indudable la mano de otro pintor, que hallaremos más tarde y que estudiamos bajo el apelativo de Discípulo primero del Maestro de Ávila.

En el retablo dedicado a Nuestra Señora de la Gracia, de la catedral de Ávila, asistimos a una intensificación; algunos de los rostros traducen lo que denominaríamos "esquematismo interior", en consonancia con el viento de locura a que nos referimos. Expresiones y ademanes fijos, como obsesionados, contrastan con el naturalismo inherente a lo avanzado de la época, ya próxima al 1500. Otras obras del Maestro de Ávila son: el retablo de San Pedro, de la catedral de Ávila, aún más imaginativo y manierista, con tremendas deformaciones parciales que se integran en la aparente objetividad del conjunto; el retablo de la basílica de San Vicente, cuya Adoración reproduce un grabado de Schongauer y en cuya pintura vemos una irregularidad tremenda de valores, pues mientras las arquitecturas y el sentimiento del espacio se conservan, así como también el tratamiento abstracto de los ropajes, los detalles relativos a lo orgánico, rostros y manos degeneran visiblemente; y el tríptico del Museo de Vitoria, cuya tabla central, que representa a la Virgen y el Niño, es ya una muestra específica de anquilosamiento.

CÍRCULO DEL MAESTRO DE ÁVILA. — El Discípulo primero del Maestro de Ávila, que colaboró con éste en el retablo de San Martín de Bonilla, acentúa las deformaciones; sin embargo posee personalidad que se manifiesta en una concepción mágica del acontecimiento temático. Si sus grupos de personajes parecen muchas veces reuniones de alienados y gesticulan como tales, la composición se fragua con tanta precisión patética que da lugar a obras del máximo interés, cargadas de una emotividad teñida de expresionismo y también de sentimiento popular. Otra de las reales capacidades de este pintor, estimulada sin duda por la lección del Maestro de Ávila es la concerniente a lo paisajístico. Aunque los elementos adquieran tonalidad fantástica, o procedan del repertorio flamenco, el ámbito del paisaje, cual acontece en las obras de Fernando Gallego, es auténticamente castellano y tiene la grandeza de las comarcas de la meseta. Aparte de su aludida colaboración en el retablo de Bonilla, mencionaremos, como piezas enteramente ejecutadas por este artista, los retablos de San Pedro y de San Marcial, ambos en la catedral de Ávila. Grandes cabezas barbadas o redondas como lunas, expresiones entre sarcásticas e hipócritas, facies deformadas hasta la caricatura surgen continuamente en las distintas escenas que componen dichos retablos. En el de San Marcial, resulta especialmente digna de cita la escena del Calvario, con el magnífico grupo de las Marías, cuya rota, angulosa y expresiva composición nos hace olvidar las deficiencias de modelado, dibujo y sensación espacial, la falta casi absoluta de valores táctiles y de naturalismo. Crispadas como muñecos planos, las figuras se organizan obedeciendo tan sólo a las leyes de la expresión interna. Otra escena valiosa es la del Camino del Calvario (fig. 295), en un paisaje altamente lírico, vivificado por unas trompetas; al lado de Jesús hay una figura desvaída, una suerte de payaso trágico cuya equívoca actitud no delata que es un sayón.

Otro seguidor del Maestro de Ávila incrementa aún más los elementos regresivos que se apoderan de esta escuela en los últimos años del siglo XV. Denominamos a este pintor Discípulo segundo del Maestro de Ávila por carecer de toda referencia documental a su respecto; lo agresivo e inquietante de su personalidad basta sobradamente para que el análisis estilístico pueda atri-



Fig. 300.—MAESTRO DE OSMA: SANTA ANA (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE VALLADOLID).



Figs. 301, 302 y 303.—MAESTRO DE OSMA: NACIMIENTO (CATEDRAL DE BURGO DE OSMA). MAESTRO DE ROA: MISA DE SAN MARTÍN (COLECCIÓN PARTICULAR). JUAN RODRÍGUEZ: VERÓNICA (COLECCIÓN TORRE PALMA).

buirle un grupo de obras muy características: el retablo de San Andrés que procede de Ávila (figura 296); la tabla del Museo de Bellas Artes de Segovia, que representa el Llanto sobre el cuerpo de Jesús; la Piedad de la colección Ruiz, y la Presentación de una colección particular en Bruselas. Esquematismo y rigidez en la actitud, repetición inánime en el tema, búsqueda de una síntesis de valores decorativos y dramáticos, entonación en gama fría, que contrasta con la agresividad de los ademanes, de las formas y de los perfiles representativos, deformación esquematizada y convencional de las figuras...: he ahí los rasgos que definen a este pintor que, en los últimos momentos del arte hispanoflamenco de Castilla, experimenta un retroceso hacia modalidades en las que la planitud, el tratamiento ornamental del detalle, la dureza expresiva son fundamento del estilo. Si la deformación practicada por el Discípulo primero del Maestro de Ávila se dirige hacia un ablandamiento de las formas y una gesticulación pavorosa y pueril, la de este Discípulo segundo se traduce por el endurecimiento de las figuras, por la proliferación del pormenor y del accesorio hasta los límites del espanto. Comenzada la impresión del presente volumen vemos que Post acaba de definir la obra de este Discípulo segundo bajo el nombre de MAESTRO DE GERIA.

MAESTRO DE SEGOVIA. — Existe cierto número de pinturas sobre tabla, al parecer de un mismo maestro, artista dotado de gran habilidad, pero retardador del estilo de Van der Weyden. Sus obras aparecen en Segovia y Burgos; le damos el nombre de Maestro de Segovia en atención a que en el Museo de esta ciudad se conservan dos grandes sargas dedicadas a San Jerónimo, las cuales formaron, al parecer, conjunto con el San Jerónimo en su estudio, del Museo Lázaro Galdiano, que es la obra más notable del grupo que estamos estudiando (fig. 298). Otra obra del mismo autor, una efigie de Santiago que se conserva en el Museo del Prado, procede del monasterio del Parral (Segovia). En realidad, el antecesor directo de este pintor es el Maestro de Sopetrán, seguidor de Jorge Inglés. El arte del Maestro de Segovia se caracteriza por la solidez de la composición, lo cerrado y pulido de la forma, el predominio de los matices fríos: ocre, blancos, verdosos. Técnicamente es muy minucioso y pinta con gran pasta, extremo infrecuente en la pintura de esa época. Obvio es decir que carecemos de referencias documentales a su respecto, pudiéndose situar su actividad en el último cuarto del siglo XV.

No resulta apreciable una gran evolución de su estilo; del tema depende el movimiento y la expresión del carácter de los personajes, aunque siempre en subordinación a las condiciones fijas del sistema formulario del pintor. Además de las piezas mencionadas, le atribuimos por análisis estilístico un Descendimiento del Museo del Prado (fig. 297), dos grandes tablas de la vida de San Lorenzo (colección particular) y el célebre retablo de San Juan Bautista que se dice procedente de la cartuja de Miraflores de Burgos. En el primero se puede comprobar la sumisión a la estética de Van der Weyden: representación bastante plana, movimiento contorsionado del esquema compositivo, ademanes conmovidos que no desbordan, sino buscan un equilibrio entre lo trágico y lo lírico. Las tablas de Miraflores se han querido identificar con las que viera Ponz en dicha Cartuja, las cuales atribuyó, según noticia documental imprecisa, a Juan Flamenco, pintor que sitúa entre 1496 y 1499; la indicamos a título meramente informativo. La que figura la predicación de San Juan Bautista, es composición de gran serenidad, simétricamente organizada por los dos grupos de oyentes que convergen hacia el primer término y por la cruz constituida por la imagen del santo y el perfecto paisaje del fondo, prolija y limpiamente ejecutado. En la escena de la Degollación, el Maestro de Segovia cede algo de su ecuanimidad habitual y

busca la distorsión formal para representar al verdugo, con el cual contrasta la hermosamente ataviada figura de Salomé, recibiendo la cabeza del mártir en una bandeja redonda.

MAESTRO DE LAS ONCE MIL VÍRGENES. — En el mismo período, es decir, entre los años 1475 y 1500, trabaja en Segovia otro pintor, que se halla en cierta relación con el que acabamos de estudiar y que presenta asimismo una conexión lejana con Fernando Gallego. Denominado por el tema de la principal de sus obras, la tabla de las Once mil Vírgenes que se conserva en la iglesia de San Martín de Segovia, se le atribuyen una serie de obras del Museo del Prado. Busca este pintor una emoción de espiritualidad por medio del canon alto, del ademán recogido, de la actitud suave y acendrada (fig. 299).

En relación con el estilo del Maestro de Ávila y su círculo, encontramos un retablo dedicado a Santa Ana, en Piedrahita (Ávila). De la misma mano hay fragmentos de otro retablo en el Museo Municipal de Ávila. Tales obras están bien ejecutadas; sin embargo, hay en ellas una propensión a la rigidez y al endurecimiento que perjudican más a lo propiamente artístico que a lo iconográfico religioso. Otra pintura, que también figura a Santa Ana (Museo de la Catedral de Ávila), y que no presenta relación estilística con la escuela abulense, representa los últimos destellos del goticismo en la región mencionada, ya en los albores del 1500.

MAESTRO DE OSMA. — En el círculo del Maestro de San Ildetonso, aparecen unas tablas que, con toda posibilidad, integraron un retablo dedicado a Santa Ana y San Antonio, y otra tabla que representa a los santos Pedro y Pablo (Museo de Valladolid). Una tendencia a subestimar la realización artística y el movimiento, en beneficio de una mayor objetividad y, lo que parece contradictorio, de cierta rigidez que recuerda espiritualmente la majestad y lejanía del arte bizantino, se produce en esta imagen de Santa Ana (fig. 300), inmensa efigie ante la cual son minúsculas figuras no sólo los donantes dispuestos simétricamente a sus lados, sino también la Virgen y el Niño de su regazo. Su sumisión a la ley de frontalidad y el tratamiento casi académico, por lo naturalista, del rostro completan la definición de esta pintura, en la cual lo más amable es la faz de la Virgen. Es de notar la exactitud de la aureola de la tabla dedicada a San Antonio con respecto a la de Santa Ana, lo que apoya la hipótesis de que ambas tablas correspondan a un sólo retablo, según hace notar Post. La tabla de San Pedro y San Pablo, aún en lo avanzado de su estilo, es más puramente gótica; la luz interior de los rostros y la excelente calidad de la ejecución nos acercan más al Maestro de San Ildefonso.

Las pinturas descritas constituyen el nexo estilístico con un grupo de obras que representan la última etapa del arte gótico en las provincias de Valladolid y Soria. Post agrupó tales piezas bajo el signo de un artista al que denominó Maestro de Osma en atención a que la mayor parte de sus aludidas obras se hallan en la catedral de Burgo de Osma. Obvio es decir que carecemos de referencias documentales, debiendo al análisis estilístico todas las atribuciones correspondientes. Las obras en cuestión son las que siguen: dos retablos de la catedral de Burgo de Osma, en la capilla donada por Alfonso Díaz de Palacio, dedicado uno a San Ildefonso y el otro a la Virgen (figura 301), aun cuando cabe la posibilidad de que se tratara de un sólo retablo monumental, el cual nos es imposible dilucidar a causa de que las distintas tablas se encuentran diseminadas en diversos lugares de la catedral. La tabla en que se representa a San Ildefonso recuerda algo al Maestro de los Luna, por lo cual resulta una derivación lejana de Van der Weyden. Si este Maestro de Osma fuese el desconocido autor de la tabla de San Pedro y San Pablo del Museo de



Fig. 304 y305.—FRANCISCO CHACÓN: LA PIEDAD (ESCUELAS PÍAS, GRANADA). VIRGEN DE MONTSERRAT (MUSEO DE TOLEDO).



Fig. 306.—ANTONIO CONTRERAS: RETABLO DE SAN MARCOS Y SANTA CATALINA (CATEDRAL DE SIGÜENZA).

Valladolid, arriba aludida, se trataría de obra más avanzada, ya hacia el 1500. Otra pintura interesante en ese retablo es la tabla de la Asunción de la Virgen. Caracterizan el estilo del artista que comentamos cualidades que más bien significan la ausencia de defectos, es decir, se muestra correcto, hábil en el dibujo y en la composición y con la destreza suficiente para resolver cuantos problemas le presenta el tema acometido.

Otra obra, quizás anterior, es la predela de Gumiel de Hizán (Burgos) con medias figuras, entre las cuales las hay excelentes. Encontramos después el retablo de la Virgen procedente de Curiel de Duero, conservado en el Museo Arqueológico de Valladolid, en el que se nos hace patente cómo la diversidad de expresiones obligaba a un gran esfuerzo al Maestro de Osma, con preferencia inclinado hacia la presentación tipológica de lo dulce y resignado; diversas tablas de Corrales de Duero, dentro de las mismas características de estilo y concepto; la Santa Ágata del Museo de Barcelona y una Santa Ana que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. La obra más avanzada de este pintor es el retablo dedicado a la Virgen de Berlanga de Duero, pieza que parece ser fué encargada por el obispo Juan de Ortega, quien obtuvo la concesión de la capilla en esa colegiata, en 1516. Es posible que el anterior maestro tuviera un colaborador, quien debió pintar independientemente una predela de la iglesia de San Esteban de Roa y un retablo de San Martín procedente de la provincia de Valladolid. Podemos denominar a este pintor, que manifiesta cierta personalidad estilística, MAESTRO DE ROA (fig. 302).

DERIVACIONES DE LA ESCUELA DE TOLEDO. — Dos pequeñas tablas de la colección Torrepalma, una de ellas firmada por RODRÍGUEZ DE SOLÍS, nos revelan la existencia de un pintor hispanoflamenco (fig. 303). Su estilo apunta a los últimos años del siglo XV y una mezcla de reminiscencias castellanas y andaluzas. Post ha sugerido para este pintor un círculo extensísimo dentro del siglo XVI; sentimos no estar de acuerdo con su hipótesis en este punto. Otra derivación del Maestro de San Ildefonso, a través de la escuela de Toledo, es el retablo de la Virgen que se conserva en la sacristía de la catedral de Cuenca, obra avanzada que señala una vez más la dependencia de lo italiano injertándose en el estilo hispanoflamenco.

En la parte alta de la espada que ostenta Santa Catalina, en un retablo dedicado a esta santa y a San Marcos (fig. 306) de la catedral de Sigüenza, aparece la palabra "Antonio"; con ello se ha identificado hipotéticamente al autor con ANTONIO DE CONTRERAS, pintor del cual carecemos de referencias precisas, pero que surge en los documentos del último cuarto del siglo XV. Hay que reconocer como de la misma mano la escena de la Precrucifixión, pintada al óleo sobre la tumba del famoso Doncel de Sigüenza. Post le ha atribuido además otras dos obras: un retablo de la colección Lafora y la predela del Museo de Bilbao con San Pablo y San Andrés.

Su estilo es netamente hispánico dentro del círculo flamenquizante; equilibra la tendencia al realismo con una idealización de las figuras, bellamente modeladas, altas, con hermosas cabelleras ondulantes y ademanes calmos.

Una tabla de la Piedad (fig. 304) conservada en las Escuelas Pías de Granada y firmada por FRANCISCO CHACÓN, nos revela la personalidad de otro pintor perteneciente al círculo toledano. Sabemos que Chacón fué pintor de la Reina Católica, documentado desde 1480 con el cargo de Inspector General de los cuadros del Reino. Parece ser que, en realidad, su misión era el vigilar la ejecución de cuadros religiosos por artistas judíos. La citada tabla de la Piedad muestra su estilo propenso a lo escultórico. Prueba del eclecticismo de la escuela toledana a fines del siglo XV, es el tríptico pintado sobre lienzo, que se conserva en el Museo de Toledo (fig. 305).

En la región leonesa se encuentran diversas obras de autor ignorado, correspondientes a las postrimerías del gótico, a pesar de lo cual conservan mucho de la tradición de Nicolás Francés, apareciendo en consecuencia más arcaicas estilísticamente de lo que les concierne por lo avanzado de la fecha a que han de corresponder. No vemos en estas piezas otra conexión concreta en cuanto al concepto y el estilo; entre ellas destacan las tablas de Santa Cecilia y de la Virgen de la Encarnación (Catedral de León). En ambas, la figura aislada resalta contra un fondo neutro o rameado; los pliegues del manto son simples y monumentales; el modelado es escaso pero lo correcto del dibujo y la gracia de las proporciones dan valor artístico a la obra.

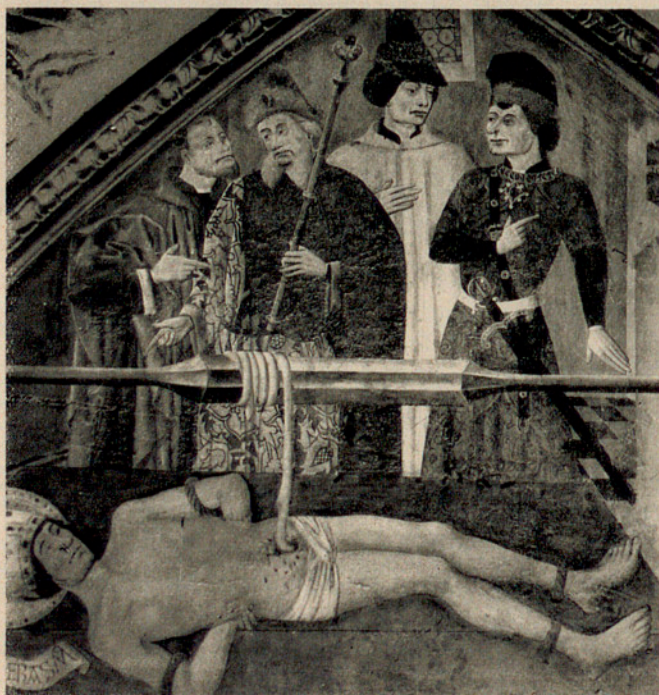
MAESTRO DE PALANQUINOS. — Gómez-Moreno agrupó bajo el apelativo de Maestro de Palanquinos una serie de pinturas de un pintor anónimo que resulta el exponente más valioso del influjo flamenco en León. Cronológica y estilísticamente es paralelo a Fernando Gallego. Sus pinturas más importantes se conservan en la catedral de León: una predela con medias figuras de santos, procedente de Palanquinos; dos tablas de los santos Cosme y Damián (fig. 307) y la gran escena de la Lamentación ante el cuerpo de Jesús, que sin duda es su obra maestra (figura 308). Intensidad pictórica y expresiva, fuerza y sensibilización del tema en todos sus rasgos, libertad en la representación del ademán y el movimiento, distinguen a este artista que sería uno de los más interesantes de su época si conociéramos más obras de su creación. La escena de la Lamentación es una de las pinturas representativas del arte español del último cuarto del siglo XV; el dramatismo se acusa en las desmadejadas actitudes de los personajes sacros, agobiados por la más alta tragedia. La cruz con dos escaleras apoyadas en sus brazos centra la composición y parece dirigir el ritmo de la misma; su horizontalidad y naturalismo impregnan el espíritu gótico de dulzura y humano sentimiento.

MAESTRO DE SAN ERASMO. — Otro pintor, también de León, influenciado por el Maestro de Palanquinos, ejecutó diversas obras bien realizadas, aunque más angulosas en su esquema formal y menos equilibradas en su tensión interna. Llamaremos a este artista Maestro de San Erasmo, en atención a la tabla en que representó a dicho santo en el momento de su atroz martirio, pintura que se conserva en la catedral de León (fig. 309). Otras creaciones suyas son la tabla de San Lorenzo, de una ermita de Aranda de Duero; el retablo de Santa Marina, de Guaza de Campos (Palencia); y otra tabla que también figura a Santa Marina, actualmente en una colección particular en los Estados Unidos. En las dos últimas piezas mencionadas no existe una identidad de estilo tan evidente como la que une las tablas de San Erasmo y San Lorenzo; la mejor es la Santa Marina que se cita en último lugar. Contrastan la fantasía y el realismo en esta obra: la delicadeza de la santa con la masa del monstruo que a su lado se halla. La composición espacial y la vista en perspectiva están bien resueltas.

MAESTRO DE VILLALOBOS. — Su obra queda definida por el retablo de esta localidad leonesa, dedicado a San Félix, hoy distribuido en varias colecciones nacionales y extranjeras (figura 310). Post le ha atribuido diversas obras: una Epifanía, de la colección Parcent; una Coronación de la Virgen, de la colección Perriollat, y otras. Es un derivado tardío de Nicolás Francés, toscó, pero dotado de vigor y personalidad.



Fig. 307.—MAESTRO DE PALANQUINOS: SAN COSME (CATEDRAL DE LEÓN).



Figs. 308, 309 y 310.—MAESTRO DE PALANQUINOS: DEPOSICIÓN DEL CUERPO DE CRISTO (CATEDRAL DE LEÓN). MAESTRO DE SAN ERASMO: MARTIRIO DE SAN ERASMO (CATEDRAL DE LEÓN). MAESTRO DE VILLALOBOS:

Palencia y Burgos constituyen el núcleo más importante de la pintura hispánica en la última década del siglo XV. A juzgar por el gran número de piezas conservadas, muchas aún sin estudiar e incluso sin fotografiar, la producción de ambos centros debió de ser fabulosa. En el estilo revelado por dichas obras puede comprobarse una gran unidad, a pesar de la variedad de matices y diferencias debidas a la personalidad de unos cuantos maestros de primera categoría y a la trayectoria de sus respectivos influjos. Por desgracia, los nombres de pintores son escasos, lo cual obliga a la designación con apelativos.

El estilo de la escuela de Palencia y Burgos es el que con mayor justeza puede ser llamado hispanoflamenco. Parece ser que el tronco principal de ambos centros es el pintor que designamos con el apelativo de Maestro de los Reyes Católicos, cuyo origen o por lo menos formación en el propio Flandes es más que probable. Además, pueden distinguirse interferencias o influjos muy directos de Pedro Berruguete, el pintor de Paredes de Nava, que se estudiará en el volumen XII de «Ars Hispaniæ» y de Juan de Flandes, que vamos a considerar brevemente. Obvio es señalar que, por lo avanzado del período que nos ocupa, se agrega al arte de estos pintores un componente que debe conceptuarse como aspiración a las nuevas fórmulas del arte renaciente, impulsadas, además, por el empleo de la técnica al óleo, que permitía sutilezas naturalistas de interpretación considerablemente más eficaces que las obtenidas mediante el procedimiento del temple.

JUAN DE FLANDES. — Nada sabemos de su origen y asimismo se ignora su apellido. En cambio, por datos documentales, sabemos que fué pintor flamenco al servicio de la reina Isabel de Castilla. Su presencia en España está determinada entre 1496 y 1519, fecha probable de su fallecimiento en Palencia, pero es posible que llegase a la Península algo antes de la primera fecha mencionada. Sus obras documentadas pertenecen ya al siglo XVI y son las que siguen: retablo de la Universidad de Salamanca, de 1507, y el gran retablo de la catedral de Palencia, pintado hacia 1509. Por razones estilísticas y referencias documentales se le atribuye una numerosa serie de obras, entre las que destacan: el famoso altar de la Reina Católica, retablo en miniatura del que se conservan veintisiete tablitas distribuídas entre el Palacio Real de Madrid y diversas colecciones particulares extranjeras; el retrato de dicha reina, del palacio de El Pardo; el retablo de San Miguel, de la catedral vieja de Salamanca; el retablo de San Lázaro, de Palencia (Museo del Prado y National Gallery de Washington); una Santa Faz, de la cartuja de Miraflores, en Burgos, y un San Juan, del Museo Arqueológico Nacional, *y la pintura sobre tabla objeto del presente estudio.*

En términos generales, el estilo de este pintor refleja su formación flamenca; pero también, como observó Sánchez Cantón, un evidente contacto con ciertos pintores franceses. Los primeros destellos del Renacimiento italiano tampoco son ajenos a su estilo ecléctico, que resume y unifica tales componentes en un concepto sumamente lírico, en el que la transición de lo gótico a lo renacentista es más que evidente. Las notas que definen su arte en conjunto son: perspectiva aérea acentuada, utilizando el carácter jugoso del óleo, sobre un dibujo admirable y prolijo, para obtener un modelado intenso, rico y sensitivo; contraste marcado en el tratamiento de los distintos planos en profundidad y superación de todo primitivismo; fondos idealistas, algo teatrales, pero compuestos con un profundo sentido de la armonía de las formas

y del equilibrio tectónico; azul como color dominante. No parece tuviese colaboradores y una gran unidad de calidad y estilo se puede observar en todas sus obras. <Es de notar también su fidelidad a ciertos tipos restringidos y la tendencia a imbuir en los rasgos de los personajes femeninos, en especial de la Virgen, la fisonomía de la reina Isabel.>

Podríamos establecer tres épocas en el proceso evolutivo de Juan de Flandes, principiando por el retablo de la Reina Católica, que es la obra más antigua, probablemente de hacia 1490. Nos muestra la preocupación del pintor por sensibilizar sus personajes sobre todo, infundir humanidad a las escenas y lograr, con evidente virtuosismo, efectos intensos de lo que, paradójicamente, podríamos llamar realismo idealista. Cada figura está muy estudiada; el ambiente se subraya y los rostros llegan a poseer una tensión acusada, a fuerza de ser característicos y dentro de la dulzura, más aparente que real, de la fórmula del maestro. Ejemplariza todo lo dicho el soberbio retrato de la reina Isabel, que debe datar de hacia 1500 y del que se conservan numerosas copias. En la segunda época, representada por los retablos de la Universidad de Salamanca, catedral y San Lázaro de Palencia, asistimos a un desenvolvimiento de las cualidades del pintor dirigidas a la búsqueda de la claridad y de un volumen nítido casi escultórico, lo que constituye un principio, aún equilibrado de hispanización. En la última etapa, ilustrada por la aludida Santa Faz, un Descendimiento y una Piedad, procedente de la catedral de Palencia, una tabla dedicada a San Roque, procedente de Villasandino (Bob Jones University, EE. UU.) y otras obras palentinas, advertimos el progreso de la hispanización que, por no faltar a la regla, cae ya en exageración, que ora tiende a lo expresionista, ora a un sutil caricaturismo, siempre, naturalmente, dentro de los límites en que tales calificativos pueden aplicarse a un pintor tan preocupado por la dulzura y la belleza como Juan de Flandes. Esta natural inclinación de su arte hacia la feminidad divina la vemos admirablemente plasmada en pinturas como la Anunciación, del retablo de la catedral de Palencia y el Nacimiento, realmente maravilloso, de la National Gallery. El espíritu gótico se ha esfumado casi hasta desaparecer, pero lo sentimos pervivir en el interior de las imágenes, en las manos largas y afiladas, en la unción y en el respeto con que se aborda el tema. La capacidad del pintor, en lo que a composición se refiere, podemos corroborarla en las escenas del Camino del Calvario y el Entierro de Cristo, del aludido retablo palentino. El dramático acento se subraya en cada rostro. Grupos de Santas Mujeres y una magnífica Madre Dolorosa poseen características espirituales y formales que preconizan el gran arte español del siglo XVI.

Según Sánchez Cantón, Juan de Flandes tuvo un colaborador para la ejecución del retablo de la Reina Católica, llamado Miguel Sithium, o Zittow, que consta trabajó en España en 1481, ya que sabemos hizo un retrato de la Reina cuando ésta tenía treinta años. Según indicios, dicho pintor es el llamado Mester Mechil, que se hallaba en Reval (Estonia) en 1514. Hay un gran número de obras que se le atribuyen, aunque en realidad la personalidad artística de este pintor resulta todavía algo nebulosa.

MAESTRO DE LOS REYES CATÓLICOS. ⁽¹⁾ Bajo este apelativo puede designarse al pintor que señala el comienzo de la última etapa hispanoflamenca en la zona de Palencia y Burgos. Pocas dudas pueden haber con respecto a su origen flamenco, pero es evidente que tuvo su taller en España dando origen a una escuela derivada de su estilo, aún con reminiscencias de Van der Weyden, pero ya con hondos influjos de Memling y Gerard David. Las obras atribuidas a este

360 (1) Diego de la Cruz (véase Revista "Goya") N 70 1966

artista bastan para revelar sus dotes que técnicamente resultan extraordinarias, teniendo en cuenta el nivel medio de la pintura hispanoflamenca; también advertimos a través de la evolución que señalan tales obras una progresiva hispanización del pintor, que admitió en algunas tablas la colaboración de ayudantes.

El nombre por el cual se le designa proviene de que la más importante de sus obras es el conjunto de tablas, hoy diseminadas por museos y colecciones del extranjero, que integraron un gigantesco retablo que se dice procedente de Valladolid. En ellas aparecen los escudos heráldicos de Castilla, Brabante y Flandes con el águila imperial, de lo cual se desprende que la pieza debió de ejecutarse en el tiempo de las bodas de las hijas de los Reyes Católicos con miembros de la familia imperial de Austria y Borgoña; por datar esas bodas de los años 1496 y 1497, la fecha del retablo debe coincidir, lo que advertimos en plena congruencia con el estilo pictórico de la obra.

Lo primero que se percibe ante ella es la gran calidad de la ejecución, el refinamiento con que fueron concebidos y ejecutados todos los elementos de las diferentes composiciones, en alguna de las cuales se puede apreciar una libertad que señala la transición hacia el naturalismo del Renacimiento. Justeza de proporciones, sosegado movimiento, dulzura sin detrimento de la intensidad y de la fuerza expresiva, equilibrio entre los grupos de figuras y el humanizado ambiente, sea éste de interior o paisajístico, grandeza moral en el trasfondo de las distintas escenas, casi siempre presididas por una imagen de la Virgen cuyos caídos párpados parecen simbolizar un místico y humilde acendramiento, son las cualidades dominantes de este anónimo artista. También es de alabar la claridad en la composición espacial, el establecimiento de gradaciones en los paisajes compuestos, el cuidado con que realiza los menores detalles y la calidad intrínsecamente pictórica de su arte.

Una de las tablas más importantes del retablo de los Reyes Católicos (colección P. Pope Satterwhite de Nueva York) es la que representa las Bodas de Caná (fig. 311). Exceptuando el brocado vertical de la derecha, el fondo está constituido por una serie de interiores que se comunican por altos vanos con arcos de medio punto. Una estrecha zona vertical de ventana, en último término, permite ver una calle entre edificios de puro estilo del siglo XV, con hastiales escalonados y ambiente finamente nórdico. La estancia donde se abre esa ventana tiene una gran chimenea al lado de la cual hay una mesa redonda con un grupo que bebe y se regocija. A la derecha se divisa un dormitorio y más hacia ese lado otra habitación que queda casi en la penumbra, sobre la cual hay una galería a la que se asoman tres ángeles tocando largas trompetas, en celebración del milagro. Formando acorde con estas figuras celestiales, sobre la columna adosada al parteluz de los vanos intermedios, aparece una estatua de Moisés y a sus dos lados están los escudos imperiales que antes se citaron.

Pero todo el interés de la pintura se concentra en el primero y segundo término; dos donceles, criados o coperos, señalan maravillados las vasijas que contienen el agua transmutada en vino. Y tras la mesa baja y sencillamente puesta, se halla el grupo presidido por Jesús bendiciendo. Distintos personajes aparecen a su alrededor; la gravedad de su actitud nos expone cual era el sentimiento del artista ante el acontecimiento, parece como si la milagrosa conversión anticipara los misterios de la Pasión, y una indefinible tristeza reina junto al asombro.

Muy flamencas son las tablas de la Visitación y de la Anunciación; sus composiciones son similares, tres figuras en primer término en una, dos en la otra, una masa arquitectónica como fondo, un paisaje en la lejanía por el lado izquierdo. Estos paisajes góticos nos parecen siempre alu-

siones a la gloria; la naturaleza es tratada como camino; rocas, árboles, casas y cielo, todo surge transfigurado por la luz nítida que perfila las azules lejanías y vivifica los menores detalles dándonos un aspecto de sobrenaturalidad. En la tabla de la Anunciación destaca la bellísima representación de la Virgen, intensamente espiritual, volviéndose con la mirada baja hacia el Arcángel. En el cielo, en la zona libre que se ve por la ventana ojival, está la imagen de Dios y por los rayos que surgen de su boca se desliza el Niño acudiendo a la milagrosa cita de la Encarnación. Una pequeña paloma del Espíritu Santo flota en el aire, entre los rayos y la cabeza de Nuestra Señora. Entre ésta y el Arcángel aparece la ondulada epigrafía de la salutación. Los pormenores ambientales, los objetos accesorios, los pliegues de los mantos, reducen su importancia al mínimo y con ello crece el valor humano y religioso de la escena, realmente concentrada en los rostros de María y Gabriel, de suave pero acusado modelado, líneas finísimas, cabelleras sueltas dibujadas con toda su táctil flexibilidad. En la escena de la Visitación se impone la figura de Santa Isabel, de recio realismo.

Dos escenas que guardan entre sí cierta similitud son las de la Natividad y la Epifanía; en ellas la figura de la Virgen crece todavía en interés y belleza, y junto a ella aparece un Niño certeramente pintado; su cuerpecito desnudo tiene la calidad de la carne pero también el resplandor de la divinidad. Próximos a Él en la actitud y la reducida escala, en la tabla de la Natividad, vemos tres pequeños ángeles casi en primer término. La bondadosa y sombría figura de San José contrasta con las demás, graves pero dulces y bañadas de sereno goce. Pastores y otros ángeles en el cielo conducen la mirada hacia un paisaje cristalino que se advierte entre las arruinadas estructuras del pesebre. La Epifanía tiene acaso menos inspiración; las figuras de los reyes adolecen de cierta rigidez inexpresiva en cuanto al sentimiento. En compensación, hay unos estupendos personajes en segundo término. La indumentaria, como es tradicional en estas representaciones de la Adoración de los Magos, es resplandeciente.

La escena de la Presentación de Jesús en el Templo, tabla que se conserva en el Fogg Art Museum (Harvard University) es espléndida en lo que concierne al ambiente, que es el interior de una catedral gótica con sus arcos de crucería, vitrales, etc. La composición es algo inestable pues representa un momento dinámico y ello origina más dificultades que plasmar una acción reposada. Además, los personajes no están representados frontalmente, sino vistos al sesgo. Pero algunas casi indefinibles irregularidades de ejecución se nos explican en otra de las tablas, la que representa a Jesús entre los doctores de la Ley, pieza que sin duda alguna fué realizada por el Maestro de los Reyes Católicos con la ayuda de un colaborador.

Parece de su mano el fondo arquitectónico, con las bellas estatuas asentadas sobre las columnas adosadas; el resto de la composición fué tal vez dibujado por él, pero la ejecución se debió confiar al ignorado ayudante, pues hay una blandura, una deformación, una inhabilidad representativa incluso, que jamás fueron patrimonio negativo del pintor que estamos estudiando.

Atribuimos al Maestro de los Reyes Católicos el gran tríptico de la catedral de Burgos, cuya Epifanía central (figs. 312 y 313), aún dentro de la hispanización que se traduce principalmente en lo tipológico, es una pintura que recuerda el retablo que acabamos de citar. En especial, la efigie de la Virgen reproduce aquellas dulces y sensitivas imágenes. En el paisaje del fondo hay menos fantasía y una relativa identificación con las tierras castellananas. Los personajes que profusamente surgen a ambos lados de María, en número de catorce, sí constituyen auténticas figuraciones, retratos diríamos, de españoles coetáneos del artista. Comparativamente a la Epifanía del primer retablo hay en ésta más equilibrio arquitectónico y mayor clasicismo; no cabe duda



Fig. 311.—MAESTRO DE LOS REYES CATÓLICOS: BODAS DE CANÁ (COLECCIÓN SATTERWHITE).



Figs. 312 y 313.—MAESTRO DE LOS REYES CATÓLICOS: CONJUNTO Y DETALLE DE LA EPIFANÍA (MUSEO DIOCESANO, BURGOS).

de que fué pintada en fecha cercana al 1500. La tabla de la Anunciación, que es la lateral izquierda del tríptico, nos parece inferior a la que ya consideramos; se acerca más a la pura iconografía religiosa apartándose de lo intensamente artístico.

CÍRCULO DEL MAESTRO DE LOS REYES CATÓLICOS. — Comprendidas en la última década del siglo XV, encontramos unas cuantas obras de interés que muestran los inconfundibles signos de un estilo flamenco hispanizado, según la fórmula observada en las piezas atribuidas a la etapa ulterior del Maestro de los Reyes Católicos. Todo induce a creer que junto a él trabajó algún otro pintor originario de los Países Bajos o formado en el conocimiento de Van der Goes y de Memling. La hispanización experimentada por los artistas del círculo del Maestro de los Reyes Católicos se tradujo a veces en una leve pérdida de refinamiento, pero en general se mantiene el elevado tono y la modificación estilística se motiva por la propensión hispánica a lo realista, a la llaneza y a la simplicidad, que huye tanto de la fantasía nórdica como del esteticismo italiano.

Entre las aludidas obras sobresale la gran tabla de la colección Torelló (Barcelona), que representa la Misa de San Gregorio según la fórmula tradicional en la iconografía hispánica; la equilibrada composición y el acabado estudio de cada una de las figuras dan lugar a una pintura realmente importante, en la que el naturalismo de la ejecución se une a las convencionales proporciones impuestas por la perspectiva religiosa y emocional para dar lugar a una imagen de gran riqueza. Sobre el altar, la pequeña figura del Cristo aparecido constituye el centro del interés artístico y humano; de la herida de su costado brota la sangre que cae directamente en el cáliz de la misa. Es de notar que las dimensiones de las figuras parecen ordenar una perspectiva de derecha a izquierda; efectivamente, la efigie de San Andrés, detrás de la donante arrodillada, cuyo retrato permite al pintor ejecutar una de las mejores partes del cuadro y a la vez una acabada muestra del estilo flamenco hispanizado, es de gran tamaño y domina casi toda la escena. En la zona izquierda, hacia la cual se dirige la atención por el expresivo ademán de San Gregorio arrodillado, que con ambas manos señala la aparición divina, aparecen fragmentos en discontinuidad; los emblemas de la Pasión, cabezas a modo de exvotos, el gallo que cantara la fragilidad de San Pedro y los objetos litúrgicos. Lo mismo el color que la representación de las calidades táctiles y la figuración iconográfica tienen mucho valor en esta obra, la más importante del grupo que comentamos, y que creemos ejecutada hacia 1495.

Hay otras cuatro pinturas que pertenecen al círculo del Maestro de los Reyes Católicos; las que se aproximan más a su propio estilo son, a nuestro juicio, la Piedad de Cristo de la colegiata de Covarrubias, obra en la que apreciamos la dulzura característica en el arte derivado de Memling o relacionado con su estética, y el San Juan Bautista del Museo del Prado, figuración más realista y, por consiguiente, hispanizada; el análisis estilístico muestra la identidad de manera que presidió la ejecución de ambas, pues hay un mismo concepto del rasgo y de la expresión, e igual tratamiento en la pincelada. La sutil diferencia de carácter puede deberse a una diferencia, por otra parte escasa, de período, o a la sugestión del tema. Avanzando por la tendencia hacia el realismo, encontramos las dos obras restantes: la efigie de San Florián de la catedral de Palencia, en la cual es digna de nota la casi identidad del paisaje del fondo con el que aparece en la tabla precitada de San Juan Bautista, y la predela de la colección Simón y Nieto de Palencia cuya imagen central es un Cristo mostrando las sangrantes heridas en actitud que se repitió bastante en distintas obras de este período. El realismo de su figura y de las dos que surgen a

(Ver artículo en "GOYA" n.º 70, 1966)

ambos lados es extraordinario y procede no sólo del concepto y de la técnica, sino también de la intensidad del sentimiento; es evidente que la fuerza de estas imágenes aparece acrecentada por el contraste que forman con el fondo ornamental y con las filacterias desenvueltas en ágiles curvas que pasan por detrás de la cabeza del Señor para envolver los cuerpos de sus acompañantes.

MAESTRO DE LOS BALBASES. — En clara conexión con el círculo del Maestro de los Reyes Católicos, pero representando una hispanización tan profunda que nos hace considerarlo español sin ningún género de dudas, aparece un pintor de regulares dotes. El retablo de Los Balbases (Burgos), dedicado a la vida de San Esteban, es la obra en que vemos brotar esa nueva personalidad del hispanoflamenco en su última etapa (fig. 314). Las tablas que representan el entierro del santo titular y al mismo calmando una tempestad, son todavía netamente flamencas y las creemos ejecutadas por un colaborador del Maestro de los Reyes Católicos, con seguridad el que intervino en el retablo principal de éste y cuya mano acusamos en la escena de Jesús ante los doctores de la Ley. Pero el resto de las tablas muestran características distintas, tanto en lo tipológico, como en el acento expresivo y en la composición; hay en estas pinturas más libertad y realismo, e incluso algunos detalles del fondo arquitectónico de estilo renacentista. Las cabezas de los personajes son netamente hispánicas.

Las obras que atribuimos al Maestro de Los Balbases son las que siguen: la tabla que representa al Santo Cristo mostrando sus llagas, de Torre de los Molinos (Palencia), que conserva aún bastante del estilo idealizante de Memling, pero con una severidad y dramatismo que transforman profundamente el sentido de la obra; el retablo de Presencio (Burgos), con escenas de la vida de la Virgen, muy ceñido a las convencionales fórmulas iconográficas, pero con alguna escena que denota valores imaginativos, cuya Epifanía, muy simple, da ocasión al artista para plasmar bellas cabezas; las tablas de la colección Rojo y Sojo, que representan la Flagelación y la Resurrección, piezas que señalan cierta transición hacia una modalidad menos lírica y más intensamente dramática; estas pinturas ofrecen grandes aciertos de composición, pero también cierto menosprecio de la belleza figurativa. A continuación, vemos el retablo de Frómista (Palencia) cuyas numerosas tablas debieron obligar al pintor a un gran esfuerzo del que no se resiente la intensidad pero sí la variedad de la obra; el factor realista y dramático se acentúa y también la tendencia a la deformación que siempre o casi siempre resulta patrimonio de los artistas hispánicos. Sin embargo, en este caso, la distorsión no es exagerada y hay en el retablo de Frómista admirables figuras que revelan patetismo y asimismo un cuidadoso estudio del natural. Donde se incrementan las anomalías es en el retablo de Berlanga de Duero, obra más avanzada, en la que simultáneamente advertimos un avance hacia el estilo ulterior y un retroceso hacia la blandura iconográfica, particularmente en la Piedad de Cristo.

El Maestro de Los Balbases hubo de formarse en contacto con el Maestro de los Reyes Católicos, admitiendo luego en su arte la influencia italiana que trajo Alonso de Sedano.

MAESTRO DE BURGOS. — Otro grupo de pinturas, realmente relacionadas con las anteriores, surge en el mismo período, pero mostrando una influencia italiana bastante marcada. Llamaremos al supuesto autor de las mismas Maestro de Burgos, procediendo su italianismo del influjo que sobre él ejerciera su colaborador Alonso de Sedano, que a continuación se estudiará. Cabría la posibilidad de que tal Maestro de Burgos fuese el mismo pintor que conocemos como Maestro de Los Balbases, ya que su manera se aproxima mucho a la de éste, diferenciándose en



Fig. 314.—Exorcismo de EUDOXIA (IGLESIA DE SAN ESTEBAN, LOS BALBASES).



Figs. 315 y 316.—MAESTRO DE BURGOS: NATIVIDAD Y DETALLE DEL PRENDIMIENTO (MUSEO DIOCESANO DE BURGOS).

la integración del concepto italiano antes aludido. En este caso, se trataría de dos épocas de un solo artista; durante la primera, su pintura se orientaría según las fórmulas aprendidas del círculo del Maestro de los Reyes Católicos; en la segunda, se verificaría una modificación dirigida hacia horizontes nuevos, que concretamente corresponden a la escuela de Nápoles donde trabajara Antonello de Messina y en cuya ciudad es muy probable que permaneciera algún tiempo Alonso de Sedano. Su estilo disiente del que caracteriza la obra del retablo de Los Balbases por una propensión decidida a lo monumental, a subordinar lo realista y narrativo a lo estético y decorativo; la acción dramática, en lugar de concentrarse en los hechos y en las efigies, se expresa en las amplias gesticulaciones muy bien insertadas en la composición, la cual tiende a expansionarse hacia derecha e izquierda en vez de profundizar hacia el foco central. Explicando este arte por las influencias que advertimos en él, diríamos que consiste en una acertada síntesis de la modalidad hispanizada del Maestro de los Reyes Católicos observada en el tríptico de la catedral de Burgos, y el estilo de Sedano. La segunda de las influencias se explica por la estrecha colaboración de ambos artistas en el primitivo retablo mayor de la catedral burgalesa y en el retablo de procedencia castellana que se conserva en el Museo de Sevilla. El primer influjo puede deberse a la expansión general del estilo del Maestro de los Reyes Católicos, pero también, especialmente, al hecho de que ambos pintores coincidieran en trabajar para la catedral de Burgos.

El primitivo retablo mayor de la catedral de Burgos está dedicado a la vida de Cristo y se conserva ahora en el Museo de la propia catedral; dos de las tablas pasaron a la colección Matteu. Los distintos episodios, al ser tratados con sentido arquitectónico, ganan en sugestión sin llegar a lo teatral; esto se debe en particular a la calidad pictórica y la excelencia del dibujo, pero también a la estudiada ordenación de los ritmos, los cuales agrupan sabiamente las zonas de interés sin disolver en la mímica ni aun en lo temático los valores propiamente estéticos. La escena del Prendimiento es una de las mejores, llena de un dinamismo que dista mucho de la improvisación (fig. 316). Una de las figuras más impresionantes es la del soldado que pone las manos sobre los hombros de Jesús; también es muy bello el grupo de discípulos de la izquierda, cuyos ademanes expresan la impresión que les inspira el hecho. La Presentación de Jesús en el Templo da lugar a una imagen sosegada e íntima; destaca en ella la figura, muy italiana, del hombre armado con espada que aparece a la derecha. Magnífica es la Sepultura de Cristo con dos figuras femeninas arrodilladas en primer término, las cuales introducen, por así decirlo, al dolor de la Virgen, que se halla tras el cuerpo yacente de Jesús, el realismo de cuyo tratamiento se anticipa, por su carácter escultórico, al arte de los imagineros del siglo XVI. El modelado acentúa las inflexiones, acentuando los músculos y los huesos bajo la piel; en el rostro puede apreciarse cierta exageración de los rasgos y el endurecimiento de la muerte. Hay en este retablo escenas más líricas como la Natividad (fig. 315), que muestra una composición típicamente flamenca, con un paisaje de fondo de gran belleza y ángeles que nos recuerdan los debidos al Maestro de los Reyes Católicos. Otras tablas de esta obra monumental fueron realizadas por Sedano.

La colaboración de este artista aparece también en el retablo dedicado a la Vida de la Virgen, del Museo de Sevilla, en el cual ejecutó las figuras de la predela, debiéndose al Maestro de Burgos la tabla central y las dos laterales. Este pintor muestra aquí una mayor influencia de su colaborador, más que por el componente italianizante a causa de lo tipológico; los personajes por él dibujados se aproximan a los de la predela, pudiéndose dar el caso de que esta coincidencia fuera intencional en vistas a la mayor unidad de la obra. En este retablo del Museo de Sevilla destaca la tabla central; tanto la figura de la Virgen como las de los ángeles que la circundan

son de gran belleza y espiritual elegancia. Los paisajes de fondo de las dos laterales también ofrecen interés por su progresivo naturalismo.

ALONSO DE SEDANO. — Este pintor, cuya relación con el Maestro de Burgos acaba de exponerse, se halla documentado en Burgos a fines del siglo XV, pero pasó un tiempo en Mallorca y allí se conserva la obra que le identificó, pues se sabe que, asociado con Pedro Terrencs, pintó en 1488 la tabla de San Sebastián de la catedral de Palma (fig. 317). Precediendo a esta obra, que ya corresponde a una etapa evolucionada y madura de su estilo, Alonso de Sedano hubo de trabajar en Italia, probablemente en Nápoles donde el influjo de Antonello de Messina († 1479) se dejaba sentir. En la grandiosa pintura que representa el martirio de San Sebastián, advertimos la tendencia a las formas suaves, en las que la unidad prevalece sobre la variedad, con modelado preciso pero tenue, dentro de composiciones armónicas y decorativas en las que se busca acentuar el valor arquitectónico de las estructuras corporales. Este sentimiento decorativo impele al pintor, en esta obra, a prescindir de todo realismo en la agrupación de las figuras y en las proporciones y perspectiva; en consecuencia, sitúa las de los arqueros que consuman el martirio del Santo a una distancia inverosímil por lo próxima y en estricta simetría bilateral. Para dar realce a la efigie del martirizado crea un efecto convencional de perspectiva y hace que su figura se eleve como sobre un pedestal, verificando lo mismo con los hieráticos personajes de segundo término, cuyas cabezas sobresalen por encima de los arqueros. Una columna exenta, de capitel corintio, da cierto esteticismo a la escena y el ambiente se completa con un paisaje de montes, campos y arquitecturas.

Después de esta obra, encontramos ya en Castilla el retablo de Montenegro de Cameros (Soria), con figuras de profetas de gran carácter y excelente dibujo; y el retablo de un santo obispo en Los Balbases. Pero sus composiciones más importantes son las tablas que realizara para el aludido retablo mayor de la catedral de Burgos (fig. 318). Vemos en ellas la máxima acentuación de las cualidades que, por reflejo, advertimos en las del Maestro de Burgos, es decir, tendencia a lo decorativo arquitectónico, planitud relativa, gesticulación amplia y movimiento que se salva de caer en lo teatral por la adecuada ordenación de los ritmos en esquemas que corresponden a un principio regulador geométrico, y por la calidad de la ejecución, especialmente en lo que concierne al diseño. En lo fundamental, las composiciones siguen esas leyes de unidad rítmica, pero en lo accesorio, el artista se permite un juego más libre de las formas y de los ademanes, dando lugar a grupos secundarios de gran interés y belleza. Respecto a los rasgos fisionómicos y a los miembros, se complace en buscar un agrandamiento estético, estilizando los tipos con innegable influencia italiana; en algún momento, esa propensión le traiciona y entonces tal estilización se convierte en una deformación gigantista. El vestuario, las armaduras, la materia inorgánica, poseen más valores táctiles que la carne y más sugestión que el paisaje. Las tablas que Alonso de Sedano realizó en este retablo son: la Epifanía; la Flagelación, que es una de las más bellas, particularmente por el grupo de figuras de la derecha; la Coronación de espinas, en la que muestra su atrevida esquematización de alguna figura cuando la posición de la misma lo autoriza; el Ecce-Homo; el Camino del Calvario, que sirve para ejemplarizar lo que dijimos respecto al ritmo de los movimientos como forma conductora de la composición; y la Crucifixión, escena algo dispersa en la cual lo mejor son los personajes considerados cada uno aisladamente; a nuestro juicio, lo más bien realizado en esta pintura es el grupo de los soldados que se juegan la túnica sagrada echando los dados sobre ella.

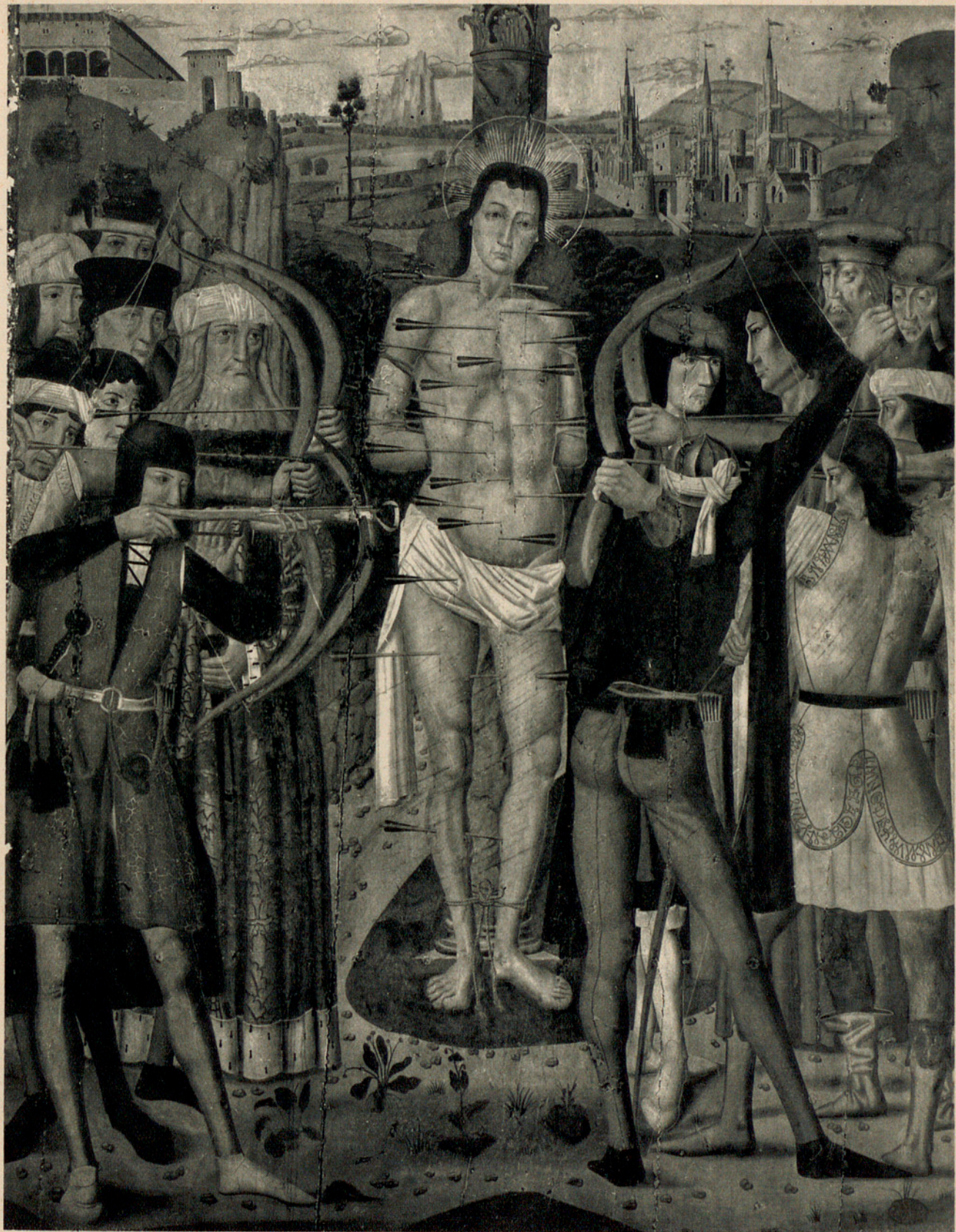


Fig. 317.—ALONSO DE SEDANO: MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN (1488) (CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA).

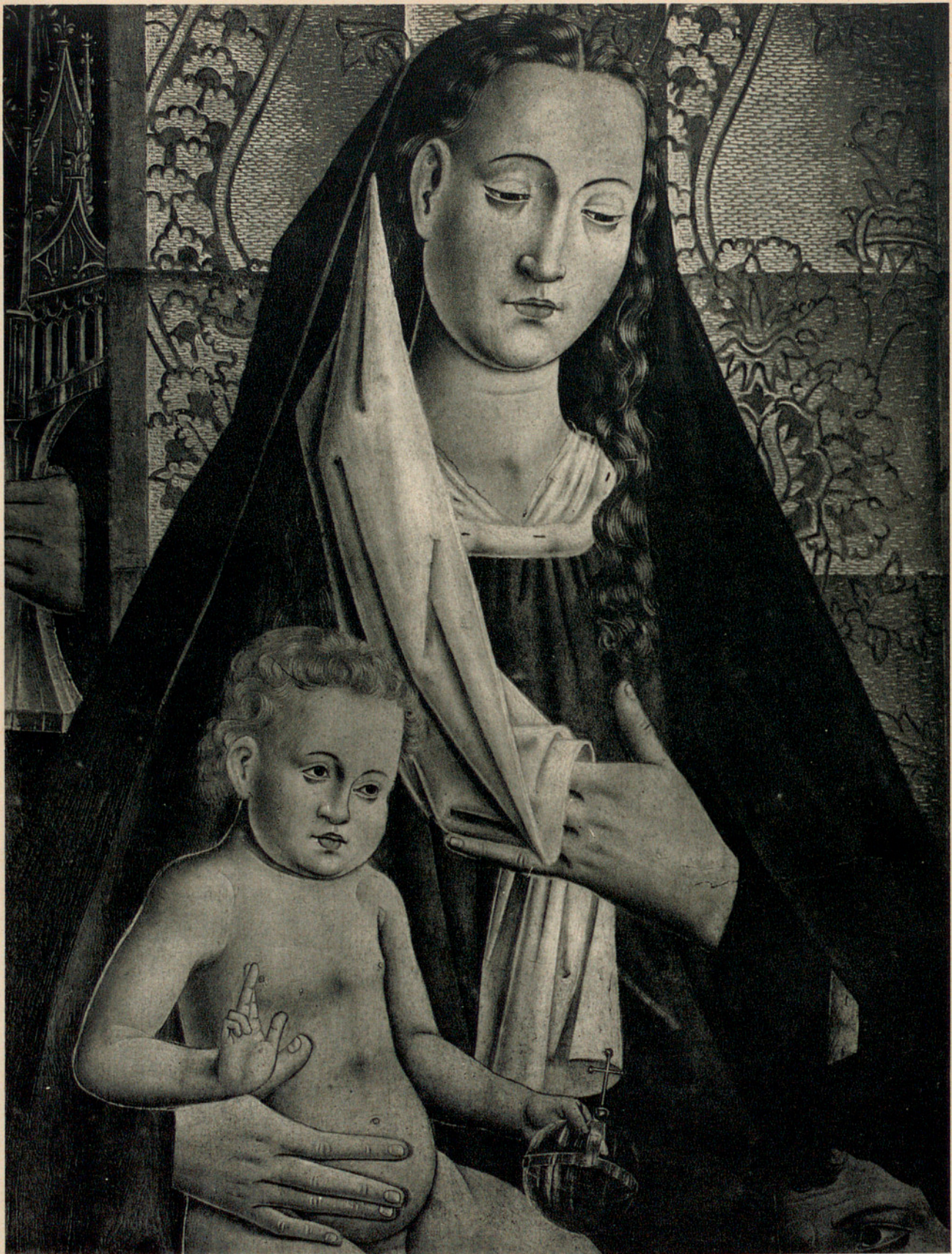


Fig. 318.—ALONSO DE SEDANO: DETALLE DE UNA EPIFANÍA (MUSEO DIOCESANO, BURGOS).

Ya señalamos que la parte realizada por Alonso de Sedano en el retablo de la Virgen, del Museo de Sevilla, es la predela. Vemos en ésta la imagen de la Virgen, y diversos santos, todo ello en medias figuras. Siendo la característica del pintor de que tratamos su amplitud compositiva y la ciencia con que maneja el movimiento, se comprende que no logre resultados extraordinarios en esta serie de efigies de forzosa contención iconográfica. Incluso su italianismo se reduce y retrocede en estas representaciones trazadas con fuerza y seguridad, acusando la objetividad háptica, y lo ornamental hasta cierto punto. Después de las obras reseñadas, Sedano ejecutó todavía otras pinturas que no comentamos pues son una prueba más de la común decadencia de los artistas hispánicos con el transcurso del tiempo. A la sorpresa de su aparición y el momentáneo éxito que ello representaba, sucedía una indiferencia que acababa por provocar en el artista un sentimiento reactivo de igual índice.

MAESTRO DE AMEYUGO. — Entre los seguidores de Alonso de Sedano encontramos un pintor asimismo influído por la corriente italianizante. Le distinguiremos mediante el apelativo de Maestro de Ameyugo a causa del origen de su obra más característica: la predela con profetas y santos procedente de Ameyugo (Burgos) (colección Strauss). El modelado es intenso y profundo; las proporciones de sus figuras experimentan una transformación que las hace aptas para la expresión de un contenido espiritual que podríamos resumir en la palabra solemnidad. Ejemplariza particularmente lo mencionado la figura de San Pablo, de la predela de Ameyugo; el diseño general de los rasgos recuerda la construcción de Sedano, pero hay más resolución corpórea y un dramatismo hispánico. Pieza muy similar es la tabla de San Pedro de Tejada, en la que vemos asimismo una tendencia a desplazar las figuras de su fondo aproximándolas al espectador por un adecuado tratamiento de la tercera dimensión, aunque en algunos detalles la perspectiva resulta inhábil. Tenemos a continuación el retablo de Espinosa de los Monteros (Burgos), con seis tablas principales y cinco en la predela, y la serie de sargas de la Pasión, conservadas en el Museo Provincial de Burgos, en las cuales lo narrativo se sobrepone a lo puramente pictórico, lo cual tiene como consecuencia una cierta inconsistencia en las composiciones (fig. 319); sin embargo, muchas de las figuras de esas pinturas son interesantes, tanto por sus valores estéticos como por lo que concierne al sentimiento temático. Estas sargas se acercan bastante al estilo del Maestro de Burgos, lo cual resulta comprensible dada la similitud de época de creación y la influencia de Sedano experimentada por los pintores, influencia que se traduce también, en lo que al Maestro de Ameyugo concierne, por un tratamiento de la forma que conserva reminiscencias de Antonello de Messina, lo que se advierte especialmente en sus obras correspondientes al período ulterior, en el cual su manera decae y tiende a fijarse en fórmulas estereotipadas y mecánicas. En este último período encontramos su retablo dedicado a la vida de la Virgen, del Museo Diocesano de Burgos, y el retablo de Irús, con escenas de la Pasión. Consideramos muy posible que corresponda a una primera época de este maestro la tabla del martirio de San Juan Evangelista, también del Museo Diocesano de Burgos, que, con otras obras, fué agrupada por Post bajo el apelativo de Maestro de Durham.

MAESTRO DE VILLASANDINO. — Menor interés que el artista descrito tiene otro seguidor de Sedano, autor de una tabla, en la que se representa el cuerpo de Jesús en brazos del Padre Eterno, de la iglesia de Villasandino (Burgos). Esta pintura muestra una interpretación más expresionista de las tendencias que señalamos a propósito de Sedano, existiendo también un

decidido propósito decorativo, que se manifiesta en la acertada fusión de los ritmos de las figuras con el fondo ornamental. Por desgracia, sólo conocemos de este artista, que poseía personalidad y regulares dotes, otra obra además de la mencionada, y es la escena de la procesión al monte Gárgano, pintura sobre tabla que se conserva en el Museo Provincial de Burgos (fig. 320). En esta pieza, la aproximación al estilo plano de Sedano es acaso más marcada, lo cual se debe a la mayor complejidad de la composición, cuyo grupo de la derecha, con figuras diseñadas con sentido monumental, muestra la innegable dependencia.

A título de observación final, concerniente al arte de Alonso de Sedano y sus seguidores, resaltamos el hecho de que la influencia italiana podía presentarse y de hecho se presentaba de modos muy distintos a finales del siglo XV. No sólo por la diversidad de escuelas y de maestros en Italia, sino también a causa de que la superioridad de la pintura producida en aquel país podía impresionar por sus valores técnicos o más bien por los puramente estéticos. En el caso del círculo de Sedano vemos una relativa indiferencia hacia los logros técnicos y los avances naturalistas; en cambio, se asimila profundamente el concepto espacial y el sentimiento arquitectónico de las formas. Veremos como en otros artistas y grupos sucede inversamente y es la perfección del procedimiento lo que se procura alcanzar, poniéndolo al servicio de un arte netamente hispánico.

MAESTRO DE SAN NICOLÁS. — La trayectoria de este pintor, cronológica y estilísticamente, es un paralelo con respecto a la del Maestro de Burgos, que acabamos de estudiar, representando con él una hispanización de la fórmula flamenca. Post acrecentó su patrimonio atribuyéndole obras que, en nuestro concepto, no le corresponden y cuya segregación no disminuye notablemente su importancia. El Maestro de San Nicolás es un buen artista en el que convergen las cualidades propias del avanzado momento; a la técnica refinada del último período gótico, le imprime una curiosa orientación que integra lo ornamental y lo expresivo. Especialmente característicos son los rostros de sus personajes, que aparecen como el resultado de una elaboración estilística y no como mera copia del natural.

Entre sus obras citaremos en primer lugar el retablo de San Nicolás, de la iglesia dedicada al mismo santo en Burgos, el cual debe datar de la década final del siglo XV (fig. 321); viene después la tabla del Museo del Prado, en la que se representa a San Agustín de pontifical; las tablas del Museo de Bilbao con escenas de la vida de San Juan Evangelista (fig. 322) y un compartimiento probable del mismo retablo con la degollación de San Juan Bautista (colección Ricardo Strauss). Estas últimas piezas son las más valiosas de las mencionadas; las composiciones están muy acertadamente resueltas y abundan en ellas detalles de gran intensidad. Como en la mayoría de los buenos pintores hispánicos, lo que resalta es la facilidad para la expresión del sentimiento y lo que podríamos denominar naturalidad en el dramatismo. Más flamenca es una Virgen de la Leche, que se conserva en el Museo de Burgos, pieza que suponemos de primera época del Maestro de San Nicolás, fundando esta atribución en el análisis estilístico. Armoniosa y delicadamente bella, esta imagen de Nuestra Señora es una de las que ejemplarizan esta estampa tan frecuente en el arte gótico; es muy posible que dicha pintura resultara de un contacto directo del Maestro de San Nicolás con el Maestro de los Reyes Católicos, que, como se dijo, procedería de Flandes. Otra conexión que importa señalar es que el punto de enlace del pintor que estamos estudiando con el círculo del Maestro de los Reyes Católicos es el retablo de Frómista, que atribuimos al Maestro de Los Balbases.



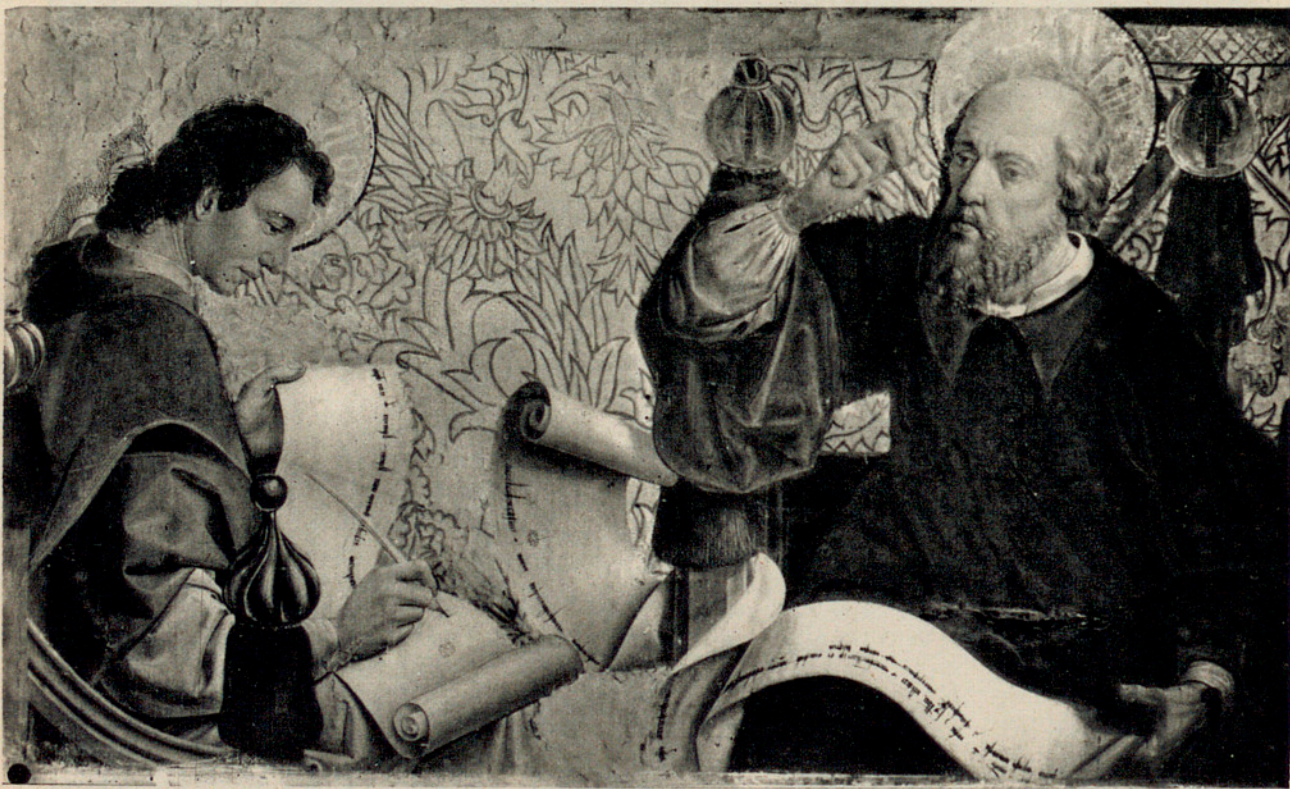
Figs. 319 y 320.—MAESTRO DE AMEYUGO: SANTO ENTIERRO (MUSEO DE BURGOS). MAESTRO DE VILLASANDINO: PROCE-
SIÓN AL MONTE GARGANO (MUSEO DE BURGOS)



Fig. 321.—MAESTRO DE SAN NICOLÁS: COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS, BURGOS.



Figs. 322, 323 y 324.—MAESTRO DE SAN NICOLÁS: DETALLE DE LA PREDICACIÓN DE SAN JUAN EVANGELISTA (MUSEO DE BILBAO). MAESTRO DE BUDAPEST: MARTIRIO DE SAN LORENZO (COLECCIÓN BAUZÁ). MAESTRO ALEJO: MOISÉS (COLECCIÓN GUDIOL).



Figs. 325 y 326.—MAESTRO DE SANTA MARÍA DEL CAMPO: COMPARTIMENTOS DE UNA PREDELA (SANTA MARÍA DEL CAMPO).

En tan estrecho parentesco con el arte del Maestro de San Nicolás, que las consideramos como probables obras suyas de un último período, ya sobre el 1500, encontramos los retablos de Villosante y La Ventosilla (Burgos), dedicado a San Andrés. En esta pieza vemos como el estilo característico del Maestro de San Nicolás se retuerce en una distorsión formal muy profunda, la cual produce efectos diversos, ya que tan pronto simula una caracterización extrema, como se expresa en escorzos exagerados que suponen una alteración de la perspectiva, como da la impresión de un envejecimiento anormal de los personajes.

MAESTRO DE BUDAPEST. — Dentro de este círculo aparece la creación del llamado Maestro de Budapest en atención a que el museo de dicha ciudad conserva sus obras más características. Posible colaborador del Maestro de San Nicolás, pintó independientemente varios retablos, entre ellos el de la Virgen, que se conserva en el aludido Museo de Budapest, y el de San Hipólito y San Lorenzo, cuyas tablas están repartidas en distintas colecciones particulares (fig. 323). El tratamiento expresionista y ornamental de los rasgos, dentro de la fórmula avanzadamente naturalista de la última década del siglo XV, es la nota formal que caracteriza a este pintor, que además muestra cierto arcaísmo; sus figuras son exangües, muy concretas, estilizadas y algo formularias. Acentúa los inverosímiles escorzos del Maestro de San Nicolás y presenta rostros de frente muy achatados o deformaciones que tienen un matiz levemente oriental.

MAESTRO ALEJO. — Post reconstruyó la personalidad artística de un pintor al que denominó Maestro de Sirga, en atención a la procedencia de una de sus obras más características; nuestro descubrimiento de una tabla firmada "Alexo me fecit" (fig. 324) y que ostenta sin lugar a dudas los rasgos estilísticos de este pintor, nos obliga a llamarle por su nombre. La pintura en que basara Post su agrupación es el retablo de la Virgen, de Villalcázar de Sirga y en ella vemos que su autor era un artista dotado de personalidad, aunque influenciado por Berruguete. Es muy posible que fuese originario o residente en Palencia. La nota más fundamental del arte del Maestro Alejo es, a nuestro juicio, un buscado contraste entre la neutralidad de los fondos y el vigor naturalista y vital de las figuras, que emergen del plano con calor y fuerza instintiva. Los rasgos de los personajes son por lo común muy acusados, pues aparecen henchidos por su carga pasional interior. Aparte del retablo mencionado, conocemos de este artista otro retablo dedicado a San Antonio de Padua, en la iglesia del mismo pueblo, con iguales características de estilo y tratamiento formal; las tablas de un retablo de San Vicente, en diversas colecciones particulares de Madrid — retablo que posiblemente es obra más avanzada — y finalmente la tabla que arriba mencionamos, firmada, la cual representa al profeta Moisés con las tablas de la Ley, y que debía de pertenecer a una predela. En esta pintura, las vitales presiones del Maestro Alejo dan como resultado una imagen de impresionante fuerza.

MAESTRO DE SANTA MARÍA DEL CAMPO. — Paralelamente a la evolución que hemos descrito, en la región de Burgos y Palencia interviene Pedro Berruguete, que como se dijo, será ampliamente estudiado en el vol. XII de esta serie, a causa del influjo renacentista que aparece en su obra. Hay que tener en cuenta la gran influencia ejercida por él sobre ciertas obras de la escuela de Burgos en las cuales la fórmula hispanoflamenca se halla fecundada por ese impulso de renovación y, en algunos momentos, se proyecta más allá de sus propias posibilidades estilísticas y de concepto.

Innegable parentesco estilístico permite agrupar una serie de obras, alguna de las cuales se conservaba inédita hasta el presente, habiéndose atribuido otras a distintos maestros, entre los cuales se cuenta el propio Berruguete, para reconstituir así la personalidad de otro pintor importantísimo, del que por desgracia carecemos aún de referencias documentales. Le damos el nombre de Maestro de Santa María del Campo por ser en esta iglesia, en la que asimismo trabajó Berruguete, donde se hallan sus pinturas más características y valiosas. En ellas se hace patente la incorporación dentro de la espiritualidad gótica de un concepto y una técnica que superan las limitaciones de ese estilo y con ello de la época medieval. La eficacia en la representación es absoluta; el impulso de imitación logra totalmente su objetivo y las imágenes pictóricas, por la síntesis de modelado, valores táctiles, dibujo preciso y rico, sentimiento naturalista pero a la vez hondamente espiritual y concentración de toda la potencia expresiva en la efigie, llegan a adquirir una calidad corpórea que casi desasosiega. Tratadas escultóricamente, con menosprecio del fondo, que sigue siendo ornamental, la calidad de la carne, de las telas, el movimiento y la perspectiva las animan prodigiosamente para dar como resultado pinturas del más acendrado hispanismo y religiosidad, antecedentes directos del estilo de los grandes imagineros, pues si éstos se acercaron al arte pictórico en su creación tridimensional, el mismo camino pero seguido a la inversa fué recorrido por los pintores de este momento, entre los cuales, haciendo abstracción de Berruguete, ninguno muestra tan geniales dotes como el Maestro de Santa María del Campo. En la fórmula de este artista perdura cierto flamenquismo al que se incorpora algo del sentido monumental italiano y la suprema perfección técnica de los maestros renacentistas; concretamente, tiene en las calidades táctiles parentesco con Antonello de Messina. Pero no es el factor decorativo arquitectónico el que toma de este pintor, como sucediera con Sedano — que incrementa por su cuenta este aspecto — sino la intensidad ilusionista de reproducir la realidad de la carne y el ademán. Por todo ello, vemos en las obras del Maestro de Santa María del Campo, la más afortunada síntesis de elementos flamencos, italianos y españoles, síntesis que da lugar a pinturas de primera calidad, parangonables con las producidas en su tiempo en cualquier lugar.

Entre las obras de este artista, hemos de citar primeramente la predela de la iglesia de Santa María del Campo (Burgos) con el Ecce-Homo, la Dolorosa y figuras de evangelistas (figs. 325 y 326). La emoción artística, humana y religiosa se entremezcla íntimamente en estas obras y al contemplarlas se cae en la ingenua admiración mejor que en un goce de puro timbre estético; el cuerpo desnudo de Jesús, con la herida del costado destilando sangre, parece palpar y poseer la temperatura, el calor de la vida; la naturalidad de la Virgen, al sostener un paño preparado para enjugar lágrimas, sudor o sangre, refleja italianismo. En las figuras de los evangelistas, en posiciones distintas, de perfil o en escorzo, hay lugar para un deleite más netamente artístico; tanto el dibujo como las calidades pictóricas son sobresalientes.

Encontramos luego dos pinturas sobre tabla del Museo Arqueológico de Madrid, procedentes de Santa Clara de Palencia, que representan la Misa de San Gregorio y la Virgen de la Misericordia (fig. 327); ángeles en vuelo sostienen en el aire el amplio manto de brocado y bajo éste y los abiertos brazos de Nuestra Señora se cobija un apretado grupo de personajes. Siendo maravillosa, es menos perfecta que la predela de Santa María del Campo; es más gótica y más flamenca, aunque el realismo de la representación de los efigiados en nada desmerece del que comentamos a propósito de la otra obra; si los ademanes de estos seres reunidos en igualdad por la devoción y la necesidad de protección divina, los reducen a cierta monotonía formal, el trata-



Fig. 327.—MAESTRO DE SANTA MARÍA DEL CAMPO: VIRGEN DE MISERICORDIA (MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL).



Figs. 328 y 329.—MAESTRO DE SANTA MARÍA DEL CAMPO (?): RETRATO DEL PRIOR JUAN DE AYLLÓN (CATEDRAL DE PALENCIA). MAESTRO DE LA VISITACIÓN: DETALLE DE LA SANTA CENA (SAN ESTEBAN, BURGOS).

miento concreto y retratístico de los rostros destruye ese efecto y confiere a cada una de las figuras un interés único. Destaca una pareja real, pero también tienen mucho atractivo los personajes de la izquierda por su diversidad relativa. La Virgen de la Misericordia constituye una de esas imágenes cuya pureza y claridad fué uno de los más altos logros del arte figurativo gótico.

Otra pintura relevante del Maestro de Santa María del Campo es la noble representación de San Juan Bautista, que se conserva en la catedral de Palencia como elemento del retablo de la Visitación, del que hablaremos seguidamente. Las bellas proporciones del personaje son realzadas por la sencilla indumentaria, el manto recogido sobre el brazo derecho, algo a la manera de la toga romana, y anudado encima del hombro izquierdo, cayendo en pliegues grandes, suaves y naturales, exacta reproducción visual y táctil de la calidad y disposición de la tela. La tercera dimensión es acusada por las sombras que presuponen una leve iluminación lateral. El movimiento es sobrio y elegante. Y aun cuando el modelado del rostro no es tan intenso como el de las figuras de la predela antes citada, la sensación realista de presencia se logra por entero.

Finalmente encontramos cuatro tablas hermanas (Museo Lázaro Galdiano y Museo del Prado) todas las cuales representan santos. Poniendo aparte la técnica, que es inmejorable, las pinturas en cuestión nos parecen menos inspiradas; tres de ellas tienen la limpidez y la objetividad características del maestro, pero la efigie de Santiago revela la mano del colaborador que a continuación se estudia.

MAESTRO DE LA VISITACIÓN. — El análisis estilístico prueba que este colaborador es el que produjo la mayor parte del retablo de la Visitación, de la catedral de Palencia, del cual forma parte la aludida tabla con el San Juan Bautista debido al pincel del Maestro de Santa María del Campo. El encontrar a ambos artistas reunidos en dos obras diferentes, prueba, a nuestro entender, aparte de la corroboración suministrada por el estudio del estilo, que el segundo era discípulo del primero. En atención a la obra más característica que conocemos de este segundo artista, le otorgamos el apelativo de Maestro de la Visitación. En lo concerniente a la datación cronológica de su arte, creemos que corresponde a finales del siglo XV, pues si bien la capilla del retablo de la Visitación fué otorgada al donante, canónigo Juan de Ayllón, en 1504, el retablo tiene todo el aspecto de ser una recomposición de obras anteriores al 1500, adaptadas con elementos renacentistas en el molduraje del marco, para que encajasen bien en la capilla donde el aludido donante tenía concedida sepultura.

En líneas generales, el Maestro de la Visitación es un pintor de transición entre el gótico y el naturalismo renaciente, aunque la yuxtaposición de esos dos mundos conceptuales no le lleva a una síntesis superior, como acontece en el caso del Maestro de Santa María del Campo, sino a la adaptación de la estética de éste transformada parcialmente en manierismo; sus figuras se alargan y adelgazan, los rostros toman una expresión como de pasmo y se producen sutiles contradicciones entre lo plano y lo tridimensional, como se puede apreciar en el San Esteban, de la tabla lateral derecha del retablo de la Visitación. El San Lorenzo de esta misma pieza es acaso la figura ejecutada con más serenidad y corrección. El retrato del donante es de tal calidad que podría suponerse ejecutado por el propio Maestro de Santa María del Campo (fig. 328).

Otras obras del discípulo que estamos estudiando son la Cena de la iglesia de San Esteban de Burgos (fig. 329), menos delicada, con propensión a exagerar la expresión de los rostros y a ensombrecerlos para lograr así una tensión que contradice la calma externa de la escena, y el retablo de Santa Gadea del Cid (Burgos), sin duda ulterior y menos interesante.

Todo nos induce a suponer que la escuela navarra perdió su carácter específico en la segunda mitad del siglo XV. Siguen penetrando en la comarca obras aragonesas, especialmente del círculo de Ximénez y Bernat. De Navarra proviene una magnífica tabla con la representación de San Antonio (Museo de Pamplona), en estilo avanzado, reciamente naturalista y que debió de producirse en el país, ya que acusa una interacción del influjo de Huguet y del expresivismo de la escuela burgalesa (fig. 330). Es pieza importante, sin relación alguna con el pintor Pedro Díaz de Oviedo, la personalidad más destacada de este último período.

PEDRO DÍAZ DE OVIEDO. — Poseemos algunos datos documentales sobre su obra principal: el retablo del altar mayor de la colegiata de Tudela. En 1487, Pedro Díaz y Diego de Águila contratan dicho retablo. El contrato se renueva en 1489, pero sólo a nombre del primero, a quien se verifica el pago en 1493. Poseemos aún otro dato concerniente a 1494. Adelantaremos que, de la simple contemplación de la obra, se desprende el carácter andaluz de la misma e incluso cierta relación con el realismo de Bermejo. No podemos discernir por qué nexos se ligarían tales hechos, pero hemos de hacerlos constar por su evidencia, en espera de que ulteriores datos lo confirmen, aclarando la raigambre de Pedro Díaz de Oviedo.

Las composiciones narrativas se basan en escenas del Nuevo Testamento y acaso la más representativa del estilo del pintor sea la de la Flagelación. La efigie del Salvador es presentada con cierto menosprecio de la idea convencional de la belleza y atendiendo principalmente a la plasmación del carácter. Las calidades táctiles, el movimiento y la tercera dimensión están bien logrados y prueban la avanzada técnica del pintor, que se aproxima al estilo de transición, especialmente en las figuras de mayor serenidad. En cambio, los sazones de esta escena de la Flagelación son bien góticos por el espíritu y la dilacerada forma (figura 331). En cuanto a lo tipológico no existe mucha variedad.

Hemos de señalar en este retablo la colaboración evidente de Juan Gascó, el pintor navarro activo en Cataluña desde 1500, que se estudia en el vol. XII de «Ars Hispaniæ». Es de notar el hecho, que ratifica la ilación de estos dos momentos de su actividad artística, de que en sus obras en Cataluña aparecen los mismos fondos decorativos de oro del retablo de Tudela. En Gascó se patentiza asimismo la relación con el estilo de Bermejo, el cual es rebajado en sus cualidades realistas, pero exaltado en sus posibilidades decorativas.

Aparte de cuanto hemos citado, existen en Navarra una serie de retablos de autor desconocido, pero que corresponden al círculo de Pedro Díaz de Oviedo, a juzgar por sus características técnicas y estilísticas. Entre tales piezas citaremos: retablo del altar mayor de San Saturnino, de Artajona; retablo de San Andrés, de la catedral de Tarazona; retablo de la Virgen, de la catedral de Pamplona, y retablo de la parroquial de Los Arcos. En este último grupo, francamente mediocre, puede señalarse también el influjo de dos retablos conservados en la catedral de Pamplona, quizá posteriores al 1500 y los dos de mano distinta, que representan, como la obra de Pedro Díaz, una variante del hispanoflamenco andaluz. Uno de ellos, dedicado a la Virgen, fué regalado a la catedral en 1507 por Pedro Marcilla de Caparroso (fig. 332). Es posible que se trate de obras ejecutadas por maestros de la escuela andaluza que cierran el ciclo de la pintura medieval en Navarra, como signo de la transformación cultural y política que los nuevos tiempos imponían en la Península.



Fig. 330.—SAN ANTONIO DE PADUA (MUSEO DE PAMPLONA).



Fig. 331.—PEDRO DÍAZ DE OVIEDO: DETALLE DE UN COMPARTIMIENTO DEL RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE TUDELA (1489).



Fig. 332.—JESÚS EN EL LIMBO (CAPILLA DE LOS CAPARROSO, CATEDRAL DE PAMPLONA).



Figs. 333 y 334.—SUEÑO DE JACOB Y SAN CRISTÓBAL (MUSEO DE SEVILLA).

En términos generales, dentro de las escuelas pictóricas andaluzas de esta época nos encontramos con que si, de un lado, son relativamente ricas en obras firmadas, de otro, la repetición de los nombres dificulta cuando no imposibilita la identificación y el reconocimiento de los maestros. El apellido Sánchez aparece gran número de veces e incluso se da el caso de que, según los documentos, trabaja en Sevilla, en 1480, un pintor llamado Diego Sánchez de Valencia, el cual intervino en la reforma del gremio de pintores de Sevilla llevada a cabo en el mencionado año, hecho que ha servido para darnos referencia de la mayoría de pintores importantes que trabajaban en esa ciudad en el último cuarto del siglo XV.

Respecto al estilo correspondiente a dicho período es un hispanoflamenco que refleja el arte castellano dulcificado; Post señala que esta derivación es una constante en la pintura sevillana, la cual lima las asperezas y violencias propias del arte de Castilla imprimiéndole una suavidad que tiende hacia lo etéreo y en cierto modo femenino. Encontramos primeramente en esta etapa del hispanoflamenco sevillano una tabla que representa el Sueño de Jacob (fig. 333), la cual se conserva en el Museo de Sevilla, y tiene alguna reminiscencia del estilo de Jorge Inglés, sin la aguda nitidez de éste, aunque conservando su modelado eficiente que tiende hacia la interpretación escultórica de las formas. En este Sueño de Jacob es de glosar la bella composición, en la que el artista supo plasmar la poesía del tema, uno de los más atractivos del Antiguo Testamento. Hay unas analogías formales entre el cielo con la figura del Padre Eterno y la dormida efigie del patriarca.

Después de la pieza descrita, que es sin duda la muestra más arcaica del hispanoflamenco en la escuela de Sevilla, tenemos el retablo con varios Santos, que se conserva en el museo de esa ciudad y que procede de San Benito de Calatrava (Sevilla) (fig. 334). Esta obra presenta un parentesco estilístico con las creadas por los artistas de la escuela de Burgos y un contacto indudable con el arte de Juan Sánchez de Castro, que estudiaremos a continuación. En las aludidas imágenes se acentúa más el carácter escultórico, lo cerrado y redondeado de las figuras, de sólido dibujo y armoniosas proporciones, de expresión intensa y abstraída. Entre las obras de las cuales desconocemos el autor, aparece una representación de San Francisco de Asís, pintura sobre tabla, que sin duda es más avanzada, como se advierte por el paisaje pronunciadamente naturalista y también por el tratamiento de la figura en la que propende ya al estilo ilusionista del Renacimiento, con las marcadas sombras, el ademán espontáneo y casi anecdótico y la sencillez general de la ejecución.

JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO. — Encontramos ahora la conocida personalidad del pintor Juan Sánchez de Castro, del cual se sabe que trabajaba en el Alcázar de Sevilla en 1478, interviniendo dos años después en la ya citada reforma del gremio de pintores. Una efigie de San Cristóbal, ejecutada al fresco en San Julián de Sevilla (por desgracia destruída en 1932) estaba firmada y fechada en 1484. Hay una cita insegura que habla de un retablo de este artista fechado en 1454, lo cual nos parece sumamente improbable por razones de cronología. Procede también de San Julián la Virgen de la Gracia que actualmente se encuentra en la catedral de Sevilla (fig. 335), pieza firmada aunque sin fecha, cuyo estilo continúa la tradición pictórica de los frescos de San Isidoro del Campo en Santiponce. Una Anunciación de Santiponce, hoy perdida, llevaba según Pacheco la firma "Juan Sánchez, pintor". Angulo atribuye con razón a

este artista una Virgen de la colección Mateu, y Post le asigna también una tabla de la Virgen Madre entre Santa Bárbara y Santa Catalina, obra muy repintada.

En la Virgen de la Gracia antes mencionada advertimos una modalidad francamente castellana del estilo flamenco; armonía, realismo y simetría compositiva definen esta pintura. En ella los personajes están plasmados con intensidad y hondura expresiva, el enlace de los ritmos unifica la escena centrándola en el bello rostro de la Virgen. En la tabla ulterior que representa a Nuestra Señora, advertimos aquella dulcificación a que antes se aludió; lo lineal es substituído por un moldeado continuo de gradaciones insensibles y blandas. En el círculo de Juan Sánchez de Castro encontramos la tabla del Nacimiento de la iglesia del Águila, de Alcalá de Guadaira (Sevilla), obra más simple, construída con cierta estilización geométrica.

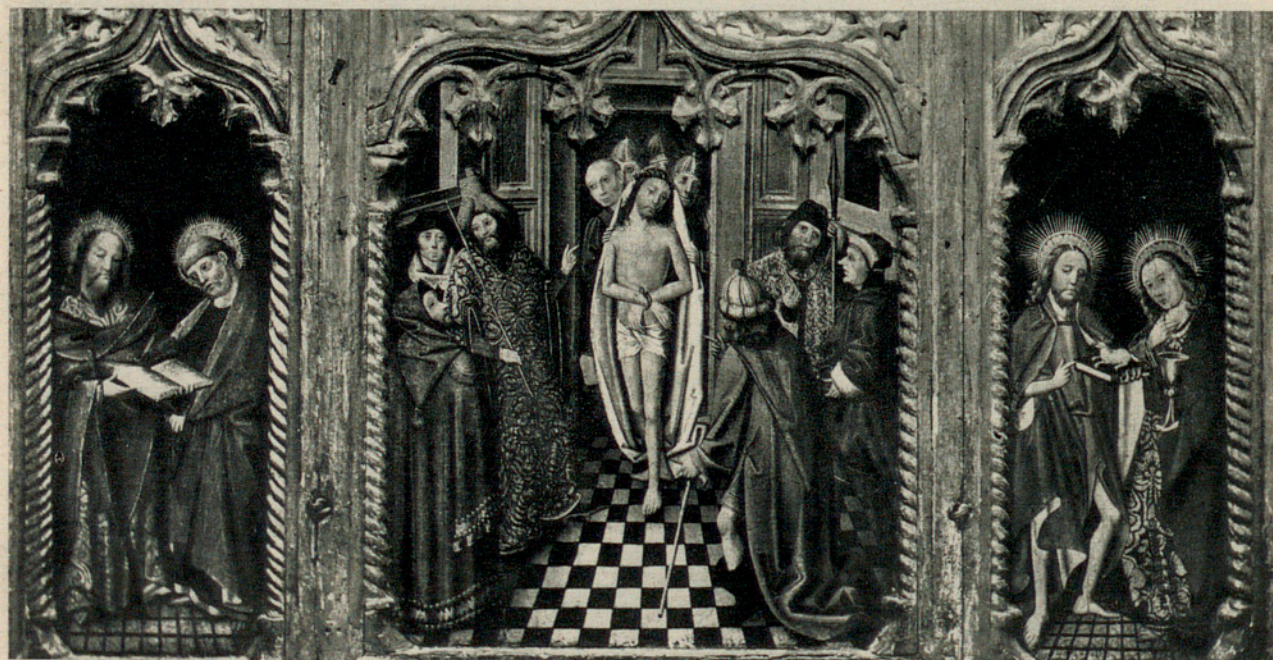
ANTÓN Y DIEGO SÁNCHEZ. — Su firma aparece en el Camino del Calvario del Museo Fitzwilliam de Cambridge (Inglaterra) (fig. 336). Pintores que llevan iguales nombres consta que recibieron el pago en Málaga, en 1487, de una vista de dicha ciudad, recientemente reconquistada. Por otra parte, dos Antón Sánchez de Guadalupe, padre e hijo, aparecen entre los pintores residentes en Sevilla en los años en torno al 1500. Fácil es advertir que los datos tan débilmente trabados poca luz arrojan sobre los pintores que ejecutaron la tabla de Cambridge, la cual procede de Belalcázar (Córdoba) y es una obra interesante por su agudo realismo, por el dinámico sentido de la composición y la depurada ejecución pictórica, cuya manera recuerda el estilo de Fernando Gallego, tanto por lo cerrado de las figuras como por la tendencia a la deformación como expediente para incrementar la intensidad dramática.

PEDRO SÁNCHEZ I. — En el mismo período surgen en Sevilla dos pintores llamados Pedro Sánchez; Post los individualiza denominando al uno Pedro Sánchez I y al otro II. El primero de ellos es un notable artista que conserva el influjo de Van der Weyden, pero en el cual apreciamos cierta tendencia a lo teatral; en sus composiciones cada figura es mejor que los conjuntos. Entre sus obras citaremos el Santo Entierro de Budapest, pieza firmada (fig. 337), la Verónica que se conserva en una colección particular italiana, también firmada, y la Crucifixión de la colección Heinemann de Berlín. Por el estilo, todas estas pinturas corresponden al último cuarto del siglo XV; tienen una relación con el hispanoflamenco de Castilla y, cual acontece en los otros casos ya comentados de la escuela de Sevilla, se produce una dulcificación de las formas y de las expresiones, lo cual contribuye posiblemente a la sensación de irrealidad que antes anotamos. En el Santo Entierro de Budapest, los dramáticos ademanes de los personajes no resultan convincentes; la mejor es la inánime figura de Cristo.

Como seguidor de Pedro Sánchez I, encontramos un artista anónimo del cual Post agrupó las obras dándole el apelativo de MAESTRO DE HARRIS. Vemos en este pintor una atenuación aún mayor del hispanoflamenco, que ya en Pedro Sánchez aparecía suavizado; pero, como contrapartida, tiende a agrandar las proporciones de los mantos o a exagerar los ademanes, buscando así expresar por la forma exterior de las figuras lo que no dice por la intensidad del modelado, que, como hemos dicho, es escasa. Entre las obras de este pintor hay un Descendimiento, en una colección particular de Barcelona; el tríptico cuya tabla central representa una escena de la Pasión, de la colección Ruiz de Madrid (fig. 338); la tabla de la Virgen y el Niño, del Victoria and Albert Museum, de Londres; y el Santo Entierro, de la colección Harris, que probablemente procede del mismo retablo que la pieza anterior.



Figs. 335 y 336.—JUAN SÁNCHEZ DE CASTRO: VIRGEN DEL ROSARIO (CATEDRAL DE SEVILLA). ANTÓN Y DIEGO SÁNCHEZ: CAMINO DEL CALVARIO (FITZWILLIAM MUSEUM, CAMBRIDGE).



Figs. 337 y 338.—PEDRO SÁNCHEZ I: SANTO ENTIERRO (MUSEO DE BUDAPEST). MAESTRO DE HARRIS: TRÍPTICO (COLECCIÓN RUIZ).



Fig. 339.—JUAN NÚÑEZ: PIEDAD (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 340.— JUAN SÁNCHEZ II: CALVARIO (CATEDRAL DE SEVILLA).

JUAN NÚÑEZ. — En relación con el estilo de este artista, con el de Pedro Sánchez I, y también con el del castellano Maestro de Segovia, hallamos la creación pictórica de Juan Núñez, el cual aparece en la citada reforma del gremio de pintores de Sevilla, en 1480. Existen otros datos documentales relativos a él que no mencionamos por no referirse a su pintura; incluso se habla de un Juan Núñez en 1525, pero, por lo avanzado de la fecha, nos parece imposible que se trate del mismo pintor. De sus obras, no conocemos sino la Piedad de la catedral de Sevilla, pieza importante en la que brillan relevantes cualidades (fig. 339); de destacar es el nítido paisaje del fondo, con la interpretación estilizada, tendiendo a lo fantástico, de árboles y torres de edificios; la imagen de la Dolorosa con el cuerpo de Jesús sobre el regazo, y el arcángel que aparece a su izquierda, ejecutado con el verismo de detalle que caracterizó al arte de Van der Weyden y sus seguidores. El San Vicente que aparece a la derecha y el donante arrodillado del primer término también están afortunadamente resueltos. La composición está centrada en la dramática cabeza de la Virgen, con su gran tocado de luto. Se trata en suma de una excelente imagen de arte religioso, ya que no de una obra capital en el gótico hispánico.

JUAN SÁNCHEZ II Y PEDRO SÁNCHEZ II. — Otros pintores de ese período son Juan Sánchez II, del cual se conserva una Crucifixión firmada en la catedral de Sevilla (fig. 340), obra más avanzada que las que acabamos de describir, ya que tiende netamente al claroscuro; y Pedro Sánchez II, del que asimismo carecemos de datos, aparte de que firmara una sarga con el Patrocinio de la Virgen, la cual se conserva en el Museo Municipal de Sevilla (figura 342). Aunque data de hacia 1500, esta pintura presenta cierta regresión hacia el arte decorativo, plano y simplificado de etapas anteriores. Esta reserva hecha, la composición nos parece muy original e interesante, siendo de destacar la analogía formal existente entre la X formada por la cruz de San Andrés de la izquierda y la constituída por el haz de dardos que el Señor sostiene en su mano derecha en lo alto. Post atribuye a Pedro Sánchez II una Virgen Madre pintada sobre tabla en Santa Clara, de Moguer.

Citaremos ahora una serie de obras de las cuales desconocemos el autor, correspondientes en su totalidad al último cuarto del siglo XV; aparece primeramente el retablo de Alanís (Sevilla), con trece grandes composiciones con escenas de la Pasión y figuras de Santos, que, dentro de la técnica suavizada andaluza, ofrece intensidad expresiva (fig. 343); viniendo luego el fragmento de tabla de la colección Lacave, que representa el Tránsito de la Virgen, pintura más profunda que la anterior, aun cuando ambas deben proceder del taller de Juan Sánchez de Castro, pues constituyen derivaciones de su estilo. A este grupo pertenecen el tríptico de Sanlúcar de Barrameda, con escenas de la Pasión, cuya tabla central describe el Camino del Calvario con sombrías tintas y movimiento compositivo que abarca arquitecturas, una gran zona de paisaje libre y la trágica procesión que discurre por la Vía Dolorosa; y la tabla de la colección Vallelado, pintura ejecutada con prolija destreza dentro de un concepto decorativo y lleno, sin embargo, de sentimiento. Según Post, el retablo dedicado a Santo Tomás, en la iglesia del Salvador de Carmona (fig. 344), es una tardía supervivencia del estilo de Juan Sánchez de Castro.

MAESTRO DE ZAFRA. — La escuela de Sevilla cierra su período hispanoflamenco con una obra realmente importante, que constituye el más alto esfuerzo verificado por un artista español en el ámbito de lo demoníaco-imaginativo. Denominamos a su anónimo autor Maestro de

Zafra, por el lugar de procedencia de esta pintura magnífica, la cual representa un San Miguel Arcángel en medio de un fabuloso hervidero de diablos que pululan en la zona inferior del cuadro mientras en la superior legiones de ángeles acuden en seguimiento del arcángel (fig. 341). Su espléndido ademán, blandiendo la espada sobre la turbamulta de serpientes y dragones; su figura centrando la composición, el contraste de canon entre la muchedumbre infernal y la angélica, tratadas ambas como miniatura, y la gran imagen de San Miguel plantado como una roca entre la doble hueste, hacen de esta pintura una de las más hermosas de todo el arte gótico español. El fino modelado de la cabeza, el carácter escultórico de la figura, particularmente abultada en la zona en que la coraza se comba por encima de la cintura, están perfectamente resueltos. Se ha atribuído a Juan Sánchez de Castro esta pintura; sin ningún género de dudas sería digna de él por la calidad, pero, a nuestro entender, no le corresponde, pues muestra un concepto más avanzado, propio ya del 1500, y hay otras sutiles diferencias que nos llevan a la personalidad de un artista del que hasta el presente no podemos mostrar ninguna otra obra.

PEDRO DE CÓRDOBA. — Encontramos en esta localidad varios maestros de cierto interés en el último cuarto del siglo XV, pero, por desgracia, la carencia de datos precisos y la discontinuidad constante del arte medieval andaluz nos impiden señalar las fuentes estilísticas concretas de las que derivan tales pintores. El primero de ellos, Pedro de Córdoba, firma en 1475 la gran tabla de la Anunciación de la catedral cordobesa (fig. 345). Vemos que su estilo indica un parentesco con las escuelas meridionales francesas, aun cuando su carácter escultórico señala la hispanización. Es de admirar la compleja composición que permite alinear en primer término ocho figuras cuyo tamaño desciende hacia el centro, siendo las dos de en medio las de los donantes. El autor de esta Anunciación concebida con un criterio imaginativo y decorativo, muestra habilidad en el claroscuro, especialmente en la determinación de los distintos términos por contraste de tonos. Dominan en la gama cromática el ocre y el carmín. Los objetos y muebles aparecen pintados con apasionado interés y acierto, lo cual da una conexión con el arte flamenco. En suma, este arte implica una fórmula arraigada, que se pone en práctica sin vacilaciones y ello supone precedentes en el país o la formación del pintor en el extranjero. No hay entronque con Jorge Inglés ni contacto aparente con Bermejo. Además de la obra citada, Post le atribuye el San Nicolás del Museo Provincial de Córdoba. Dentro de su círculo encontramos el retablo de la Virgen entre varios Santos, que se conserva en la colección cordobesa de Hermizo, obra armoniosa y decorativa.

PEDRO FERNÁNDEZ. — Otro artista de la escuela cordobesa es el Pedro Fernández que firma la Natividad de la colección Pickman de Sevilla con la frase "Pedro Fernández hijo de Juan de Córdoba, pintor" (fig. 346). Pero aparecen en Córdoba y Sevilla diversos documentos referentes a Pedro Fernández, que ciertamente corresponden a distintos pintores. El escudo con un pozo, que aparece en la parte inferior y central de la tabla, puede pertenecer al obispo Sánchez de la Fuente, que vemos en la sede cordobesa entre 1496 y 1499, fechas que parecen coincidir con el estilo de la tabla, aunque hay en ella sutiles reminiscencias del estilo gótico lineal, que, como vimos en su momento, arraigó fuertemente en Andalucía. Otros pintores de la escuela son Bartolomé Ruiz, que firma una Piedad conservada en el Museo de Lisboa y cuyo nombre aparece en los documentos de la localidad entre 1480 y 1500, período al que estilística-



Fig. 341.—SAN MIGUEL, DE ZAFRA (MUSEO DEL PRADO).

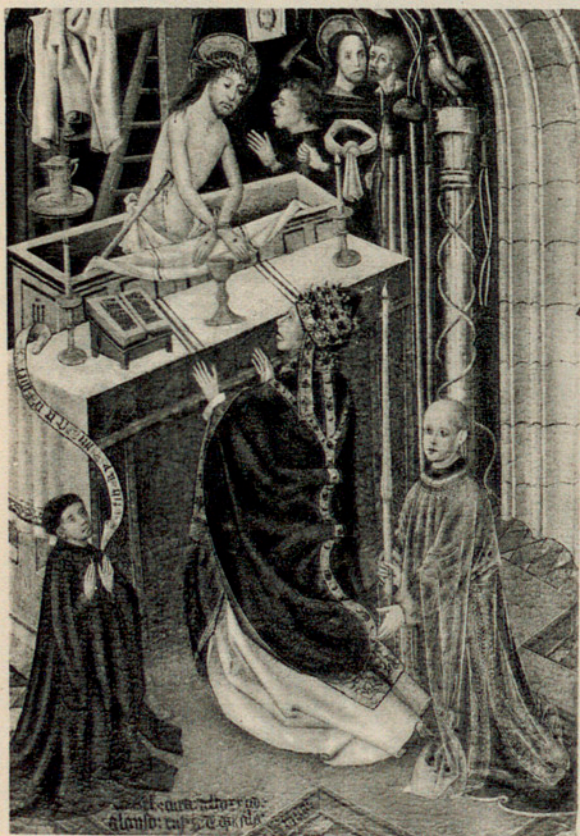


Fig. 342.—PEDRO SÁNCHEZ II: JESÚS CON LA VIRGEN Y SANTOS (MUSEO MUNICIPAL DE SEVILLA).

Figs. 343 y 344.—CORONACION DE ESPINAS, DEL RETABLO DE ALANÍS. SANTO TOMÁS (EL SALVADOR, CARMONA).



Fig. 345.—PEDRO DE CÓRDOBA: ANUNCIACIÓN (1475) (CATEDRAL DE CÓRDOBA).



Figs. 346, 347, 348 y 349.—PEDRO FERNÁNDEZ: NACIMIENTO (COLECCIÓN PICKMAN, SEVILLA). —CIRCUNCISIÓN Y EPIFANÍA (SAN ANDRÉS, BAEZA). CARRILLO: MISA DE SAN GREGORIO (FITZWILLIAM MUSEUM). PIEDAD (SAN JUAN DE LOS REYES, GRANADA).

mente corresponde la obra, pieza notable dentro del flamenco avanzado; y el autor del retablo de Santa María de Arjona (Jaén), firmado "Diego Pareja, pintor". Esta obra señala un contacto con el estilo de Bermejo.

CARRILLO. — Este nombre aparece pintado en la parte baja de la representación de una Misa de San Gregorio (fig. 348) en el Fitzwilliam Museum, de una Virgen Madre en el Kaiser Friedrich Museum y, al parecer, en otra representación similar de ignorado paradero. Consta en la primera tabla su origen toledano, Torrico. El estilo de las dos piezas conocidas no confirma una identidad estilística que pudiera ser posible, pero podemos afirmar la semejanza de la Virgen con las obras agrupadas bajo el apelativo de Maestro de Harris. Un pintor llamado Juan Carrillo aparece en Sevilla en 1513, pero esta fecha es muy avanzada para el estilo de ambas obras.

Entre las obras anónimas andaluzas de fines del siglo XV, en espera de una filiación adecuada, hay que citar: el gran retablo de la vida de Cristo, en San Andrés, de Baeza (figura 347); una Piedad, de San Juan de los Reyes, en Granada, que lleva como donantes a los monarcas conquistadores de la ciudad (fig. 349), y las puertas de coro de Santa Clara, de Moguer, decoradas con escenas relativas a la historia de la Virgen, quizá relacionadas con un pintor llamado Juan de Robleda, activo en dicho convento en 1494.

EL ESTILO DE TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO

Con referencia al estilo de transición, que se refleja hacia 1500 en todas las escuelas hispánicas, y particularmente en lo que se refiere a las que penetran francamente en el sentido renacentista, quisiéramos llamar la atención sobre un hecho muy significativo. La gran evolución que puede advertirse desde las pinturas más primitivas del gótico lineal hasta las que corresponden a la segunda mitad del siglo XV, no rebasa jamás los límites de un sentido estilístico, el gótico. Por amplio que éste sea y apto para ramificarse en las diversidades aludidas, se nos presenta coherente y cerrado, fundamentalmente *distinto* del nuevo arte del Renacimiento, que se insinúa en España con cierto retraso. Este hecho es prueba fehaciente y definitiva de que el estilo no depende nunca del concepto ni de la forma, menos aún de la técnica o materiales de la obra, sino que procede directamente del espíritu. Son los cambios de orientación de éste y de la cultura, que constituye su manifestación, lo que obliga a cerrar capítulos de la Historia del Arte y abrir otros diferentes.

Así vemos que, a mediados del siglo XV, el sentimiento gótico se hallaba ya agotado y el mundo precisaba nuevos motores de actividad. No es la tendencia al naturalismo, sino la profanización progresiva de esa tendencia, su apartamiento de los moldes del espiritualismo dogmático, lo que originó la transición del estilo gótico al del Renacimiento. La pintura del siglo XV, ya preparada en Italia y Flandes por los avances geniales de los grandes precursores, significó un trastorno completo del ciclo gótico; su liquidación casi absoluta. Y con esto verificó la revolución artística más importante que comprende toda la evolución pictórica occidental. En efecto, el arte románico y el gótico conservan relaciones sutiles, pero innegables, con las manifestaciones artísticas primitivas y orientales. En cambio, el pintor renacentista niega la licitud de una actitud convencional como la que inspira a esos

grupos y se entrega a un procedimiento por entero distinto. Entronca, desde luego, con el realismo naturalista del arte romano y con el realismo idealista del arte griego, pero hay en él fundamentos que implican una modificación más radical. Estos son: el concepto científico de la obra de arte y de la preparación del artista, máximamente ejemplarizadas en Leonardo de Vinci; el estudio de la Anatomía, incluyendo la disección, prohibida anteriormente; el de la perspectiva geométrica y aérea, que se ejecuta, no empíricamente, sino siguiendo normas de teoría matemática; la explotación cada vez más consciente y profunda de las posibilidades del óleo, y especialmente la humanización del tema, dan como resultado un arte portentosamente difícil y brillante, que difiere, como antes se dijo, de las realizaciones de todas las épocas y pueblos de la humanidad, ajenos al círculo de la Europa renaciente.

En la pintura religiosa, el retablo prosigue en su estructura y función, pero se produce una contradicción inevitable cuando obras del nuevo espíritu se injertan en él; a la larga esto debía significar la desaparición de lo que fué soporte fundamental de la pintura gótica, y su sustitución por el cuadro. El sistema narrativo, descompuesto en momentos sucesivos, se considera primitivo y este concepto empieza a adquirir un matiz de inferioridad, del que sólo en el presente comienza a emanciparse. Lo substancial del mensaje artístico no es la parte didáctica, y, por otra parte, el nacimiento y rapidísima difusión de la imprenta, ya en la segunda mitad del siglo XV, permiten que el factor educativo del arte se transfiera al libro, y que la pintura se dirija lenta, pero seguramente, al ideal del arte por el arte. No hubo de producirse sin dolor esta transformación profundísima, que en el tiempo se localiza en los cincuenta años que median entre el inicio del último cuarto del siglo XV y la finalización del primero del siglo XVI. Por esta razón vimos como aquellos centros y escuelas que se sentían indisolublemente unidos al sentido gótico del mundo y al concepto de un arte religioso, creado dentro de los cánones flexibles de aquél, preferían desaparecer a transformarse. El triunfo de los que traían las nuevas fórmulas implicaba el fracaso y la desaparición de los que no podían negar para siempre la práctica de un estilo en disolución.

Hubieron, pues, de producirse en aquellos lustros luchas y debates similares a los que acabamos de presenciar, por así decirlo, entre los partidarios de las formas académicas de arte y los innovadores de vanguardia. La razón vital suele estar por lo nuevo y por ello los epígonos góticos no pudieron resistir frente a los partidarios del arte renacentista, el cual venía apoyado por las grandes e innumerables transformaciones sociales y políticas que coincidieron en aquel tiempo y por el prestigio de los nombres universales de sus creadores italianos, flamencos y alemanes. Si las comarcas del norte de Europa supieron retener mucho de la espiritualidad gótica e infiltrarlo sutilmente dentro del concepto renaciente, como lo prueba en particular la obra de Alberto Dürero, no sucedió así en España, país meridional que, como Francia, se sometió al esplendor del arte del momento. Los elementos más primitivos y reacios a este cambio se enquistaron en formas de arte popular o fueron destruidos. Pero si el recuerdo del arte gótico llegó incluso a extinguirse, no fué sino para resucitar más tarde, casi en nuestros días. Y podemos asegurar que la lección que da desde los museos y colecciones enaltecidos con sus grandes creaciones, tiene calidad perenne.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- BAZIN, GERMAIN. "L'Art Espagnol au Musée des Arts Decoratifs". (Gazette des Beaux Arts, 1929, I, págs. 46-53 y 81-95.)
- BERTAUX, E. "La peinture en Espagne au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècle". (Histoire de l'Art, dirigida por A. Michel. Tomo III, 2.ª parte. París, 1908; págs. 744-809.)
- "La fin de la peinture hispano-flamande". (Histoire de l'Art, dirigida por A. Michel. Tomo IV, 2.ª parte. París, 1911; págs. 892-906.)
- "Les primitifs espagnols". (Revue de l'Art ancien et moderne, 1906-1909.)
- "Exposición retrospectiva de arte". (Zaragoza, 1908. Texto histórico y crítico.)
- BYNE, A., y STAPLEY, M. "Decorated Wooden Ceilings in Spain". (New-York, 1920.)
- CARDERERA, VALENTÍN. "Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón". ("Introducción a los Discursos practicables de Jusepe Martínez".) (Madrid, 1863.)
- CASTRO, C. DE. "Provincia de Álava". (Catálogo monumental de España, publicado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1915.)
- "Catáleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part. Art romànic. Art gòtic. Art del Renaixement. Art barroc". (Junta de Museos. Barcelona, 1936.)
- "Catálogo de la Colección Lázaro". (2 vols. Madrid, 1926-1927.)
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España". (Madrid, 1800.)
- "La colección Muntadas". (Barcelona, 1931.)
- COOK, H. "Le Saint Michel de la Collection Wernher et L'intronisation de Saint Isidore du Louvre". (Chronique des Arts, 1905, página 269.)
- COOK, W. W. S., y GUDIOL RICART, JOSÉ. "Pintura e imaginería románica". (Ars Hispaniae, vol. VI. Barcelona, 1950.)
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. "Spanish Illumination". (París, 1929.)
- "Manuscritos con pinturas". (Madrid, 1933.)
- "Exposición de Primitivos Mediterráneos". (Barcelona, 1952.)
- GALLEGO Y BURÍN, A. "La capilla real de Granada". (Granada, 1931.)
- GARCÍA DE QUEVEDO, E. "Exposición de arte retrospectivo de Burgos". (Museum, Barcelona, III, 1913, págs. 307-348.)
- GÓMEZ-MORENO, M. "Provincia de León". (Catálogo monumental de España, 1926.)
- "Provincia de Zamora". (Catálogo monumental de España, 1927.)
- "El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional". Tercera edición revisada por. (Exposición Internacional, Barcelona, 1929.)
- GUDIOL RICART, JOSÉ. "Spanisch Painting". (Museo de Arte de Toledo, Ohio, 1941.)
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ; SANCHO CORBACHO, ANTONIO, y COLLANTES DE TERÁN, FRANCISCO. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". (Diputación Provincial, Sevilla, 1942.)
- JOHANSEN, PAUL. "Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval". (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, LXI, 1940, págs. 1-36.)
- LAFUENTE FERRARI, E. "Breve historia de la pintura española". (4.ª ed.; Madrid.)
- LAMBERT, ELIE. "El arte gótico en España". (En Arte Gótico. Historia del Arte Labor, vol. VII. Barcelona, 1932.)
- LASSAIGNE, JACQUES. "La peinture espagnole. Des fresques romanes au Greco". (Ginebra, 1952.)
- LOGA, V. VON. "Spanische Maler des 15 Jahrhunderts in Neapel". (Monatshefte für Kunstwissenschaft, XI, 1918, págs. 191-193.)
- LOZOYA, MARQUÉS DE. "Historia del arte hispánico". (Vol. III. Barcelona, 1940.)
- MARLE, R. VAN. "Italian Schools of Painting". (Vol. XV, The Renaissance Painters of Central and Southern Italy, The Hague, 1934.)
- MAYER, AUGUST L. "Historia de la pintura española". (Madrid, 1942.)
- "Dos tablas primitivas españolas". (Arte español, V, 1920-1921, págs. 170-173.)
- "Gotik in Spanien". (Leipzig, 1928.)
- "Tableaux de l'école espagnole conservés dans les musées français". (Gazette des Beaux Arts, 1931, II, págs. 95-97.)
- MÉLIDA, J. RAMÓN. "Provincia de Cáceres". (Catálogo monumental de España, 1924.)
- "Museo del Prado. Catálogo de los cuadros". Madrid, 1949.
- PIJOÁN, JOSÉ. "Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV" (vol. XI de Summa Artis, Historia General del Arte). Madrid, 1947.
- PONZ, ANTONIO. "Viaje de España". Madrid, 1776-1794.
- POST, CHANDLER RATHFON. "A History of Spanish Painting". (Vols. I-XI. Harvard University Press. Cambridge Mass. 1930-1953.)
- "A spanish painting of the international movement". (Fogg Art Museum. Notes. Nov. 1927, págs. 99-105.)

- PUDELKO, P. "The Maestro del Bambino Vispo". (*Art in America*, XXVI, 1938, págs. 47-63.)
- RÁFOLS, JOSÉ F. "Techumbres y artesanados españoles". (4.ª ed., Barcelona, 1953.)
- RORIMER, J. R. "A Spanish Retable of the Fifteenth Century". (*Bull. of the Metropolitan Museum of Art*, Enero, 1933, págs. 8-11.)
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan". Madrid, 1923.
- "Los retratos de los reyes de España". Barcelona, 1948.
- SARALEGUI, LEANDRO DE. "Sobre algunas tablas españolas". (*Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, págs. 131-159.)
- "Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI". (*Archivo Español de Arte*, XXIV, 1951, págs. 209-224.)
- THIEME, U., y BECKER, F. "Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler". Leipzig, 1907 y sigs.
- TORMO Y MONZÓ, E. "Miscelánea de primitivos". (*Cultura española*, IX, 1908, págs. 164-169.)
- "Catálogo de las tablas de primitivos españoles, de la Colección de la Excm. Sra. D.ª Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe". Madrid, 1911.
- "Las viejas series icónicas de los reyes de España". Madrid, 1917.
- TRAPIER, E. DU GUÉ. "Catalogue of Paintings (14th and 15th centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America". New York, 1930.
- VILLANUEVA, JOAQUÍN Y JAIME. "Viaje literario a las iglesias de España". Madrid, 1803-1852.
- VIÑAZA, EL CONDE DE LA. "Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez". Madrid, 1894.
- ZARCO DEL VALLE, M. R. "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España". (Documentos inéditos para la historia de España, LV, 1870.)

ANDALUCÍA

- ANGULO IÑÍGUEZ, D. "El Maestro de los Cipreses". (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1928, págs. 65-96.)
- "Dos primitivos sevillanos del tercer cuarto del siglo XV". (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, págs. 271-272.)
- "La Virgen de Juan Sánchez de Castro, de la Colección Muntadas, de Barcelona". (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, págs. 90-91.)
- "La pintura en Granada y Sevilla hacia 1500". (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937.)
- BOUTELOU, C. "Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo". (*Museo Español de Antigüedades*, II, págs. 47-48.)
- CASTEJÓN, R. "Antiguas pinturas murales en las iglesias de Córdoba". (*Bol. de la Real Sdad. Cordobesa de Arqueología y Excursiones*, Junio, 1928, págs. 4-7.)
- "Documentos para la historia del arte en Andalucía". (Sevilla, vol. I, 1927; vol. II, 1928; vol. III, 1931.)
- GESTOSO Y PÉREZ, J. "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla". Sevilla, 1899-1900.
- "Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido". (*Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones*, XVII, 1909, págs. 9-16.)
- "Catálogo del Museo Provincial de Sevilla". Sevilla, 1912.
- "Pintores sevillanos primitivos". (*Museum*, Barcelona, VI, 1920, págs. 135-140.)
- GÓMEZ-MORENO, M. "Arte cristiano entre los moros de Granada". (*Estudios de erudición oriental dedicados a D. F. Codera*. Zaragoza, 1904.)
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y SANCHO CORBACHO, A. "Los Reyes Católicos y la capilla de San Gregorio en Alcalá del Río. Estudio de una pintura mural". Sevilla, 1939.
- MANCHEÑO Y OLIVARES, M. "Una joya artística desconocida". Sevilla, 1917.
- MAYER, AUGUST L. "Die Sevillaner Malerschule". Leipzig, 1911.
- PEMÁN, C. "Las pinturas murales de Santa María de Arcos". (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1928, págs. 139-154.)
- POLERÓ, V. "Nuestra Señora la Antigua (Sevilla)". (*Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones*, IV, 1896-1897, págs. 57-58.)
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba". Madrid, 1893.
- ROMERO DE TORRES, E. "Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo". (*Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones*, XVI, 1908, págs. 55-62.)
- TORMO Y MONZÓ, E. "Bartolomé Bermejo". (Madrid, 1926; reimprimido del *Archivo Esp. de Arte y Arqueología*, II, 1926.)
- TUBINO, F. M. "La Virgen de Rocamador". (*Museo Español de Antigüedades*, II, págs. 125-144.)

ARAGÓN

- ABIZANDA Y BROTO, M. "Documentos para la historia artística y literaria de Aragón", S. XVI. (Zaragoza, vol. I, 1915; vol. II, 1917.)
- ALBAREDA, HERMANOS. "Los primitivos de la iglesia de Lanaja". (Aragón. Febrero, 1936, págs. 34-36, y marzo, 1936, págs. 54-56.)
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. "Gran tríptico-relicario del monasterio de Piedra en Aragón". (*Museo Español de Antigüedades*, VI, páginas 307-351; también en *Monumentos Arquitectónicos de España*, vol., en Madrid, 1877.)
- ARCO, R. DEL. "La pintura de primitivos en el Alto Aragón". (*Arte Español*, II, 1914-1915, págs. 386-394 y 406-417.)
- "Tablas góticas del Museo Provincial de Huesca". (*Museum*, Barcelona, IV, 1914-1916, págs. 178-185.)
- "Catálogo monumental y artístico de la provincia de Huesca". (Formado por Real Orden de 1 de agosto de 1920.)
- "Artistas extranjeros en Aragón". (*Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, I, 1934, páginas 231-244.)

- ARCO, R. DEL. "Un gran pintor cuatrocentista aragonés". (Seminario de Arte Aragonés, I, 1945, págs. 17-30.)
 — "Un nuevo pintor cuatrocentista altoaragonés". (Archivo Español de Arte, XXI, 1948, pág. 55.)
 BALAGUER, FEDERICO. "El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite y el pintor Martín de Larraz". (Aragón. Enero a marzo. 1950, pág. 16.)
 — "Datos inéditos sobre artífices aragoneses". (Argensola, II, núm. 6, 1951, págs. 167-177.)
 — "Catálogo del Museo de Bellas Artes". Zaragoza, 1929.
 CHAUSSEMICHE, AGNES. "Alcañiz. Les fresques du castillo". (Salon des Artistes Français, 1932.)
 GALIAY SARAÑANA, JOSÉ. "Retablo de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina, en la catedral de Tarazona". (Incluido en una publicación especial de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, 1943, págs. 28-34.)
 GASCÓN DE GOTOR, A. "La Seo de Zaragoza". Barcelona, 1939.
 MERIGÓ, J. "El retablo de Tamarite". (Bol. del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, segunda época, I, 1934, págs. 35-39.)
 PANO, M. DE. "La techumbre de la catedral de Teruel". (Serie de artículos en la Revista de Aragón, vol. V, 1904.)
 PELLEGERO SOTERAS, J. "Pintura gótica aragonesa". Zaragoza, 1937.
 — "Pintura gótica en Zaragoza". (Aragón, agosto, 1938, págs. 142-145.)
 — "El tríptico de Estopiñán". (Aragón, diciembre, 1935.)
 PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. "El relicario del Monasterio de Piedra". (Bol. de la Real Academia de la Historia, LXXIX, 1921, páginas 308-314.)
 PIJOÁN, J. "Aragoneses primitivos". (Burlington Magazine, XXIV, 1913-1914, págs. 74-85.)
 PUEYO LUESMA, JOSÉ. "El retablo de la Corona (Erla) clave y auténtica de una gran personalidad pictórica, Tomás Giner". (Aragón, julio-agosto, 1943, págs. 57-62, etc., serie de varios artículos.)
 SANZ ARTIBUCILLA, JOSÉ MARÍA. "El retablo de Juan de Levi". (En una publicación de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, 1943, págs. 6-9.)
 SARALEGUI, L. DE. "Algunas tablas aragonesas". (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1936.)
 SAVIRÓN Y ESTEVAN, P. "Pinturas aragonesas, sobre tabla, del siglo XV, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional". (Museo Español de Antigüedades, X, págs. 71-83.)
 SERRANO Y SANZ, M. "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV". (Serie de artículos en la Revista de Archivos, empezando en el vol. XXXI, 1914.)
 TORMO Y MONZÓ, E. "La pintura aragonesa cuatrocentista". (Tres artículos en el Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XVII, 1909.)
 USÓN, M. "Dos retablos góticos en Castejón de Monegros" (Huesca.) Huesca, 1924.

CATALUÑA

- AINAUD DE LASARTE, JUAN. "Tablas inéditas de Joan Mates". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, VI, págs. 3-4, 1948, páginas 341-344.)
 — "El retaule de Rubió dintre la pintura catalana del segle XIV". Igualada, 1954.
 — "La tabla de la Resurrección, procedente de Santes Creus". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, IV, 1946, págs. 499-505.)
 AINAUD, J., y VERRIÉ, F. P. "El retablo del altar mayor del monasterio de San Cugat del Vallés y su historia". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, I, 1, 1941, págs. 31-51.) *(A)ue Bm)*
 AINAUD DE LASARTE, JUAN; GUDIOL RICART, JOSÉ, y VERRIÉ, F. P. "Catálogo monumental de España, ciudad de Barcelona". Madrid, 1947.
 ALART, J. B. "Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais". (Bull. Soc. Agric. Scient. et Litt. des Pyrénées Orientales, XIX, 1872, págs. 199-237.)
 † "L'art catalan du X^{ème} au XV^{ème} siècle. Jeu de Paume des Tuilleries". Paris, 1937.
 BASSEGODA Y AMIGÓ, B. "Santa María de la Mar". Barcelona, 1925.
 BATLLE Y HUGUET, PEDRO. "Ramón de Mur". (Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Barcelona, 1936, II, págs. 113-147.)
 † "Museo Diocesano de Tarragona, la colección de pinturas góticas". (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, V, 1944, páginas 210-215.)
 BERTAUX, E. "Das katalanische Sankt-Georg-Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet". (Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XXX, 1909, págs. 187-192.)
 † CASELLAS, R. "La pintura gótico-catalana en el siglo XV". (En conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española, y particularmente catalana, en el siglo XV. Barcelona, 1893.)
 — "Serie de artículos titulada «La novel·la d'en Sanpere», publicados en la página artística de «La Veu de Catalunya». Barcelona, 1906.
 — "Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich". Vich, 1893.
 — "Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo". Barcelona, 1902.
 CONSTANS, LUIS G. "Dos obras maestras del arte gótico en Bañolas". (Centro de Estudios Comarcales, Barcelona, 1947.)
 COUYAT-BARTHOUX, J. "Sur une peinture catalane du XIV^{ème} siècle trouvée au monastère de Sinaï." (Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, V, 1913-1914, págs. 729-733.)

- DURAN I SANPERE, A. "En Bernat Martorell, il-luminador de llibres". (Butlletí de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1917, pàgines 3-16 y 68-77.)
- "El retaule dels Blanquers". (Arts i bells oficis, 1929, pàgs. 193-212.)
- "Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà". (Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, XIV, 1933, pàgs. 393-396.)
- "Lluís Dalmau et Jaume Huguet". (Publicado en "La peinture catalane à la fin du moyen âge". París, 1933, pàgs. 55-74.)
- "Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona". (Estudis Universitaris Catalans, pàgs. 1-19.)
- "Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona". (Vida Cristiana, Barcelona, XX, 1933, núm. 164, pàgs. 84-88 y 123-132.)
- "El pintor Pere García de Benabarre". (Bol. Museos de Arte de Barcelona, agosto, 1934, pàgs. 233-235.)
- "El maestro del retablo de San Jorge". (La Vanguardia, Barcelona, 1937.)
- "Dibujos del siglo XV atribuibles al pintor Jaime Vergós". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, I, 1941, pàgs. 23-29.)
- DURLIAT, MARCEL. "Arnaud Gassies, peintre perpignanais du quinzième siècle". (Revue des Études Roussillonnaises, I, 1951, pàgines, 197-214.)
- "La peinture roussillonnaise à l'époque des rois de Majorque". (Études Roussillonnaises, 3, 1952, pàgs. 191-211.)
- "Une œuvre inconnue du «Maître du Roussillon» à Collioure". (Études Roussillonnaises, II, 4, (1952, pàgs. 257-261.)
- "Jaubert Gaucelm, peintre de Perpignan". (Bulletin de la S. A. S. L. des Pyrénées Orientales, 1953.)
- "Arts Anciens du Roussillon. Peinture". Perpignan, 1954.
- FOLCH Y TORRES, J. "Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell". (Anuari del Institut d'Estudis Catalans, VI, 2, 1915-1920, pàgines 787-792.)
- "El retaule de Sant Jordi, de Jaume Huguet". (Gasete de les Arts. Junio, 15, 1924, pàgs. 1-3.)
- "Un retaule inèdit d'en Jaume Serra, a Palau de Cerdanya". (Gasete de les Arts. Marzo, 15, 1925, pág. 1.)
- "El retaule de la confraria dels Revenedors". (El tesoro artistic de Catalunya. Barcelona, 1926.)
- "Una taula no identificada de Jaume Huguet, al Museu del Louvre". (Butll. dels Museus d'Art de Barcelona. Mayo, 1936, pàgines 129-136.)
- "El retaule del Conestable". (Butll. dels Museus d'Art de Barcelona, VII, 1937, pàgs. 65-71, 97-112 y 129-139.)
- GRACE, FREDERICK R. "St. John the Baptist and St. Barbara by Luis Borrassà". (Bulletin of the Fogg Art Museum, March, 1934.)
- GRACIA, CRISTÓBAL. "Un retablo inédito de la catedral de Tortosa". (Universidad de Barcelona, 1923.)
- † GUDIOL Y CUNILL, J. "L'estudi del natural en la pintura gòtica catalana, "Vell i Nou". (Diciembre, 1920, pàgs. 289-296.)
- "El pintor Lluís Borrassà". Barcelona, 1925.
- "La pintura mig-aval catalana, Els trecentistes". (Barcelona, 1924, vol. II.)
- GUDIOL RICART, J. "L'Art de la Catalogne". París, 1937.
- "La pintura gòtica a Catalunya". Barcelona, 1938.
- "Historia de la pintura gòtica en Cataluña". Barcelona, 1944.
- "Borrassà". Barcelona, 1953.
- "El retablo del Sant Esperit de Manresa". Manresa, 1954.
- GUDIOL RICART, JOSÉ, y AINAUD DE LASARTE, JUAN. "Huguet". Barcelona, 1948.
- HAUTECOEUR, LOUIS. "Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. École italienne et École espagnole". París, 1926.
- KING, G. G. "The Journey of Ferrer Bassa". (Art Bulletin, XVI, 1934, pàgs. 116-122.)
- MADURELL, JOSÉ MARÍA. "Luis Borrassà, su escuela pictórica y sus obras". (La Notaría, LXXIX, 1944, pàgs. 164-195.)
- "El arte en la Comarca Alta de Urgel". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, III, 4, 1945, pàgs. 259-340, y IV, 1 y 2, 1946, pág. 9-172.)
- "El retaule major gòtic de Santes Creus". (Archivo Bibliográfico de Santes Creus. Memorias. 1950.)
- "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. Apéndice documental". (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, VIII, 1950.)
- MARTORELL, FRANCESCH. "Els Borrassà, pintors de Girona". (Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya. Junio, 1921, pág. 152.)
- MAS, J. "Notes històriques del Bisbat de Barcelona". Barcelona, 1906-1915.
- "Notes sobre antics pintors a Catalunya". (Serie de artículos en el Bol. de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona, VI, 1911-1912.)
- MASNOU, PAUL. "Quelques peintres roussillonnais du XV^{ème} siècle". (Ruscino, XV^{ème} année, núm. 24, 1925, pàgs. 81-110; núm. 25, 1925, pàgines 101-139.)
- MEISS, MILLARD. "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop". (The Journal of the Walters Art Gallery, IV, 1941, pàgs. 45-87.)
- MORAGUES, FIDEL DE. "L'art, els artistes i els artesans de Valls". (Estudis Universitaris Catalans, XIX, 1934.)
- PALLEJÀ, J. "Pere Espalargucs (sic)". (Publicado por Hispanic Society, New-York, en 1927.)
- POST, CH. R. "Contributions to the understanding of Catalan painting of the Fifteenth century". (The Art Quarterly, Summer, 1951, pàgines 107-116.)
- PUIG Y CADAFALCH, J., y MIRET Y SANS, J. "El Palau de la Diputació General de Catalunya". (Anuari del Institut d'Estudis Catalans, III, 1909-1910, pàgs. 385-480.)
- PUIGGARI, J. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos". (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, III, 1880, pàgines 73-103 y 267-306.)

- PUT, A. VAN DE. "The early catalan school of Painting". (Burlington Magazine, 1906-1907.)
- RICHERT, GERTRUDE. "La pintura medieval catalana". Barcelona, 1926.
- "El retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la catedral de Barcelona". (Investigación y Progreso. Madrid, 1934.)
- "Jaime Huguet". (Pantheon, 3 marzo 1941, págs. 57-63.)
- ROWLAND, B. "Jaume Huguet". Cambridge, Mass., 1932.
- "Gabriel Guardia". (Art Bulletin, XIV, 1932, págs. 243-257.)
- RUBIÓ Y LLUCH, A. "Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval". (Barcelona, vol. I, 1908; vol. II, 1921.)
- SANPERE Y MIQUEL, S. "Los cuatrocentistas catalanes". Barcelona, 1906.
- "La pintura mig-aval catalana, els trecentistes". (Vol. I [vol. II por J. Gudiol]. Barcelona, 1924.)
- SARRET Y ARBÓS, J. "Art i artistes manresans". Manresa, 1916.
- SERRA-VILARÓ, J. "Les pintures murals de la Seu primada de Tarragona". Tarragona, 1934.
- SOLER Y MARCH, A. "Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona". (Gasetta de les Arts. Abril, 1929, págs. 79-99.)
- SUBÍAS GALTER, J. "Les taules gòtiques de Castelló d'Empuries". Girona, 1930.
- SUTRÀ Y VIÑAS, J. "Tres retaules de l'Empordà". (Vida Cristiana, XVI, 1928-1929, págs. 242-250.)
- "El retaule de Sant Miquel de l'església del monestir de Sant Miquel de Cruïlles". Girona, 1931.
- TORMO Y MONZÓ, E. "Un «Dalmau» en el Louvre que parece un «Gallegos»". (Cultura Española, 1906, págs. 517-518.)
- TRENS, M. "El retaule català de Sant Miquel d'Anvers". (Vida Cristiana, XVIII, 1930-1931, págs. 7-10.)
- "Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes". (Institut d'Estudis Catalans, Mémoires de la Secció Històrico-Arqueològica, VI. Barcelona, 1936.)
- "El retaule de Sant Jordi, de Vilafranca". (Quaderns il·lustrats Penedés, núm. 6, 1936.)
- VERRIÉ, F. P. "Dos contratos trecentistas de aprendizaje de pintor". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, II, 1, 1944, páginas. 67-76.)
- "Más sobre Destorrens". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, II, 3, 1944, págs. 63-65.)
- "Una obra documentada de Ramón Destorrens". (Anales y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona, VI, págs. 3-4; 1948, páginas 321-340.)
- VERRIÉ, F. P., y AINAUD, J. "Una «nueva» obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio". (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. I-2, 1942, págs. 11-33.)
- VIDAL, PIERRE. "Recherches relatives à l'histoire des Beaux-Arts... en Roussillon". (Bulletin de la S. A. S. L. des Pyrénées-Orientales, tome XXVII, 1885, págs. 173-220.)

CASTILLA

- AGAPITO Y REVILLA, J. "La pintura en Valladolid". (Serie de artículos en el Bol. del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, empezando en el I. Enero, 1925.)
- ÁLVAREZ CARBALLIDO, D. "Pinturas murales halladas en Santa María de Mellid", (Galicia histórica. Noviembre-diciembre, 1903, páginas 800-804.)
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "El retablo de San Ildefonso del Museo de Bellas Artes de Valladolid". (Bol. del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Julio, 1925, págs. 45-48.)
- "Dos tablas de hacia 1490 en el Museo del Prado". (Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, págs. 93-94.)
- "Gallego y Schongauer". (Archivo Español de Arte y Arqueología, VI, 1930, págs. 74-75.)
- "La pintura trecentista en Toledo". (Archivo Español de Arte y Arqueología, VII, 1931, págs. 272-273.)
- "Nuevas pinturas trecentistas toledanas". (Archivo Español de Arte, XV, 1942, págs. 316-319.)
- BARCIA PAVÓN, A. M. DE. "Retratos de Isabel la Católica procedentes de la Cartuja de Miraflores". (Revista de Archivos, XVII, 1907, páginas. 76-87.)
- CRUZADA VILLAAMIL, G. "Retablo y sepulcros de la capilla de don Álvaro de Luna". (El Arte en España, VI, 1867, págs. 73-82.)
- DÍAZ JIMÉNEZ, J. E. "Catedral de León. El retablo". Madrid, 1907.
- "El pintor Nicolás Florentino". (Anales del Instituto General y Técnico de Valencia, 1922.)
- FALCK, G. "Mester Michiel ag. Kunstmuseets Portraet of Christiern II". (Kunstmuseets Aarskrift [Copenhagen], XIII-XV, 1926-1928, páginas 129-136.)
- FRIEDLÄNDER, M. J. "Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes". (Cicerone, XXI, I, 1929, págs. 249-254.)
- "Juan de Flandes". Der Cicerone, 1930.
- GAMBAS, C. "Nuove testimonianze di Dello Delli". (Dédalo, VIII, 1927, págs. 219-226.)
- GARCÍA CHICO, ESTEBAN. "Artistas palentinos". (Bol. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. Fascículos XXXVII-XXXIX, 1943-1944, págs. 197-201.)
- "Documentos para el estudio del arte en Castilla. III (Pintores)". Valladolid, 1946.
- GÓMEZ-MORENO, M. "Garci Fernández, pintor de Sevilla". (Cultura Española.)
- "Salamanca. El retablo de la Catedral Vieja y Nicolás Florentino". (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, Valladolid, junio, 1905, págs. 131-136.)
- "La capilla de la Universidad de Salamanca". (Bol. de la Soc. Castellana de Excursiones, VI, 1913-1914, págs. 321-329.)
- "Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica". (Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, págs. 359-360.)

- GÓMEZ-MORENO, M. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Sobre Fernando Gallego". (Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, páginas 349-357.)
- GONZÁLEZ PALENCIA, C. "La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo". (Archivo Español de Arte y Arqueología, V, 1929, págs. 109-122.)
- GRONAN, G. "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna". (Rivista d'Arte, XIV, 1932, págs. 385-386.)
- GUDIOL RICART, JOSÉ. "Una obra inédita de Jorge Inglés". (Bol. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. Fascículos XXXIV-XXXVI (1943-1944), págs. 159-163.)
- HERRERA Y ORIA, E. "Un retablo del monasterio de Oña". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XXIV, 1916, págs. 52-55.)
- HUIDOBRO Y SERNA, LUCIANO. "Apuntes para la historia de la pintura castellana". (Bol. de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, XXIV, 1945, págs. 562-565.)
- LAFUENTE FERRARI, E. "Las tablas de Sopetrán". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XXXVII, 1929, págs. 89-111.)
- "Miscelánea de primitivos castellanos". (Archivo Español de Arte y Arqueología, XI, 1935, págs. 179-194.)
- LAYNA SERRANO, F. "Las tablas de la iglesia de San Ginés, en Guadalajara". (Bol. de la Sdad. Española de Excursiones, XLIV, 1936, páginas 114-117.)
- "El palacio del Infantado en Guadalajara". Madrid, 1941.
- LÓPEZ FERREIRO, A. "Galicia en el último tercio del siglo XV". La Coruña, 1896-1897.
- NIETO GALLO, GRATINIANO. "El Maestro de Curiel y su obra en el Museo de Valladolid". (Bol. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. Fascículos XL-XLII, 1945-1946, págs. 95-107.)
- PARDO VILLAR, AURELIANO. "Historia del convento de Santo Domingo de Pontevedra". Pontevedra, 1942.
- PÉREZ MÍNGUEZ, F. "Los trípticos de Zumaya". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XXX, 1922, págs. 121-131.)
- PÉREZ SEDANO, FRANCISCO. "Notas del Archivo de la catedral de Toledo". Madrid, 1914.
- PÉREZ VILLANUEVA, J. "Las pinturas de la iglesia de San Pablo, de Peñafiel". (Bol. del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. Fascículos XI-XII, 1936, págs. 99-123.)
- POLO BENITO, J. "Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral primada de Toledo". Toledo, 1925.
- POST, CHANDLER R. "The Pacully Master". (Gazette des Beaux-Arts, págs. 321-328.)
- "Flemish and Hispanoflemish paintings of the Crucifixion. I. By the Master of the Encarnación". (Gazette des Beaux-Arts, páginas 230-242.)
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. "Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo". Toledo, 1920.
- ROBINSON, J. C. "The Virgin of Salamanca". (Burlington Magazine, 1905.)
- "The Maître de Flemalle ad the painters of the school of Salamanca". (Burlington Magazine, 1907.)
- SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J. "Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XXV, 1917, págs. 99-105, y XXVI, 1918, págs. 27-31.)
- "Maestre Nicolás Francés, pintor". (Archivo Español de Arte y Arqueología, I, 1925, págs. 41-65.)
- "Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca". (Archivo Español de Arte y Arqueología, V, 1929, págs. 279-283.)
- "El retablo de la Reina Católica". (Archivo Español de Arte y Arqueología, VI, 1930, págs. 97-133, y VII, 1931, págs. 149-152.)
- "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". (Archivo Español de Arte, XIV, 1940-1941, páginas 272-278.)
- "Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos". (Las Ciencias, 1934.)
- SENTENACH, N. "Retratos de Don Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, y de su mujer, Doña Catalina Suárez de Figueroa". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XV, 1907, págs. 141-144.)
- TORMO, E. "Sobre algunas tablas hispano-flamencas sacadas de Castilla la Vieja". (Boletín de la Sdad. Cast. de Excursiones, noviembre, 1906, y enero, 1907.)
- Toledo: tesoro y museos". (2 vols., Madrid.)
- "Juan de Burgos". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XVI, 1908, págs. 50-54.)
- "Gerardo Starnina en España". (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, XVIII, 1910, págs. 82-101.)
- VEGUE Y GOLDONI, A. "Gerardo Starnina en Toledo". (Arch. Esp. de Arte y Arq., VI, 1930, págs. 199-203.)
- VIELVA RAMOS, M. "La catedral de Palencia". Palencia, 1923.
- ZARCO DEL VALLE, MANUEL. "Documentos de la catedral de Toledo". Madrid, 1916.

CERDEÑA

- ARU, C. "Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV". (Anuari del Institut d'Estudis Catalans, IV, 1911-1912, págs. 508-529.)
- "Raffaele Thomas e Giovanni Figuera". (L'Arte, XXIII, 1920, págs. 136-150.)
- DELOGU, RAFFAELLO. "Contributo a Giovanni Figuera". (Belle Arti, año I, núm. 5-6, 1948, págs. 1-12.)
- KING, G. G. "Sardinian Painting, I, The Painters of the Gold Backgrounds". New York, 1923.
- LOGA, V. VON. "Ein Beitrag zur Quattrocento malerei in Sardinien". (Zeitschrift für bildende Kunst, XXIV, 1912-1913, pág. 116.)
- TARAMELLI, ANTONIO. "Guida del Museo Nazionale di Cagliari". Cagliari, 1915.

MALLORCA

- AGUILÓ, E. "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins". (Bolletí de la Sdad. Arq. Luliana, XI, 1905-1907, págs. 4-9.)
- BETÍ BONFILL, M. "Dos originales del cuatrocentista Martín Torner". (Almanaque de las Provincias, Valencia, 1915, págs. 123-128.)
- "Catálogo del Museo de la Lonja de Palma de Mallorca". Palma, 1952.
- FURIÓ, ANTONIO. "Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en Mallorca". Palma, 1839.
- ISASI, RAFAEL. "El retablo de la Anunciación del órgano de la Seo". (Bol. de la Sdad. Arqueológica Luliana, XXI, 1926-1927, páginas 160-161.)
- "La Anunciación, fragmento de un retablo de La Lonja". (Bol. de la Sdad. Arq. Luliana, XXI, 1926-1927, págs. 337-338.)
- LLABRÉS, J. "Retablo de San Bernardo (Palma)". (Bol. de la Soc. Arqueológica Luliana, III, 1889, págs. 55-56.)
- "Galería de artistas mallorquines". (Bol. de la Soc. Arqueológica Luliana, XVI, 1916-1917, págs. 319-320 y 330-332.)
- "Galería de artistas mallorquines". (Bol. de la Soc. Arqueológica Luliana, XVIII, 1920-1921, págs. 198-199, 211-213 y 274-275.)
- "Pintores inéditos que trabajaron en Mallorca". (Bol. de la Soc. Arqueológica Luliana, XIX, 1922-1923, págs. 186-190 y 207-208.)
- V. "Un retablo de últimos del siglo XIV". (Bol. de la Soc. Arq. Luliana, octubre, 1951.)
- VERRIÉ, F. P. "Guías artísticas de España. Mallorca". Barcelona, 1948.

NAVARRA

- ALTADILL, J. "Artistas exhumados". (Serie de artículos en el Bol. de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, empezando en 1909, XIV, 1923, págs. 265-268.)
- CASTRO, JOSÉ RAMÓN. "Pedro Díaz y el retablo Mayor de la catedral de Tudela". (Príncipe de Viana III, 1942, págs. 121-137.)
- "Cuadernos de Arte Navarro. a) Pintura". Pamplona, 1944.
- GUDIOL RICART, JOSÉ. "Datos para la historia del arte navarro". (Príncipe de Viana V, 1944, págs. 287-288.)
- URANGA, JOSÉ E. "El sepulcro de Mosén Francés". (Príncipe de Viana X, 1949, págs. 227-240.)

VALENCIA

- ALCAHALÍ, BARÓN DE. "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia, 1897.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, F. "Mestre Esteve Rovira de Chipre". (Archivo Arte Valenciano, VI, 1920, págs. 3-13.)
- BARBERÁ SENTAMANS, A. "Museo Arqueológico Diocesano de Valencia". (Catálogo descriptivo. Valencia, 1923.)
- BERTAUX, E. "Les Borgia dans le royaume de Valence". (En Etudes d'Histoire et d'Art. Paris, 1911, págs. 177-252.)
- BETÍ BONFILL, M. "El pintor cuatrocentista Valentín Montolíu". Castellón de la Plana, 1927.
- CARRERAS, R. "Cafí". (Serie de artículos en el Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, VIII-IX, 1927-1928.)
- ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE. "Biografía pictórica valentina. Edición y prólogo de Xavier de Salas". Madrid, 1930.
- PÉREZ, JOSÉ MARÍA. "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica)". (Archivo Español de Arte y Arqueología, X, 1934, págs. 27-50.)
- PUIG, JUAN. "Pintores en Cafí". (Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, XX, 1944, págs. 55-59.)
- PUT, A. VAN DE. "An Early Valencian Master". (Burlington Magazine, XI, 1907, págs. 111-112.)
- RÍUS SERRA, J. "Isabel Escrivá, madre de Jacomart". (Archivo Español de Arte y Arqueología, III, 1927, págs. 101-103.)
- SAN PETRILLO, EL BARÓN DE. "Filiación histórica de los primitivos valencianos". (Archivo Español de Arte y Arqueología, VIII, 1932, págs. 3-36; IX, 1933, 85-98, y X, 1934, págs. 109-122.)
- "Filiación histórica de los primitivos valencianos". (Archivo Español de Arte, XIV, 1940-1941, págs. 202-207.)
- SÁNCHEZ GOZALBO, A. "Pintors del Maestrat". (Castellón de la Plana, 1932.)
- "Bernat Serra, pintor de Tortosa y de Morella". Castellón de la Plana, 1935.
- "Pintores de Morella". Castellón de la Plana, 1943.
- "El pintor Mateo Montolíu, de Castellón". (Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, XXIII, 1947, págs. 73-76.)
- SANCHÍS SIVERA, J. "La catedral de Valencia". Valencia, 1909.
- "Pintores medievales en Valencia". (Serie de artículos en Estudis Universitaris Catalans, vols. VI y VII, 1912-1913.)
- "Pintores medievales en Valencia". (Archivo de Arte Valenciano, XIV, 1928, págs. 3-64. Valencia, 1930.)
- SARALEGUI, L. DE. "Algunas sargas y sargueros de Valencia". (Museum, Barcelona, VII, págs. 203-214.)
- "El retablo de Gabriel Martí". (Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, X, 1929, págs. 80-84.)
- "Sobre dos tablas valencianas del Museo de Artes Decorativas de París". (Bol. de la Sdad. Castellonense de Cultura, XI, 1930, páginas 288-292.)
- "Miscelánea de tablas valencianas". (Bol. de la Sdad. Esp. de Excursiones, XXXIX, 1931, págs. 216-241; XL, 1932, págs. 50-64, y XLII, 1934, págs. 167-182.)
- "Para el estudio de la escuela del Maestrazgo". (Archivo de Arte Valenciano, XVIII, 1932, págs. 33-44.)
- "En torno a Pedro Nicolau". (Bol. de la Sdad. Esp. de Excursiones, XLI, 1933, págs. 161-176, y un segundo artículo del mismo título en el Archivo de Arte Valenciano, XIX, 1933, págs. 25-52.)
- "Para el estudio de algunas tablas valencianas". (Archivo de Arte Valenciano, XX, 1934, págs. 3-50.)

- SARALEGUI, L. DE. "La pintura valenciana medieval". (Archivo de Arte Valenciano, XXI, 1935, págs. 3-68, y XXII, 1936, págs. 3-39.)
- "Pedro Nicolau". (Bol. de la Sdad. Esp. de Excursiones, XLIX, 1941, págs. 76-107, y L, 1942, págs. 98-152.)
 - "El Maestro del retablo montesiano de Ollería". (Archivo Español de Arte, XV, 1942, págs. 244-261.)
 - "Discípulos del Maestro de Ollería". (Archivo Español de Arte, XVI, 1943, págs. 16-38.)
 - "Problemas de pintura valenciana del siglo XV". (Archivo Español de Arte, XVII, 1944, págs. 104-123.)
 - "El Maestro de Santa Ana y su escuela". (Publicado por la Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1950.)
- SARTHOU Y CARRERES, C. "El arte retrospectivo en la provincia de Castellón". (Museum, Barcelona, VI, 1918-1920, págs. 157-196.)
- "Los tesoros artísticos de Játiva". (Museum, Barcelona, VI, 1918-1920, págs. 231-264.)
 - "Las pinturas gótica y renacimiento en la provincia de Castellón". 1920.
 - "Las ermitas góticas de Játiva". Carcagente, 1923.
 - "Los retablos góticos de Villahermosa". (Bol. de la Sdad. Esp. de Excursiones. LIII, 1945, págs. 269-274.)
- TORMO Y MONZÓ, E. "Los pintores cuatrocentistas, Juan Rexach". (Cultura Española, XI, 1908, págs. 775-788, y XII, 1908, págs. 1064 y 1079.)
- "Un museo de primitivos, las tablas de las iglesias de Játiva". Madrid, 1912.
 - "Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista". Madrid, 1914.
 - "Levante, Provincias valencianas y murcianas. (Guías Calpe.)" Madrid, 1923.
 - "El Museo Diocesano de Valencia". (Arte Español, VI, 1922-1923, págs. 293-300 y 354-365.)
 - "Valencia: Los Museos". Madrid, 1932.
- TRAMOYERES Y BLASCO, L. "La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del convento de San Gregorio". (Las Provincias, Valencia, Noviembre, 14, 1900.)
- "Un colegio de pintores". Madrid, 1912.
 - "Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia". Valencia, 1915.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Abella de la Conca (Lérida), 74.
 Acqui (Italia), 265.
 África, 18.
 • Agreda (Soria), 309.
 Aix-en-Provence (Francia), 292.
 Alanís (Sevilla), 395.
 Albal (Valencia), 131, 149.
 Albalate del Arzobispo (Teruel), 176.
 Albatárrec (Lérida), 105.
 Albarracín (Teruel), 132, 157.
 Albea (Navarra), 132.
 Albelda (Logroño), 105.
 Albentosa (Teruel), 149.
 Albocácer (Castellón de la Plana), 86
 137.
 Alcalá de Guadaíra (Sevilla), 203, 390.
 Alcañiz (Teruel), 29, 30, 315.
 Alcover (Tarragona), 28, 112, 288.
 Alemania, 53.
 Alfajarín (Zaragoza), 306.
 Alfar, cartuja de, 144.
 Alforja (Tarragona), 288.
 Algemesí (Valencia), 156.
 Almudévar (Huesca), 157, 305.
 Almunia de Doña Godina (Zaragoza), 30.
 Alquézar (Huesca), 175, 305.
 Altura (Castellón de la Plana), 250.
 All (Lérida), 112.
 Alloza (Zaragoza), 276.
 Ameyugo (Burgos), 373.
 Anento (Zaragoza), 176.
 Aniés (Huesca), 305.
 Aragón, 56.
 Aranda de Duero (Burgos), 356.
 Arcenillas (Zamora), 334.
 Arcos de la Frontera (Cádiz), 191.
 Argelés (Francia), 291.
 Arguis (Huesca), 175.
 Arjona (Jaén), 401.
 Artajona (Navarra), 35, 41, 384.
 Arteta (Navarra), 42.
 Aspa (Lérida), 112.
 Austria, 53, 361.
 Ávila, 17, 218, 223, 224, 342, 347, 348,
 351, 352.
 Aviñón (Francia), 62.
- Badalona (Barcelona), 117.
 Baeza (Jaén), 401.
 Baleares, islas, 28.
 Balenyá (Barcelona), 65.
 Baltimore (EE. UU.), 65, 156.
 Banastás (Huesca), 175.
 Bañeras (Alicante), 149.
 Bañolas (Gerona), 117, 315.
 Barbastro (Huesca), 310.
 Barcelona, 9, 10, 12, 15, 16, 36, 55, 59,
 62, 65, 66, 68, 74, 79, 80, 85, 91, 92,
 93, 94, 100, 105, 106, 118, 137, 149, 157,
 204, 235, 240, 261, 262, 266, 272, 276,
 278, 281, 282, 288, 291, 292, 301, 302,
 305, 315, 390.
 • Barco de Ávila (Ávila), 347.
 Basilea (Suiza), 99.
 Bayona (Francia), 315.
 Belalcázar (Córdoba), 390.
 Belchite (Zaragoza), 176.
 Belmonte (Cuenca), 217, 302.
 Bellcaire (Gerona), 281.
 Bellpuig (Lérida), 60.
 Benabarre (Huesca), 105, 281.
 • Berlanga de Duero (Soria), 355, 366.
 Bilbao, 79, 319.
 Blancas (Teruel), 170.
 Blesa (Teruel), 309.
 Bonilla (Ávila), 348.
 Borgoña (Francia), 53, 106, 361.
 Borja (Zaragoza), 315.
 Brabante, 361.
 Brihuega (Guadalajara), 205.
 Brujas (Bélgica), 239, 240.
 Bruselas (Bélgica), 118, 235, 351.
 Budapest (Hungría), 379, 390.
 Buitrago (Madrid), 316.
 Bulbiente (Zaragoza), 158.
 • Burgo de Osma (Soria), 56, 233, 352.
 Burgos, 47, 56, 295, 319, 324, 351, 359,
 360, 362, 369, 370, 374, 379, 383, 389.
 Burjasot (Valencia), 243, 249.
 Burnham (Inglaterra), 169.
- Cabacés (Tarragona), 100.
 Cabrera de Mataró (Barcelona), 105.
 Cagliari (Italia), 255.
 Calatayud (Zaragoza), 137, 157, 302, 315.
 Caldegás (Francia), 292.
 Cambay (Francia), 319.
 Cambridge (Inglaterra), 305, 390.
 Camelás (Francia), 28, 99.
 Campo de Peñaranda (Salamanca), 324.
 Campos (Mallorca), 128.
 Canapost (Gerona), 292.
 Cánoves (Barcelona), 79, 80.
 Cantalapedra (Salamanca), 218.
 Capella (Huesca), 22.
 Cardona (Barcelona), 22, 66, 68, 80, 93.
 Cariñena (Zaragoza), 137.
 Carmona (Sevilla), 395.
 Caspe (Zaragoza), 315.
 Caltinovo (Italia), 132.
 Castellbó (Lérida), 68.
 Castellfullit de Riubregós (Barcelona), 73,
 80.
 Castelliit (Mallorca), 128.
- Castellón de Ampurias (Gerona), 117.
 — de Farfaña (Lérida), 86, 105.
 Castilla, 47, 204, 316.
 Catí (Valencia), 243, 249.
 Cerdeña, 28.
 Cerdeña, isla de, 94, 292.
 Cervera (Lérida), 100, 281.
 — de la Cañada (Zaragoza), 29, 276.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 333.
 Colonia (Alemania), 149.
 Collado, 132, 150.
 Colliure (Francia), 99.
 Copenhague (Dinamarca), 66.
 Copons (Barcelona), 91.
 Córdoba, 16, 48, 191, 197, 203, 238, 396.
 Corsá (Gerona), 288.
 Corrales de Duero (Valladolid), 355.
 Coteta, 310.
 Covarrubias (Burgos), 365.
 Cruilles (Gerona), 92, 288.
 Cubells (Lérida), 74, 244, 249.
 Cuéllar (Segovia), 217.
 Cuenca, 56, 205, 212, 217, 355.
 Curiel de Duero (Valladolid), 355.
 Chicago (EE. UU.), 106.
 Chiva de Morella (Castellón), 86.
- Daroca (Zaragoza), 30, 157, 158, 163,
 164, 261, 265, 306, 315.
 Denia (Valencia), 249. *Alicante*
- Ejea de los Caballeros (Zaragoza), 169,
 309.
 El Pardo (Madrid), 359.
 Elna (Francia), 80, 291.
 Embid de la Ribera (Zaragoza), 176.
 Enviny (Lérida), 282.
 Erla (Zaragoza), 302.
 Espenuca (La Coruña), 48.
 Espinosa de los Monteros (Burgos), 373.
 Estamariu (Lérida), 68.
 Estella (Navarra), 186.
 Estopiñán (Barcelona), 86, 105.
 Evol (Francia), 99.
 Extremadura, 192, 334.
- Filadelfia (EE. UU.), 105.
 Fitero (Navarra), 42.
 Flandes, 16, 53, 235, 236, 238, 239, 240,
 262, 295, 319, 320, 359, 374, 401.
 Florencia (Italia), 15, 53, 60, 61, 131, 150,
 192, 204, 218.
 Francfort del Main (Alemania), 244.
 Francia, 36, 53, 185, 229, 402.
 Frómista (Palencia), 366, 374.

- Gallipienzo (Navarra), 41.
 Gandía (Valencia), 291.
 Gante (Bélgica), 239.
 Génova (Italia), 85.
 Gerona, 22, 91, 94, 112, 288, 291, 292.
 Glorieta (Tarragona), 117.
 Góngora (Navarra), 42.
 Granada, 48, 197, 236, 261, 266, 401.
 Granadella (Lérida), 105.
 Granollers (Barcelona), 282, 287.
 Guadalajara, 204, 337, 338, 341.
 Guadalquivir, río, 56.
 Gualter (Lérida), 74.
 Guardiola (Barcelona), 92.
 Guatemala, 266.
 Guaza de Campos (Palencia), 356.
 Guimerá (Lérida), 100.
 Gumiel de Hizán (Burgos), 355.
 Gurb (Barcelona), 92.
- Harvard (EE. UU.), 9.
 Horcajo de Santiago (Cuenca), 211.
 Horta (Tarragona), 144.
 Huesa del Común (Teruel), 301.
 Huesca, 29, 157, 158, 170, 175, 176, 301, 305, 310.
- Illescas (Toledo), 211.
 Inglaterra, 36, 53.
 Iravalls (Francia), 65, 74.
 Irús, 373.
 Italia, 55, 59, 62, 118, 121, 131, 132, 149, 223, 238, 243, 295, 296, 370, 401.
- Jaca (Huesca), 305.
 Játiva (Valencia), 243, 244, 249.
 Jérica (Valencia), 137, 138, 149, 156, 233.
^{Castellón}
- Kansas (EE. UU.), 163.
- La Guardia Pilosa (Tarragona), 288.
 La Mejorada, 316.
 La Secuira (Tarragona), 100.
 La Yesa, 156.
 Lanaja (Huesca), 175, 176.
 Langa del Castillo (Zaragoza), 164.
 Las Escaldas (Andorra), 291.
 Le Boulou (Francia), 291.
 Lécera (Zaragoza), 306.
 León, 56, 204, 229, 230, 233, 334, 356.
 Lérida, 22, 29, 55, 59, 61, 68, 85, 86, 105, 112, 157, 281, 288, 315.
 Liesa (Huesca), 305.
 Lille (Francia), 65.
 Liria (Valencia), 35, 132.
 Lisboa, 62, 262.
 Londres, 390.
 Longares (Zaragoza), 158.
 Los Arcos (Navarra), 384.
 Los Balbases (Burgos), 366, 369, 370.
 Luesia (Zaragoza), 302, 315.
 Luna (Zaragoza), 310.
 Lyon (Francia), 149.
- Lladó (Gerona), 22.
- Madrid, 9, 48, 66, 157, 240, 359, 379, 390.
 Maestrazgo, comarca del, 73, 117, 131, 132.
 Magallón (Zaragoza), 29, 302.
 Mahamut (Burgos), 48.
 Málaga, 394.
 Maluenda (Zaragoza), 29, 170, 287, 301, 315.
 Mallorca, isla de, 55, 61, 149, 150, 204, 237, 295.
 Manresa (Barcelona), 66, 74, 92, 94, 288.
- Mellid (La Coruña), 48.
 Mesones de Isuela (Zaragoza), 158.
 México, 217.
 Milán (Italia), 218.
 Millás (Francia), 291.
 Miraflores, cartuja de (Burgos), 351, 359.
 Miralles (Barcelona), 291.
 Moguer (Huelva), 197, 395, 401.
 Mondoñedo (Lugo), 48.
 Montblanch (Tarragona), 28.
 Montenegro de Cameros (Soria), 370.
 Montmajor.—V. San Sebastián de Montmajor.
 Montoriol (Francia), 291.
 Monzón (Huesca), 105, 157.
 Morata de Jiloca (Zaragoza), 306.
 Morella (Castellón), 296.
 Moyá (Barcelona), 79.
 Murcia, 131.
 Muro (Mallorca), 122.
- Nápoles (Italia), 218, 243, 262, 369, 370.
 Navarra, 35, 181, 384
 Niza (Francia), 295.
 Nuevo (Huesca), 305.
 Nueva York (EE. UU.), 66.
- Oceanía, 18.
 Olite (Navarra), 35, 41, 42.
 Ollería (Valencia), 156.
 Onda (Castellón de la Plana), 137.
- Países Bajos, 235, 316, 365.
 Palanquinos (León), 356.
 Palau de Cerdanya, 74, 79.
 — del Vidre (Francia), 291.
 Palencia, 47, 204, 233, 234, 238, 359, 360, 365, 379, 380, 383.
 Palma de Mallorca, 59, 61, 62, 65, 118, 121, 122, 127, 128, 235, 295, 296, 302, 370.
 Pallaruelo de Monegros (Huesca), 302.
 Pamplona, 36, 41, 59, 185, 186, 384.
 Pared Delgada (Tarragona), 85, 117.
 Paredes de Nava (Palencia), 233, 359.
 París, 66, 91, 99, 169, 217, 229, 278.
 Parral, monasterio del (Segovia), 351.
 Paterna (Valencia), 35.
 Pedralbes, monasterio de (Barcelona), 59, 60, 61, 66, 73.
 Pedrola (Zaragoza), 157.
 Pego (Alicante), 150.
 Penafel (Barcelona), 94.
 Penáguila (Alicante), 144, 250.
 Penella (Alicante) 132.
 Peñafiel (Valladolid), 47.
 Peralta (Tarragona), 28.
 Perpiñán (Francia), 28, 59, 80, 99, 291, 292.
 Piedra, monasterio de (Zaragoza), 56, 157, 302.
- Piedrahita (Ávila), 342, 352.
 Pina (Zaragoza), 149.
 Pisa (Italia), 80.
 Pittsfield (EE. UU.), 255.
 Poble de Mafumet (Tarragona), 288.
 Pollensa (Mallorca), 128, 150.
 Pomié (Huesca), 305.
 Pontevedra, 47.
 Portaceli, cartuja de (Valencia), 138.
 Presencio (Burgos), 366.
 Púbol (Gerona), 105, 106.
 Puebla de Ciérvoles, 288.
 Puebla de Vallbona (Valencia), 132.
 Puente la Reina (Navarra), 42.
 Puerto Mingalvo (Teruel), 156.
 Puig, monasterio del (Valencia), 138.
- Puigcerdá (Gerona), 28, 59, 291.
- Quejana (Álava), 42, 185.
- Reixach (Barcelona), 282.
 Retascón (Zaragoza), 164.
 Reus (Tarragona), 65, 66.
 Reval (Estonia), 360.
 Rigarda (Francia), 291.
 Riglos (Huesca), 301.
 Ripoll (Gerona), 278, 280.
 Roa (Burgos), 355.
 Roma, 243.
 Ronda (Málaga), 191.
 Rosellón, 9, 28, 291.
 Rubielos de Mora (Teruel), 249.
 Rubió (Barcelona), 68.
- Sádaba (Zaragoza), 170.
 Sajonia (Alemania), 143.
 Salamanca, 12, 15, 16, 47, 56, 198, 203, 205, 218, 223, 224, 229, 320, 324, 333, 334, 337, 359, 360.
 San Benito de Calatrava (Sevilla), 389.
 San Celoni (Barcelona), 65.
 San Cugat del Vallés, monasterio de (Barcelona), 74.
 San Isidoro del Campo, monasterio de.—V. Santiponce.
 San Jaime de Frontanyá (Barcelona), 22.
 San Juan del Barranco (Teruel), 86.
 San Lorenzo de Morunys (Lérida), 74, 287, 315.
 San Martín de Partegás (Barcelona), 281.
 San Martín Sarroca (Barcelona), 94.
 San Mateo (Castellón), 117.
 San Millán de la Cogolla (Logroño), 48.
 San Pedro de Alcazarén, 48.
 — Cercada (Gerona), 27.
 — de Siresa (Huesca), 176.
 — de Tejada, 373.
 San Román de Abella, 22.
 — de la Hornija, 60.
 San Sebastián de Montmajor, 61.
 San Victoriano, monasterio de (Huesca), 310.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 395.
 Santa Coloma de Queralt (Tarragona), 85.
 Santa Gadea del Cid (Burgos), 383.
 Santa María del Campo (Burgos), 380.
 Santa Oliva (Barcelona), 68.
 Santas Creus, monasterio de (Tarragona), 92.
 Santiponce (Sevilla), 198, 203, 389.
 Santo Domingo de Silos, monasterio de.—V. Silos.
 Sarrión (Teruel), 144, 149, 250.
 Segorbe (Castellón), 249, 250.
 Segovia, 48, 351, 352.
 Selva (Mallorca), 296.
 Seo de Urgel (Lérida), 22, 68, 112, 291.
 Sordinyá (Francia), 28, 291.
 Sevilla, 48, 191, 192, 197, 198, 203, 205, 218, 238, 389, 390, 395, 396, 401.
 Sicilia, 80.
 Siena (Italia), 53, 60, 61, 118.
 Sigüenza (Guadalajara), 56, 205, 212, 355.
 Sijena (Huesca), 29, 79, 112, 175, 309, 310.
 Silos, monasterio de (Burgos), 48.
 Sinaí, monte, 80.
 Siracusa (Italia), 80.
 Sisle, monasterio de la, 342.
 Sitges (Barcelona), 59, 93.
 Solivella (Tarragona), 100, 105.

- Solsona (Lérida), 112.
 Sopenetrán (Guadalajara), 319.
 Soria, 342, 352.
 Sos del Rey Católico (Zaragoza), 29.
 Sot de Ferrer (Valencia), 131.
- Tajo, río, 56.
 Tamarite de Litera (Huesca), 105, 175, 281, 309.
 Tarazona (Zaragoza), 157, 158, 176, 306, 384.
 Tardienta (Huesca), 175, 310.
 Tarragona, 16, 22, 28, 55, 85, 86, 100, 105, 117, 176, 272, 288.
 Tarrasa (Barcelona), 92, 278.
 Teruel, 29, 30, 35, 137, 138, 144, 157, 158, 170, 301.
 Tiana (Barcelona), 287.
 Tivissa (Tarragona), 93.
 Tobed (Zaragoza), 74, 79, 157, 158.
 Toledo, 15, 48, 56, 131, 192, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 337, 338, 342, 355.
 Toledo (EE. UU.), 333.
 Tordesillas (Valladolid), 230.
 Toro (Zamora), 47, 333, 334.
 Tortosa (Tarragona), 28, 74, 85, 86, 122, 281.
 Torralba de Ribota (Zaragoza), 163, 164, 315.
 Torre de los Molinos (Palencia), 366.
 Torres de Medina (Burgos), 234.
- Torrice (Toledo), 401.
 Torroella de Montgrí (Gerona), 79.
 Tournai (Francia), 236, 262, 316.
 Tous (Valencia), 237, 261, 262, 265, 306.
 Trujillo (Cáceres), 324.
 Tudela (Navarra), 169, 170, 186, 384.
- Úbeda (Jaén), 198.
 Uldemolins (Tarragona), 100.
- Val de Almonacid, 137.
 Valdecristo, cartuja de, 144.
 Valencia, 15, 16, 35, 55, 61, 73, 79, 91, 93, 117, 118, 128, 131, 132, 137, 138, 143, 144, 150, 156, 157, 198, 204, 205, 218, 224, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 244, 249, 255, 256, 261, 291, 292.
 Valverzoso (Burgos), 47.
 Valladolid, 56, 204, 205, 206, 352, 355, 361.
 Vallbona de las Monjas (Lérida), 22, 28.
 Valldonzella, monasterio de (Barcelona), 94.
 Vallespinosa (Tarragona), 94.
 Vallmoll (Tarragona), 276.
 Valls (Tarragona), 272.
 Venecia, 218.
 Verdú (Lérida), 112.
 Vich (Barcelona), 12, 22, 68, 80, 93, 255, 261.
- Viella (Lérida), 288.
 Vilamur (Lérida), 68.
 Villarrodona, 94.
 Vilobí de Oñar (Gerona), 22.
 Vileña, monasterio de (Burgos), 48.
 Villaflores (Salamanca), 333.
 Villafranca del Cid (Castellón), 117, 131.
 Villafranca del Panadés (Barcelona), 91, 92.
 Villahermosa (Castellón), 79, 132, 150.
 Villalcázar de Sirga (Palencia), 379.
 Villamediana (Palencia), 233.
 Villarroya del Campo (Zaragoza), 301, 315.
 Villasandino (Burgos), 316, 360, 373.
 Villosante (Burgos), 379.
 Vinaixa (Lérida), 28, 100.
 Vitoria, 348.
- Westminster (Inglaterra), 36.
- Yaso (Huesca), 29.
- Zafra (Badajoz), 396.
 Zamora, 324, 334.
 Zaragoza, 16, 59, 61, 65, 73, 79, 105, 157, 158, 163, 169, 176, 261, 266, 272, 276, 291, 301, 302, 306, 309, 310, 315.
 Zorita de Páramo (Palencia), 47.

ÍNDICE ONOMASTICO

- Abadía, Juan de la (pint.), 281, 301, 305.
 Águila, Diego de (pint.), 384.
 Ainaud, Juan, 10, 11, 79, 250.
 Alart, J. B., 9.
 Alburquerque, Leonor de, 192.
 Alcañiz, Miguel (pint.), 55, 137, 149, 150, 291.
 Alejandro VI, papa, 243.
 Alemany, Pedro (pint.), 287.
 Alfonso III, rey de Aragón, 59.
 — V, rey de Aragón, 218, 236, 243, 244, 250, 295.
 — V, rey de Portugal, 262.
 Alimbrot, Luis (pint.), 240.
 Alpartil, Fr. Martín de, 73.
 Amador de los Ríos, J., 9.
 Amberes, Francisco de (dor.), 204.
 Angulo, Diego, 10, 191, 204, 212, 255, 389.
 Aragón, Isabel de, 175.
 — Blanca de, 29.
 Aras, Bernardo de (pint.), 175, 301, 305.
 Arias-Dávila, familia de los, 48.
 Arnaldín, Benito (pint.), 163.
 — Jaime (pint.), 163.
 — Juan (pint.), 163.
 Arnaldo (pint.), 291.
 Arnau (pint.), 68.
 — de la Pena (pint.), 62, 68.
 Artajona, Roque de, 41. *pintor*
 Ayllón, Juan de, 383.
- Bar, Violante de, 91.
 Barasi, 131.
 Barceló, Juan (pint.), 255.
 Barco, García del (pint.), 342.
 Baró, Pedro (pint.), 80.
 Bartomeu (pint.), 250.
 Bassa, Arnaldo (pint.), 59, 61.
 Batlle, Berenguer, obispo de Mallorca, 121.
 Bello, Pedro (pint.), 333, 337.
 Benavente, conde de, 218.
 Benedicto XIII, papa, 138.
 Beni-Nasr, dinastía de los, 48.
 Bermejo, Bartolomé (pint.), 16, 237, 255, 261, 262, 265, 266, 287, 301, 306, 309, 310, 315, 384, 396, 401.
 Bernat, Martín (pint.), 266, 306, 309, 310, 384.
 Bertaux, Emile, 10.
 Berruguete, Pedro (pint.), 238, 265, 359, 379, 380.
 Berry, duque de, 106.
 Beti, M., 131.
 Borgoña, Juan de (pint.), 204.
- Borja, Alfonso de, 243, 244.
 — Rodrigo de, 243.
 Borrassá, Luis (pint.), 15, 55, 56, 74, 80, 86, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 105, 112, 127, 128, 132, 149, 164.
 — Bosch, Jerónimo (pint.), 92.
 — Bouts, Dirk (pint.), 262, 320.
 — Bruselas, Juan de (pint.), 157.
 — — Nicolás de (pint.), 157.
 Burgos, Juan de (pint.), 230, 233.
- Cabrera, Jaime (pint.), 80, 92, 94, 112.
 — Leonor de, 240.
 Calixto III, papa, 243, 244.
 Cárdenas, Bartolomé de.—V. Bermejo, Bartolomé.
 Carderera, Valentín, 9.
 Carlos el Noble, rey de Navarra, 169.
 — el Sabio, rey de Francia, 91.
 Carrillo (pint.), 401.
 — Juan (pint.), 401.
 Casalls, Jaime (escult.), 59.
 Casellas, R., 10.
 Castagno, Andrea del (pint.), 224.
 Castellar, Jaime (pint.), 79.
 Castellnou de Navalles, Arnaut de (pint.), 291, 301, 302.
 Castilla, Pedro de, 333.
 Ceán Bermúdez, J. A., 9, 204.
 Ces Planes, Dalmau, 61.
 Cimabue, G. (pint.), 20, 157.
 Cirera, Jaime (pint.), 94, 112.
 Cirlot, Juan Eduardo, 10.
 Clasquerí, arzobispo de Tarragona, 100.
 Comes, Francisco (pint.), 127.
 Contreras, Antonio de (pint.), 355.
 Corbera, Bernardo de, 106.
 Córdoba, Juan de (pint.), 396.
 — Pedro de (pint.), 238, 396.
 Cusanza, Alfonso de (obispo de León), 229.
- Daddi, Bernardo (pint.), 191.
 Dalmau, Luis (pint.), 237, 239, 240, 243, 244, 262, 272, 276.
 Daurer, Juan (pint.), 122.
 David, Gerard (pint.), 360.
 Delli, Sansón (pint.), 203, 218, 223.
 Dello Delli (pint.), 12, 56, 203, 204, 218, 255.
 Desplá, Luis, 266.
 Destorrens, Rafael (min.), 62.
 — Ramón (pint.), 15, 55, 56, 59, 61, 62, 65, 66, 68, 73, 74, 79, 80, 91, 92, 100, 121, 122, 127, 131, 132, 137, 149, 157.
 Díaz de Oviedo, Pedro (pint.), 384.
 — de Palacio, Alfonso, 352.
- Discípulo primero del Maestro de Ávila (pint.), 348.
 Discípulo segundo del Maestro de Ávila (pint.), 348, 351.
 Doménech (pint.), 287.
 — Clemente (pint.), 287.
 — Juan (pint.), 287.
 Duccio de Boninsegna (pint.), 53, 60, 61, 62, 118, 121.
 Durero, Alberto (pint.), 402.
 Durliat, Marcel, 80, 94.
- Enrique de Trastámara, rey de Castilla, 79.
 Erill y de Castro, Francisquina de, 310.
 Espalargues, Pedro (pint.), 281, 288.
- Fabrizio, Gentile da (pint.), 117, 218, 310.
 Felipe el Bueno, duque de Borgoña, 236.
 — I el Hermoso, rey de España, 236.
 Fernández, García (pint.), 198, 205.
 — Pedro (pint.), 396.
 — de Luna, Lope (arzobispo de Zaragoza), 157, 163.
 Fernando I de Antequera, rey de Aragón, 192, 206.
 Fernando II, rey de Aragón, 235.
 Ferrer, Bonifacio, 138.
 — Francisco (pint.), 99.
 — I, Jaime (pint.), 105.
 — II, Jaime (pint.), 112, 281, 288.
 — Mateo (pint.), 112.
 — Bassa (pint.), 15, 22, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 86, 105, 121, 149, 191.
 Figuera, Juan (pint.), 292.
 Filarete, A. A., 218.
 Flamenco, Juan (pint.), 351.
 Flandes, Juan de (pint.), 238, 359, 360.
 Florentino, Nicolás (pint.), 16, 218, 223, 224, 229, 320.
 Fonseca, Beatriz de, 333.
 Fouquet, Jean (pint.), 292.
 Francés, Nicolás (pint.), 56, 204, 229, 230, 233, 234, 320, 324, 356.
- Gaddi, Tadeo (pint.), 60.
 Galiana (obispo de Mallorca), 122.
 Gallego, Fernando (pint.), 224, 238, 320, 324, 333, 334, 337, 341, 342, 347, 348, 352, 356, 390.
 — Francisco (pint.), 324, 333, 334, 337.
 García de Benabarre, Pedro (pint.), 112, 281, 282, 288, 301, 305.
 Gascó, Juan (pint.), 282, 384.
 Gassies, Arnaldo (pint.), 150, 291.
 — Juan (pint.), 291.

- Gastón II, conde de Foix-Bearn, 36.
- Gaucelm, Jaubert (pint.), 99.
 - Gener, Gerardo (pint.), 92, 93, 143, 156.
 - Gerardus Jacobi.—V. Starnina, Gerardo.
 - Giner, Tomás (pint.), 301, 302.
 - Giotto di Bondone (pint.), 20, 53, 60, 86, 206.
 - Gómez-Moreno, Manuel, 10, 356.
 - Gonsálvez, Nuño (pint.), 262.
 - González, Fernán (pint. y escult.), 206, 212.
 - Gonzalvo, Ramón (pint.), 112.
 - Greco, El (pint.), 229.
 - Grünewald, M., 164.
 - Guardia, Gabriel (pint.), 287.
 - Gudiol, José, 10.
 - Guzmán, Enrique de, 198.
- Hispalensis, Juan.—V. Sevilla, Juan de.
- Hugueta, Jaime (pint.), 12, 16, 112, 117, 175, 237, 240, 261, 272, 275, 276, 278, 281, 282, 287, 288, 291, 292, 295, 301, 302, 305, 306, 315, 384.
 - — Pedro (pint.), 272.
 - Inglés, Jorge (pint.), 204, 316, 319, 320, 338, 342, 347, 351, 389, 396.
 - Iohannes (pint.), 217.
 - Isabel I, reina de Castilla, 235, 236, 359, 360.
 - Isabel de Portugal, 236.
 - Jacomart, Jaime Baçó (pint.), 131, 237, 243, 244, 249, 250, 261.
 - Jaime I, rey de Aragón, 143.
 - II, rey de Aragón, 29.
 - II, rey de Mallorca, 118.
 - Johan, Pere (escult.), 176.
 - Juan I, rey de Aragón, 91.
 - II, rey de Aragón, 243.
 - I, rey de Castilla, 204.
 - — rey de Portugal, 236.
 - Juana la Loca, reina de España, 236.
- Lafuente Ferrari, Enrique, 10.
- Lana, Jaime (pint.), 315.
 - Larraz, Martín de (pint.), 309.
 - Leonel, Mosén, 186.
 - Leonor, reina de Aragón, 137.
 - Leví, Guillén de (pint.), 158, 170, 175.
 - Leví, Juan de (pint.), 56, 158, 163, 164, 170, 175, 186, 301.
 - Limbourg, Paul de (min.), 106.
 - Lippi, Filippo (pint.), 224.
 - Loert, Juan (pint.), 121.
 - Longhi, R., 150.
 - López de Ayala, Pedro, 42.
 - de Mendoza, Íñigo, 337.
 - — — (marqués de Santillana), 316, 319.
 - Lorena, Claudio (pint.), 265.
 - Lorenzetti, Pietro (pint.), 118.
 - Luna, familia de los, 158, 337, 341.
 - Álvaro de, 337, 338, 341, 342.
 - María de, 337.
- Llabrés, G., 295.
- Llonye, Antonio (pint.), 291.
 - Maestro Alejo (pint.), 379.
 - — de Alfajarín.—V. Bernat, Martín.
 - — de Altura (pint.), 250.
 - — de All (pint.), 112.
 - — de Ameyugo (pint.), 373.
 - — de Ampurias (pint.), 112, 117, 288.
 - — de la Anunciación (pint.), 292.
 - — de Arguis (pint.) 17, 175.
 - Maestro de Armisén (pint.), 310.
 - — de Arnoult (pint.), 310.
 - — de Artajona (pint.), 35.
 - — de Artés (pint.), 256.
 - — del Arzobispo Mur.—V. Giner, Tomás.
 - — de Ávila (pint.), 238, 342, 347, 348, 351, 352.
 - — de Badalona (pint.), 117.
 - — de Los Balbases (pint.), 238, 366, 374.
 - del «Bambino Vispo» (pint.), 150.
 - — de Bañolas (pint.), 112, 117.
 - Bartolomé (pint.), 333, 334. *Bartolomé, etc.*
 - — de Belmonte (pint.), 301, 302.
 - — de Bonnat (pint.), 315.
 - — de Borbotó (pint.), 256.
 - — de Budapest (pint.), 379.
 - — de Burgos (pint.), 238, 366, 369, 370, 373, 374.
 - — de Burnham.—V. Zaortiga, Bonanat.
 - — de Cabanyes (pint.), 256.
 - — de Camelás (pint.), 99.
 - — de Campos (pint.), 128.
 - — de Canapost (pint.), 292.
 - — de Castelsardo (pint.), 292.
 - — de Castellbó (pint.), 68. *de Castellfullit 80*
 - — de Castelliit.—V. Maestro de Santa Eulalia.
 - — de Cofeta (pint.), 310.
 - — de Cruilles (pint.), 288.
 - — de Cubells (pint.), 68.
 - — de Durham (pint.), 373.
 - — de Elna (pint.), 80, 99.
 - — de Estamariu (pint.), 68.
 - — de Estopiñán (pint.), 86.
 - — de las Figuras Anchas (pint.), 319.
 - — de las Figuras Anémicas (pint.), 93.
 - — de Florida (pint.), 301.
 - — de Foces (pint.), 29.
 - — de Fonollosa (pint.), 93.
 - — de Gabarda (pint.), 256.
 - — de Geria (pint.), 351.—V. Discípulo segundo del Maestro de Ávila.
 - — de Gerona.—V. Solá, Esteban.
 - de Gil y Pujades.—V. Alcañiz, Miguel.
 - — Girard (pint.), 255, 288.
 - — de Glorieta (pint.), 117.
 - — de Harris (pint.), 390, 401.
 - — de Hearst (pint.), 310.
 - — de Horcajo (pint.), 56, 205, 211, 212, 217.
 - — Jacobo (pint.), 169.
 - — de Játiva (pint.), 256.
 - — de Lanaja (pint.), 175, 176, 237, 301.
 - — de Langa (pint.), 164.
 - — de Liria (pint.), 132.
 - — de los Luna (pint.), 337, 338, 341, 352.
 - — de la Magdalena (pint.), 319.
 - — de Maluenda (pint.), 301.
 - — de los Martí de Torres (pint.), 156.
 - — Martín (pint.), 249.
 - Martínez (pint.), 256.
 - — del Monasterio de Piedra (pint.), 56, 157.
 - — de Montesión (pint.), 122, 128.
 - — de Morata (pint.), 301, 305.
 - — del Obispo Galiana (pint.), 68, 121, 122.
 - — de Olite (pint.), 41, 42.
 - — de Olot (pint.), 291.
 - — de Ollería (pint.), 150, 156.
 - — de las Once mil Vírgenes (pint.) 352.
 - — de Osma (pint.), 352, 355.
 - — de Palanquinos (pint.), 356.
 - — de Palau del Vidre (pint.), 291.
 - Maestro de la Pentecostés de Cardona (pint.), 80.
 - — de Peralta (pint.), 288.
 - — de los Perea (pint.), 256, 261.
 - — de las Predelas (pint.), 295, 296.
 - — de los Privilegios (pint.), 118, 121.
 - — de Puebla de Ciérvoles (pint.), 288.
 - — de Retascón (pint.), 117, 164, 175.
 - — de los Reyes Católicos (pint.), 238, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 369, 374.
 - — de Riglos (pint.), 301.
 - — de Roa (pint.), 355.
 - — del Rosellón (pint.), 99.
 - — de Rubió (pint.), 62, 68, 127.
 - — de Rusiñol (pint.), 80, 86, 92, 93.
 - — de San Erasmo (pint.), 356.
 - — de San Francisco (pint.), 296.
 - — de San Ildefonso (pint.), 238, 337, 338, 341, 342, 347, 352, 355.
 - — de San Jorge.—(V. Martorell, Bernardo).
 - — de San Lázaro (pint.), 256.
 - — de San Lorenzo (pint.), 93.
 - — de San Marcos (pint.), 62, 66.
 - — de San Mateo (pint.), 127, 131.
 - — de San Miguel de Daroca (pint.), 30.
 - — de San Nicolás (pint.), 238, 374, 379.
 - — de San Quirce (pint.), 301.
 - — de San Vicente (pint.), 315.
 - — de Santa Basilisa (pint.), 117.
 - — de Santa Eulalia (pint.), 122, 127, 128.
 - — de Santa Liestra (pint.), 310.
 - — de Santa María del Campo (pint.) 238, 379, 380, 383.
 - — de La Secuita (pint.), 100.
 - — de Segorbe (pint.), 250.
 - — de Segovia (pint.), 351, 352, 395.
 - — de la Seo de Urgel (pint.), 291.
 - de Sigüenza.—V. Juan Hispalensis.
 - — de Sirga.—V. Maestro Alejo.
 - — de la Sisle (pint.), 338, 342.
 - — de Sopedrán (pint.), 319, 320, 338, 351.
 - — de Teruel (pint.), 170, 175.
 - — de Torralba (pint.), 164, 170.
 - — de Valladolid (pint.), 352. *Mtro. de S. Ildefonso*
 - — de Viella (pint.), 288.
 - — de Villalobos (pint.), 356.
 - — de Villamediana (pint.), 233.
 - — de Villasandino (pint.) 373, 374.
 - — de la Visitación (pint.), 383.
 - — de Zafra (pint.), 395, 396.
 - Mantegna, Andrés (pint.), 295.
 - Marcilla de Caparroso, Pedro, 384.
 - Marinéo Sículo, Lucio, 333.
 - Martí, Gabriel (pint.), 149.
 - Martín I, rey de Aragón, 131.
 - Martínez, Jusepe, 9.
 - Martorell, Bernardo (pint.), 15, 16, 55, 99, 105, 106, 112, 117, 128, 250, 272, 275, 281, 287, 291, 292, 301.
 - II, Bernardo (pint.), 281.
 - Martini, Simone (pint.), 20, 53, 60, 61, 62, 65, 66, 118, 121.
 - Masolino de Panicale (pint.), 204, 218.
 - Matas, Andrés (pint.), 291.
 - Mates, Juan (pint.), 80, 92, 93, 94, 99, 100.
 - Mayol, Bernardo (pint.), 122.
 - — Martín (pint.), 122.
 - — II, Martín (pint.), 122.
 - — Pedro (pint.), 122.
 - Meiss, Millard, 10, 65, 118.
 - Mella, Juan de (cardenal), 324.
 - Memling, Hans (pint.), 360, 365, 366.
 - Mendoza, familia de los, 337, 338, 341.
 - Pedro de (cardenal), 338.
 - Messina, Antonello de (pint.), 238, 262, 369, 370, 373, 380.

- Mester Mechil.—V. Sithium, Miguel.
 Mestre, Francisco (pint.), 287.
 Módena, Barnabá de (pint.), 131.
 Moguer, Rafael (pint.), 295, 296.
 Mohamet VI, Rey de Granada, 48.
 Monaco, Lorenzo (pint.), 197.
 Moncada, familia de los, 59.
 Montolú, Valentín (pint.), 117.
 Moragues, Pedro (escult.), 61, 163.
 Motes, Berenguer (orf.), 143.
 Münzer, Jerónimo, 333.
 Mur, Dalmau de (arzobispo de Zaragoza), 176.
 — Ramón de (pint.), 100, 117, 149.
 Murillo, B. E. (pint.), 197.
 Nadal, Miguel (pint.), 250, 281.
 Nicolau, Pedro (pint.), 55, 128, 131, 137, 138, 143, 144, 149, 156.
 Nisart, Pedro (pint.), 237, 295, 296.
 Núñez, Juan (pint.), 238, 395.
 Oberto, Francesco d' (pint.), 85, 86.
 Oliver, Juan (pint.), 29, 35, 36, 41, 42, 185.
 Orcagna, Andrés (pint.), 192, 204.
 Ortega, Juan de, obispo, 355.
 Ortoneda, Bernardo (pint.), 175, 176.
 — Mateo (pint.) 100, 105, 176.
 — Pascual (pint.), 105, 163, 176.
 Osona, Rodrigo de (pint.), 255.
 — el Joven, Rodrigo de (pint.), 255.
 Pablo II (Papa), 324.
 Pacheco, Francisco (pint.), 389.
 Pagano, Francisco (pint.), 255.
 Pareja, Diego (pint.), 401.
 Pedro III, rey de Aragón, 118.
 — IV, rey de Aragón, 15, 36, 59, 61, 66, 79, 80, 86, 121, 137.
 Peralta, Juan (pint.), 205, 217.
 Perea, familia de los, 256.
 Pérez, familia de los (pint.), 56.
 — Antonio (pint.), 156.
 — Gonzalo (pint.), 93, 143, 156.
 — II, Gonzalo (pint.), 156.
 — Juan (pint.), 156.
 — Calvillo, Fernando (obispo de Tarazona), 158.
 Pinós, Leonor de, 66.
 Pisanello (pint.), 218.
 Pons, Juan (pint.), 255.
 Ponz, Antonio, 9, 351.
 Post, Chandler Rathfon, 9, 10, 19, 21, 48, 62, 86, 93, 118, 128, 131, 137, 138, 149, 163, 164, 169, 175, 191, 192, 212, 223, 233, 240, 250, 255, 256, 272, 288, 291, 292, 296, 301, 302, 306, 309, 310, 315, 319, 337, 352, 355, 356, 373, 374, 379, 389, 390, 395, 396.
 Puig, Bernardo (pint.), 112.
 Puiggari, J., 9.
 Quadrado, José María, 9.
 Raurich, Bernardo (min.), 112.
 Rexach, Jerónimo (pint.) 249.
 Rexach, Juan (pint.), 243, 244, 249, 250, 255, 256, 261.
 — Pedro (pint.), 249.
 Rey, Miguel del (pint.), 170.
 Reyes Católicos, 261, 361.
 Ribera, José de (pint.), 265.
 Rius, Juan (pint.), 310.
 Robleda, Juan de (pint.), 401.
 Rodríguez de Béjar, Juan (pint.), 342.
 — de Segovia, Juan.—V. Segovia, Juan.
 — de Solís, (pint.), 355.
 Rodríguez de Toledo, (pint.), 56, 205, 206, 212.
 Roig, Salvador (pint.), 310.
 Rovira de Chipre, Esteve (pint.), 205.
 Rowland, Benjamín, 10.
 Rubió, Jorge, 218.
 Ruiz, Bartolomé (pint.), 401.
 Rull, Antonio (pint.), 249.
 Rusiñol, Santiago (pint.), 93.
 Salamanca, Fr. Pedro de (pint.), 342.
 San Leocadio, Pablo de (pint.), 255, 261.
 San Petrillo, Barón de, 156.
 San Vicente Ferrer, 138.
 Sánchez, Antón (pint.), 390.
 — Diego (pint.), 390.
 — I, Juan (pint.), 198, 389.
 — II, Juan (pint.), 395.
 — I, Pedro (pint.), 238, 390, 395.
 — II, Pedro (pint.), 390, 395.
 — de Asiaín (obispo de Pamplona), 56, 185.
 — Cantón, F. J., 10, 206, 229, 359, 360.
 — de Castro, Juan (pint.), 389, 390, 395, 396.
 — de la Fuente (obispo de Córdoba), 396.
 Sánchez de Guadalupe, Antón (pint.), 390.
 Sánchez de Rojas, 206, 211.
 Sánchez de Segovia, Antón (pint.), 47.
 Sánchez de Valencia, Diego (pint.), 389.
 Sanpere y Miquel, S., 10, 62.
 Santa Fe, Sperandeo de, 176.
 Salaregui, Leandro de, 10, 131, 149, 156.
 Sas, Marçal de.—V. Sax, Marçal de.
 Sax, Enrique de, 143.
 Sax, Marçal de (pint.), 16, 55, 56, 93, 128, 131, 137, 138, 143, 144, 149, 150, 156, 164, 170, 198, 239.
 Schongauer, Martin (pint.), 309, 341, 342, 348.
 Sedano, Alonso de (pint.), 238, 295, 296, 310, 366, 369, 370, 373, 374, 380.
 Segovia, Juan de (pint.), 238, 337.
 Serra, hermanos (pint.), 55, 62, 65, 68, 73, 74, 79, 80, 94, 100, 105, 131, 132, 149, 157, 158.
 — Bernardo (pint.), 73, 131.
 — Francisco (pint.), 73, 79.
 — II, Francisco (pint.), 73, 79, 132, 137, 149, 150.
 — Jaime (pint.), 62, 65, 68, 73, 74, 79, 94.
 — Juan (pint.), 73.
 — Pedro (pint.), 15, 61, 62, 65, 73, 74, 79, 80, 91, 92, 93, 94.
 Sevilla, Juan de (pint.), 56, 192, 203, 205, 212, 217.
 Sithium, Miguel (pint.), 360.
 So, Guillermo de, 99.
 Solá, Esteban (pint.), 288.
 — Ramón (pint.), 288.
 — II, Ramón (pint.), 288.
 Solana, Juan (pint.), 163, 164.
 — Nicolás (pint.), 163, 164.
 Soler, Bartolomé (pint.), 79.
 Solives, Francisco (pint.), 287, 315.
 Soria, Martín de (pint.), 272, 301, 302, 305.
 Sors, Juan Andrés, canónigo de Barcelona, 282.
 Starnina, Gerardo (pint.), 15, 56, 131, 138, 204, 205.
 Tarragona, Juan de (pint.), 85, 99, 100.
 Teixidor, Pedro (pint.), 112.
 Tenorio, Diego (arzobispo de Toledo), 205, 212.
 Terrens, Pedro (pint.), 296, 370.
 Toledo, Pedro de (pint.), 203, 205.
 Tormo, Elías, 10, 132, 149, 261, 302, 342.
 Torner, Martín (pint.), 296.
 Tortos, Pedro (pint.), 291.
 Torrella, Pedro, 143.
 Traveseras, Bernat de, 68.
 Traycat, Antonio (pint.), 249.
 Uxelles, Guillermo d' (tapic.), 239.
 Valls, Domingo (pint.), 86, 132, 137.
 Van Eyck, hermanos (pints.), 20, 106.
 — Jan (pint.), 236, 239, 240, 295, 316.
 Van der Goes, Hugo (pint.), 291, 365.
 — der Paele, canónigo, 239.
 — der Weyden, Roger (pint.), 20, 319, 351, 352, 360, 390, 395.
 Vasari, J., 204, 218.
 Venturi, L., 60.
 Verasi, 218.
 Vergós, familia (pint.), 282, 288, 292.
 — II, Jaime, 282, 287.
 — Pablo (pint.), 282.
 — Rafael (pint.), 282, 287.
 Vilanova, Marc (pint.), 80.
 Villaespesa, Francisco, 169.
 Villanueva, J., 9.
 Vinci, Leonardo de (pint.), 402.
 Viñaza, conde de la, 9.
 Voltes, Juan (pint.), 288.
 Ximénez, Juan (pint.), 309.
 — Miguel (pint.), 306, 309, 310, 384.
 Zamora, Sancho de (pint.), 238, 337.
 Zaortiga, Bonanat (pint.), 56, 169, 170, 175, 176, 186, 301.
 Zaragoza, Lorenzo (pint.), 86, 100, 131, 137, 138, 233.
 Zarco del Valle, A. R., 9.
 Zittow, Miguel.—V. Sithium, Miguel.
 Zuera, Pedro (pint.), 170, 175.
 Zurbarán, Francisco de (pint.), 265.

ÍNDICE DE MATERIAS

- Academia de la Historia, Madrid, 157.
Adán y Eva, representaciones de, 324, 334.
Adoración de los Pastores, representaciones de la, 205.
Alegorías astronómicas decorativas, 333, 337.
Alemanes, pintores, 16, 55, 143, 144.
Ángeles, representaciones de, 20, 30, 54, 60, 65, 74, 93, 132, 149, 158, 163, 169, 170, 175, 176, 191, 192, 197, 223, 239, 249, 250, 276, 278, 316, 338, 342, 361, 362, 369, 396.
Anunciación, representaciones de la, 28, 94, 122, 138, 164, 198, 212, 223, 230, 236, 240, 276, 288, 296, 334, 360, 361, 362, 365, 389, 396.
Apóstoles, representaciones de los, 30, 47, 74, 128, 163, 204, 249, 287.
Árbol de Jessé, representaciones del, 36, 41.
Art Institute, Chicago, 106, 266, 302. Figs. 22, 28, 77
Ascensión, representaciones de la, 211, 266.
Asunción de la Virgen, representaciones de la, 355.

Baldaquinos, 68.
Bautismo de Jesús, representaciones del, 138, 223.
Berkshire Museum, Pittsfield (EE. UU.), 255.
Biblioteca Nacional, Bruselas, 118. Fig. 88.
— París, 66. Fig. 43.
— Real, Copenhague, 66.
Bob Jones University (EE. UU.), 360.
Bodas de Caná, representaciones de las, 106, 361.

Calvario, representaciones del, 12, 28, 36, 42, 59, 62, 65, 144, 163, 176, 240, 278, 282, 348, 316.
Camino del Calvario, representaciones del, 348, 360, 370, 390, 395.
"Cau Ferrat" de Sitges, 93.
Caza, representación de escenas de, 48.
Circuncisión, representaciones de la, 223.
Colección Amatller, Barcelona, 79, 244, 319.
— Batlló, Barcelona, 93.
— Bauzá, Madrid, 164, 240, 315. Figuras 209, 323.
— Conde, 94.
— Crane (EE. UU.), 66.
— Deering (EE. UU.), 144, 185, 301.
— Fontana, Barcelona, 112. Fig. 237.

Colección Gómez-Moreno, Madrid, 316.
— Gualino, Turín, 42.
— Gudíol, Barcelona. Fig. 324.
— Hartmann, Barcelona, 80.
— Harris, 390.
— Heinemann, Berlín, 390.
— Hermoso, Córdoba, 396.
— Duque del Infantado, Madrid, 316. Fig. 275.
— Johnson, Filadelfia, 105.
— Junyent, Barcelona, 85.
— Junyer, Barcelona, 79, 163, 175, 276, 302. Fig. 52.
— Kleinberger, 315.
— Lacave, 395.
— Lafora, Madrid, 355.
— Lanckoronski, Viena, 309.
— Loverholme, Londres. Fig. 195.
— lady Ludlow, Inglaterra, 261. Figs. 227, 228.
— marqués de Mascarell, 240. Fig. 211.
— marqués de Robert, Barcelona, 176.
— Massot, Palma, 122.
— Mateu, Barcelona, 22, 85, 163, 250, 265, 301, 369, 390. Fig. 132.
— Mc Ilhenny, Filadelfia. Fig. 239.
— Milá, Barcelona, 306.
— Montortal, Valencia, 91.
— Morgan, Nueva York, 66. Fig. 42.
— Muntadas, Barcelona, 61, 93, 112, 117, 132, 176, 186, 276, 281, 306. Figuras 83, 127, 151, 256.
— Muñoz, Barcelona, 92, 100.
— Myron Taylor (EE. UU.), 30.
— Pano, Zaragoza, 310.
— Parcent, Madrid, 306, 356.
— duquesa de Parcent, Ronda, 191. Figura 157.
— Partanna, Sicilia, 80.
— Perriollat, París, 169, 356.
— Pickman, Sevilla, 396. Fig. 346.
— Plandiura, Barcelona, 288.
— Pope Satterwhite, Nueva York, 361. Fig. 311.
— Prats, Barcelona, 315. Fig. 272.
— M. Robin, 80.
— Roda, Madrid, 319.
— Rojo y Sojo, 366.
— Román Vicente, Zaragoza, 74, 79. Fig. 48.
— Ruiz, Madrid, 351, 390. Fig. 338.
— Schmidt, París, 217. Fig. 184.
— Sert, 302.
— Simón y Nieto, Palencia, 365.
— Sota, Bilbao, 319.
— Strauss, 373, 374.
— Tintorer, Barcelona, 80.

Colección Torelló, Barcelona, 66, 244, 276, 315, 365. Fig. 262.
— Torrepalma, 355. Fig. 303.
— Valdés, Bilbao, 79, 185. Fig. 146.
— Vallelado, 395. Fig. 225.
— Villalonga, Palma de Mallorca, 296. Fig. 255.
— Viñas, Barcelona, 80, 234.
— Walters, Baltimore, 156.
— Weibel, Madrid, 324.
Colorido, 18, 20, 21, 35, 36, 41, 42, 54, 86, 91, 92, 105, 121, 158, 169, 185, 212, 250, 275, 302, 319, 333, 347.
Combates de caballeros, escenas de, 48, 143, 186.
Coronación de la Virgen, representaciones de la, 30, 34, 47, 60, 61, 65, 85, 170, 186, 191, 192, 223, 240, 305, 333, 356.
Crucifixión, representaciones de la, 42, 99, 122, 138, 157, 169, 185, 205, 211, 217, 224, 230, 249, 255, 291, 315, 316, 319, 333, 370, 390, 395.

Degollación de los Inocentes, representaciones de la, 198, 223.
Demonios, representación de, 92, 224, 265, 287, 302, 396.
Descendimiento, representaciones del, 338, 351, 360, 390.
Descenso al Limbo, representaciones del, 206, 224, 266.
Desnudo, 206, 229, 324.
Desposorios de la Virgen, representaciones de los, 223.
Doctores, representaciones de Jesús entre los, 223, 362, 363.
Donantes, retratos de, 14, 30, 42, 73, 79, 106, 138, 169, 176, 191, 192, 197, 206, 211, 244, 250, 262, 265, 266, 276, 306, 316, 338, 352, 355, 365, 383, 395, 396, 401.
Dormición de la Virgen, representaciones de la, 128, 395.

Ecce-Homo, representaciones del, 380, 370.
Emaús, representaciones de la cena de, 319.
Epifanía, representaciones de la, 12, 85, 150, 163, 218, 223, 224, 249, 250, 261, 266, 276, 278, 302, 309, 333, 356, 362, 366, 370.
Eróticas, representación de escenas, 48.
Espíritu Santo, representaciones del, 74, 362.
Estilizaciones vegetales decorativas, 42.

- "Etimasia", representaciones de la, 47.
 Eucarísticos, pinturas de temas, 22.
 Evangelistas, representaciones de los, 205, 206, 380.
 Exorcismo, escenas de, 92.
 Expulsión de los mercaderes, representaciones de la, 224.
- Firmadas, pinturas, 14, 35, 41, 47, 112, 122, 127, 131, 163, 169, 170, 198, 203, 205, 212, 217, 244, 249, 250, 255, 261, 266, 281, 282, 309, 324, 333, 334, 355, 379, 389, 390, 395, 401.
- Fitzwilliam Museum, Cambridge (EE. UU.), 305, 390, 401. Figs. 336, 348.
- Flagelación, representaciones de la, 197, 211, 278, 324, 338, 366, 370, 384.
- Flamencos en España, artistas, 91, 157, 204, 235, 236, 240, 359.
- Fogg Art Museum, Harvard University (EE. UU.), 9, 230, 362. Fig. 202.
- Fondos dorados, pinturas con, 19, 20, 42, 54, 60, 86, 138, 149, 157, 191, 192, 212, 233, 237, 239, 240, 244, 250, 261, 275, 276, 278, 284, 316.
 — monocromos, pinturas con, 19, 21, 22, 28, 29, 36, 47, 275.
 — en relieve de yeso, 12.
- Franceses en España, artistas, 56, 91, 229, 237, 291, 292, 295.
- Fresco, pinturas al, 14, 16, 21, 35, 36, 41, 42, 192, 198, 205, 206, 218, 389.
- Frontales de altar, 22, 28, 29, 35, 42.
- Gofrados, pinturas con, 12, 29, 60, 62, 149, 192, 212, 278.
- Grisalla, pinturas en, 158, 276, 278, 347.
- Guerreras, representación de escenas, 29, 30, 48.
- Heráldicos, temas, 29, 36, 156, 176, 243, 256, 261, 302, 333, 361, 396.
- Hispanic Society, Nueva York, 149, 276.
- Imposición de la casulla a San Ildefonso, representaciones de la, 211, 342.
- Infierno, representaciones del, 143.
- Instituto Amatller de Arte Hispánico, 10.
 — Valencia de Don Juan, 163. Fig. 133.
- Invenición de la Santa Cruz, representaciones de la, 28, 150.
- Italianos en España, pintores, 15, 16, 56, 86, 118, 121, 131, 138, 191, 198, 203, 204, 205, 206, 218, 223, 224.
- Jacob y Esaú, representaciones de la historia de, 218.
- Jesús, escenas de la vida de, 16, 35, 36, 41, 59, 80, 85, 92, 99, 128, 158, 211, 218, 223, 224, 240, 295, 296, 306, 309, 351, 369, 401.
- Juicio Final, representaciones del, 16, 143, 150, 185, 218, 223, 229, 334.
- Kaiser Friedrich Museum, Berlín.— Véase Museo de Berlín.
- Limbo, representaciones de Cristo en el, 266.
- Magdalena, representaciones de la.— Véase Santa Magdalena, representaciones de.
- Melquisedec, representaciones de, 278.
- Meses, representaciones alegóricas de los, 30.
- Miniaturas, 11, 19, 28, 36, 48, 59, 61, 62, 65, 66, 68, 106, 112, 118, 203, 205.
- Miniaturistas, 15, 59, 61, 62, 66, 68, 106, 112, 118, 203, 302.
- Misa de San Gregorio, representaciones de la, 211, 230, 324, 365, 380, 401.
- Mobiliario pintadas, piezas de, 29, 42, 48, 59, 80.
- Moisés, representaciones de, 278, 379.
- Morisca, pintura, 19, 48.
- Mudejarismos, 19, 29, 30, 48, 157, 158, 191, 197, 198, 206.
- Multiplificación de panes y peces, representaciones de la, 106.
- Murales, pinturas, 11, 21, 22, 28, 29, 30, 35, 36, 41, 42, 47, 59, 143, 186, 191, 192, 198, 204, 333.
- Museo de la Catedral de Ávila, 352.
 — Municipal de Ávila, 352.
 — de la Catedral de Barcelona, 62, 74. Fig. 49.
 — de Barcelona, 22, 28, 35, 42, 65, 66, 68, 74, 80, 85, 86, 100, 105, 112, 117, 132, 156, 158, 164, 169, 170, 198, 233, 234, 244, 249, 272, 278, 281, 288, 291, 302, 309, 355. Figs. 3, 51, 54, 60, 61, 68, 76, 121, 125, 136, 204, 205, 215, 216, 232, 234, 238, 250, 251, 260, 263.
 — de la Ciudad de Barcelona, 66, 112.
 — Diocesano de Barcelona, 65, 66, 68, 74, 105. Fig. 236.
 — de Basilea, 99.
 — Bonnat, Bayona, 315. Fig. 274.
 — de Berlín, 272, 276, 401.
 — de Bilbao, 149, 302, 315, 355, 374. Figura 322.
 — de Boston (EE. UU.), 230, 240, 302.
 — de Budapest, 379, 390. Fig. 337.
 — de Burgos, 373, 374. Figs. 319, 320.
 — Diocesano de Burgos, 373. Figs. 312, 313, 315, 316, 318.
 — de Cagliari, 255, 292.
 — de Córdoba, 396. Fig. 156.
 — Arqueológico de Córdoba, 48. Fig. 34.
 — de Chicago.—V. Art Institute, Chicago.
 — de Chicago, 302.
 — de Daroca, 164.
 — de Francfort, 170.
 — Diocesano de Gerona, 28, 292. Figuras 78, 80.
 — de Huesca, 305, 309, 310. Figs. 141, 265.
 — de Kansas City (EE. UU.), 163.
 — de Lérida, 22, 105. Figs. 7, 8, 62, 82.
 — de Lille, 65.
 — de Lisboa, 62, 401. Fig. 40.
 — Británico, Londres, 66.
 — de Cleveland, Fig. 112.
 — Victoria and Albert, Londres, 143, 390. Figs. 109, 110.
 — de Lyon, 149.
 — Arqueológico Nacional, Madrid, 185, 305, 359, 380. Figs. 150, 327.
 — Lázaro Galdiano, Madrid, 170, 203, 212, 217, 256, 305, 306, 315, 347, 351, 383. Figs. 139, 143, 186, 294, 298.
 — del Prado, Madrid, 68, 74, 79, 156, 175, 206, 212, 217, 230, 240, 256, 276, 309, 310, 319, 320, 334, 337, 338, 342, 351, 352, 359, 365, 374, 383. Figs. 46, 142, 179, 187, 200, 229, 270, 278, 285, 286, 292, 297, 299, 341.
 — de México, 217.
 — de Munich, 150.
 — Metropolitano, Nueva York, 99, 149, 315, 355. Fig. 71.
- Diocesano de Palma, 118, 127, 295. Figs. 87, 253.
 — Provincial, Palma de Mallorca, 118, 122, 127, 128. Fig. 254.
 — de la Sociedad Luliana de Palma, 62, 118, 127, 296. Figs. 90, 93.
 — de Pamplona, 384. Fig. 330.
 — de Artes Decorativas, París, 91, 305.
 — del Louvre, París, 106, 112, 276, 342. Fig. 290.
 — de Pisa, 80.
 — Diocesano de Salamanca, Figs. 280, 281.
 — de San Carlos.—V. Museo de Valencia.
 — Diocesano de Segorbe, 249.
 — de Segovia, 351.
 Museo Arqueológico de Sevilla, 198.
 — Municipal de Sevilla, 395. Fig. 342.
 — Provincial de Sevilla, 192, 203, 310, 369, 373, 389. Figs. 161, 169, 271, 333, 334.
 — de Siena, 60.
 — de Siracusa, 80.
 — de Solsona, 22, 105, 112. Fig. 75.
 — de Tarragona, 276.
 — Diocesano de Tarragona, 100. Figuras 4, 73.
 — de Toledo, Fig. 305.
 — de Toledo (EE. UU.), 333.
 — de Valencia, 132, 138, 149, 156, 240, 244, 250. Figs. 107, 108, 114, 116-118, 206, 207, 221, 222.
 — Diocesano de Valencia, 132. Fig. 115.
 — Arqueológico de Valladolid, 47, 211, 355. Fig. 300.
 — de Valladolid, 206, 316, 341, 352, 355. Figs. 29, 276, 277, 291.
 — Episcopal de Vich, 12, 22, 60, 65, 68, 74, 80, 93, 100, 105, 106, 112, 276, 288. Figs. 65, 69, 72, 86.
 — de Vitoria, 348.
 — de Zaragoza, 73, 175, 176, 276, 302, 309, 310. Figs. 47, 269.
 — Diocesano de Zaragoza, 310.
- Nacimiento, representaciones del, 79, 85, 198, 206, 211, 212, 223, 324, 334, 347, 360, 362, 369, 390, 396.
 — de la Virgen, representaciones del, 185, 223, 338.
- National Gallery, Washington (EE. UU.), 359, 360.
- Óleo, pinturas al, 14, 20, 35, 36, 41, 59, 66, 229, 235, 237, 239, 240, 250, 262, 275, 282, 292, 316, 333, 355, 359.
- Once mil Vírgenes, representaciones de las, 352.
- Paisajes, fondos con, 13, 20, 53, 54, 60, 74, 92, 106, 117, 121, 138, 158, 206, 212, 223, 224, 233, 237, 239, 255, 256, 262, 265, 266, 278, 295, 296, 316, 319, 320, 324, 333, 334, 338, 341, 347, 348, 351, 361, 362, 365, 369, 370, 395.
- Palacio Real, Madrid, 66, 359.
- Palazzo Bianco, Génova, 85.
 — Pubblico de Siena, 60.
- Pantocrátor, representaciones del, 122, 132. Figs. 109, 110.
- Paraíso, representaciones del, 143.
- Pasión, representación de escenas de la, 42, 60, 65, 105, 118, 205, 229, 315, 320, 334, 356, 370, 373, 390, 395.
- Patrocinio de la Virgen, representaciones del.—V. Virgen de Misericordia.

- Pentecostés, representaciones de la, 74, 206, 211.
- Peregrinos, representaciones de, 22.
- Perspectiva, 20, 54, 55, 158, 198, 206, 223, 224, 230, 235, 239, 266, 324, 338, 356, 359, 373, 380.
- Piedad, representaciones de la, 16, 105, 143, 211, 261, 266, 278, 287, 309, 315, 333, 351, 360, 395, 401.
- de Cristo, representaciones de la, 265, 365, 366.
- Prendimiento, representaciones del, 369.
- Presentación de Jesús en el Templo, representaciones de la, 362, 369.
- Profetas, representaciones de, 36, 122, 223, 276, 278, 370, 373.
- Quinta Angustia, representaciones de la, 276.
- Resurrección, representaciones de la, 205, 206, 266, 309, 338, 366.
- Retratos, 53, 79, 156, 236, 239, 316, 319, 320, 338, 359, 360, 362.—V. Donantes.
- Romances trovadorescos, escenas alusivas a, 29, 48.
- Sacramentos, representación de los, 138.
- Salvador, representaciones del, 105, 106, 305.
- San Agustín, representaciones de, 28, 169, 244, 278, 282, 374.
- San Ambrosio, representaciones de, 94.
- San Anastasio, representaciones de, 341, 347.
- San Andrés, representaciones de, 80, 92, 99, 164, 217, 305, 324, 342, 351, 355, 365, 379, 384, 395.
- San Antonio Abad, representaciones de, 35, 68, 94, 105, 127, 156, 176, 278, 305, 306, 310, 315.
- San Antonio de Padua, representaciones de, 379, 384.
- San Bartolomé, representaciones de, 35, 74, 85, 93, 100, 185, 281, 288, 302.
- San Benito, representaciones de, 244, 288.
- San Bernabé, representaciones de, 144, 158.
- San Bernardino de Siena, representaciones de, 156, 234, 278, 292, 296.
- San Bernardo, representaciones de, 128.
- — de Claraval, representaciones de, 60, 74.
- San Blas, representaciones de, 176, 185, 301, 302, 306.
- San Cipriano, representaciones de, 287.
- San Clemente, representaciones de, 156.
- San Cristóbal, representaciones de, 127, 302, 324, 389.
- San Eloy, representaciones de, 291.
- San Erasmo, representaciones de, 132, 356.
- San Esteban, representaciones de, 22, 74, 132, 233, 278, 282, 287, 366, 383.
- San Eugenio, representaciones de, 204.
- San Fabián, representaciones de, 132, 306, 310.
- San Felipe, representaciones de, 158.
- San Félix, representaciones de, 164, 356.
- San Florián, representaciones de, 365.
- San Francisco, representaciones de, 86, 127, 296, 389.
- San Froilán, representaciones de, 229.
- San Gabriel, representaciones de, 91, 92, 198.
- San Gil, representaciones de, 244.
- San Guillermo, representaciones de, 79.
- San Hipólito, representaciones de, 291, 379.
- San Ildefonso, representaciones de, 240, 244, 249, 324, 352.
- San Jerónimo, representaciones de, 112, 266, 292, 316, 351.
- San Jorge, representaciones de, 91, 106, 112, 127, 143, 150, 156, 236, 272, 276, 295, 296, 302.
- San José, representaciones de, 212, 362.
- San Juan Bautista, representaciones de, 99, 105, 106, 212, 223, 276, 302, 309, 310, 315, 351, 365, 374, 383.
- San Juan Evangelista, representaciones de, 176, 233, 341, 373, 374.—V. Evangelistas.
- San Julián, representaciones de, 112, 117, 306.
- San Lázaro, representaciones de, 256, 359.
- San Lorenzo, representaciones de, 93, 144, 158, 224, 302, 351, 356, 379, 383.
- San Lucas, representaciones de, 217.—V. Evangelistas.
- San Luis de Tolosa, representaciones de, 59, 276, 341, 347.
- San Marcial, representaciones de, 348.
- San Marcos, representaciones de, 66, 355.—V. Evangelistas.
- San Martín, representaciones de, 93, 94, 137, 156, 163, 249, 301, 302, 306, 309, 315, 342, 348, 355.
- San Mateo, representaciones de, 127, 217.—V. Evangelistas.
- San Miguel, representaciones de, 80, 92, 94, 117, 131, 138, 149, 164, 175, 176, 203, 233, 237, 243, 249, 261, 262, 265, 278, 291, 302, 305, 306, 309, 315, 359, 374, 396.
- San Mucio, representaciones de, 79, 80.
- San Nicasio, representaciones de, 185.
- San Nicolás, representaciones de, 79, 94, 99, 127, 137, 149, 170, 244, 374.
- San Onofre, representaciones de, 74, 296.
- San Pablo, representaciones de, 122, 128, 138, 276, 352, 355, 373.
- San Pedro, representaciones de, 80, 92, 100, 106, 112, 128, 164, 205, 249, 276, 282, 319, 334, 348, 352.
- Mártir, representaciones de, 217, 305.
- San Prudencio, representaciones de, 158.
- San Quirce, representaciones de, 281.
- San Román, representaciones de, 292.
- San Roque, representaciones de, 360.
- San Saturnino, representaciones de, 41, 384.
- San Sebastián, representaciones de, 94, 132, 185, 249, 250, 281, 287, 296, 306, 310, 370.
- San Silvestre, representaciones de, 61.
- San Valerio, representaciones de, 137.
- San Valero, representaciones de, 34, 80, 86.
- San Vicente, representaciones de, 28, 65, 68, 80, 86, 105, 106, 132, 276, 278, 305, 315, 379, 395.
- San Victorián, representaciones de, 310.
- San Vital, representaciones de, 296.
- Santa Águeda, representaciones de, 132, 137, 143, 355.
- Santa Ana, representaciones de, 62, 117, 175, 212, 281, 296, 301, 352, 355.
- Santa Apolonia, representaciones de, 158.
- Santa Bárbara, representaciones de, 117, 128, 156, 158, 249, 390.
- Santa Basilisa, representaciones de, 117.
- Santa Catalina, representaciones de, 80, 94, 100, 117, 137, 138, 158, 186, 212, 233, 243, 250, 281, 302, 305, 309, 310, 334, 337, 341, 355, 390.
- Santa Cecilia, representaciones de, 356.
- Santa Cena, representaciones de la, 80, 105, 112, 198, 203, 224, 249, 383.
- Santa Clara, representaciones de, 92, 127, 281, 305.
- Santa Cristina, representaciones de, 288.
- Santa Cruz, representaciones de la leyenda de la, 149, 150, 309.
- Santa Elena, representaciones de, 105, 186.
- Santa Engracia, representaciones de, 265.
- Santa Escolástica, representaciones de, 288.
- Santa Eulalia, representaciones de, 106, 118, 121, 128, 266, 291.
- Santa Faz, representaciones de la, 359, 360, 390.
- Santa Inés, representaciones de, 99.
- Santa Isabel, representaciones de, 93, 128, 224.
- Santa Julita, representaciones de, 281.
- Santa Lucía, representaciones de, 48, 68, 79, 94, 105, 117, 128, 131, 301.
- Santa Magdalena, representaciones de, 47, 127, 128, 170, 186, 256, 281, 319, 342.
- Santa Margarita, representaciones de, 65, 122, 144, 186, 244.
- Santa Marina, representaciones de, 117, 356.
- Santa Marta, representaciones de, 65, 132, 156, 256.
- Santa Práxedes, representaciones de, 296.
- Santa Quiteria, representaciones de, 118, 121, 163.
- Santa Tecla, representaciones de, 28, 281.
- Santa Úrsula, representaciones de, 93, 156, 169, 233, 249.
- Santas Justa y Rufina, representaciones de las, 315.
- Santiago, representaciones de, 35, 94, 127, 156, 158, 176, 192, 310, 351, 383.
- Santo Domingo, representaciones de, 156, 305.
- Santo Domingo de Silos, representaciones de, 185, 261, 266, 306.
- Santo Entierro, representaciones del, 92, 94, 138, 315, 360, 369, 390.
- Santo Tomás, representaciones de, 22, 93, 143, 144, 176, 395.
- Santos Abdón y Senén, representaciones de los, 278.
- Santos Acisclo y Victoria, representaciones de los, 288.
- Santos Cosme y Damián, representaciones de los, 68, 281, 291, 356.
- Santos Crispín, Aniano y Crispiniano, representaciones de los, 288.
- Santos Juanes, representaciones de los, 28, 85, 86, 117, 291.
- Santos Justo y Pastor, representaciones de los, 99.
- Santos Quirce y Julita, representaciones de los, 305.
- Sarga, pinturas sobre, 158, 211, 276, 291, 292, 296, 310, 315, 351, 373, 395.
- Sepulcros con pinturas, 29, 47, 48, 56, 66, 100, 185, 186, 223, 224, 240, 355.
- Stardercher Kunstinstitut, Francfort, 48.
- Sueño de Jacob, representaciones del, 389.

Tapices, 137, 235, 239.
 Techos decorados, 30, 35, 48, 158, 337.
 Temple, pinturas al, 14, 21, 22, 28, 30, 85, 91, 106, 192, 203, 212, 237, 244, 275, 282, 333, 359.
 Todos los Santos, representaciones de, 74.
 Tracerías mudéjares ornamentales, 197, 198.
 Transfiguración, representaciones de la, 86, 240, 281.
 Tránsito de la Virgen, representaciones del.—V. Dormición de la Virgen.
 Trinidad, representaciones de la, 288.
 Verónica, representaciones de la.—Véase Santa Faz, representaciones de la.

Vidrieras decoradas, 11, 19, 21, 229, 233, 235, 261.
 Virgen, representaciones de la, 22, 30, 41, 42, 48, 60, 61, 65, 73, 74, 79, 80, 85, 86, 91, 93, 100, 105, 117, 118, 127, 128, 132, 137, 138, 144, 149, 156, 157, 158, 164, 169, 170, 175, 176, 185, 192, 197, 206, 211, 212, 223, 224, 230, 239, 249, 250, 256, 265, 276, 288, 291, 292, 296, 301, 302, 305, 306, 315, 316, 319, 320, 324, 334, 338, 342, 348, 352, 355, 356, 361, 366, 369, 373, 379, 384, 389, 396, 401.
 — de la Leche, representaciones de la, 74, 79, 132, 156, 191, 310, 334, 338, 374.

Virgen de la Merced, representaciones de la, 291.
 — de la Misericordia, representaciones de la, 170, 380, 383.
 — de Montserrat, representaciones de la, 306.
 — del Pilar, representaciones de la, 310.
 Virtudes, representaciones de las, 105.
 Visitación, representaciones de la, 223, 250, 256, 342, 361, 362, 383.
 Walters Art Gallery, Baltimore, 65.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina I.—Puigcerdá. Detalle de las pinturas murales de Santo Domingo.....	Frente a la pág.	26
» II.—Ramón Destorrents: Retablo de Santiago (Museo Diocesano de Barcelona).....	» » »	66
» III.—Bernardo Martorell: Compartimiento del Retablo de San Vicente (Museo de Barcelona)	» » »	110
» IV.—Gonzalo Pérez: Compartimiento del Retablo de Santa Bárbara (Museo de Barcelona).....	» » »	154
» V.—Bartolomé Bermejo: Descenso de Jesús al Limbo (Museo de Barcelona).	» » »	270
» VI.—Jaime Huguet: San Jorge (Museo de Barcelona).....	» » »	276
» VII.—Fernando Gallego: Misa de San Gregorio (Colección particular, Barcelona).	» » »	322

Este noveno volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.,
ilustraciones en un solo tono, a cargo de
HUECOCOLOR,
láminas en varios colores, ejecutadas por
HUECOGRABADO PLANAS,
y sobrecubierta tirada en
RIEUSSET, S. A.,
los cuatro de Barcelona, se acabó de imprimir en
ALDUS, S. A., de Madrid,
el 24 de Septiembre de 1955.

DOCUMENTALS.

INSTITUT AMATLLER
D'ART HISPÀNIC

reg. 4439.

ARS
HISPANIAE

PINTURA
GOTICA