

GUDIOL

HISTORIA
DE LA
PINTURA
GÓTICA
EN
CATALUÑA

HISTORIA DE LA PINTURA GÓTICA EN CATALUÑA

POR JOSÉ GUDIOL RICART



PIN (13-15)[CAT] 1944.9ud

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

HISTORIA DE LA PINTURA GÓTICA
EN CATALUÑA

1944

GUDIOL I RICART (1944)

HISTORIA
DE LA
PINTURA GÓTICA
EN
CATALUÑA

POR
JOSÉ GUDIOL RICART

DIRECTOR DEL INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



EDICIONES SELECTAS
BARCELONA

1944

Esta edición consta de quinientos ejemplares numerados del 1 al 500, impresos sobre papel alfa extra y cartulina de hilo.

Ejemplar n.º **244**

NOTA PRELIMINAR

Antes de dar comienzo a la presente historia breve de la pintura gótica en Cataluña, rápida sucesión de artistas, pinturas y fechas, es conveniente recordar que el medio social y los métodos de trabajo, de acción positiva en toda obra de arte, tuvieron en la pintura medieval un influjo decisivo. El ejercicio del oficio de pintor estaba entonces sujeto, como cualquier profesión artesana, a los reglamentos (ordinacions) del gremio. Desde el siglo XIII, los pintores de las diversas ciudades de Cataluña estaban agrupados en corporación gremial; en Barcelona, asociados a los freneros y silleros. Sólo los miembros del gremio con título de «Maestro» podían contratar públicamente, y este título era alcanzado después de largo y duro aprendizaje, seguido de un período variable del ejercicio de la profesión como oficial (fadrí), en el taller de un maestro. La técnica era difícil y comprendía muchos secretos que pasaban de una a otra generación; para alcanzar fama de buen pintor era muy importante la escrupulosa atención a las cualidades materiales de las obras. El taller era, en realidad, escuela rígida y única donde el genio no podía triunfar sin pasar por el tamiz insobornable de la rutina. Los talleres de pintura desaparecieron poco a poco de los pueblos para establecerse en las grandes ciudades, donde las asociaciones gremiales y las casas matrices de las poderosas órdenes religiosas se convirtieron en clientes que rivalizaban en ostentación y lujo. En aquel período de mezquindad en la decoración casera, los burgueses hallaron en las manifestaciones públicas del gremio la fórmula natural de lucimiento. El retablo de la capilla gremial se convirtió en uno de los grandes problemas sociales y los encargos de retablos abrumaban a los pintores de fama.

La historia del oficio de pintor puede seguirse en todos sus detalles y episodios en el copioso caudal de documentos que los archivos nos proporcionan: contratos de obras, compromisos de aprendizaje y colaboración, pleitos y juicios, compras de materiales, cesión de poderes, etc.

La pintura mural tuvo en los siglos XIV y XV cultivo limitado, a pesar de que algunos descubrimientos recientes, como los de Puigcerdá, Cardona y otros, han venido a reforzar la serie de obras con-

servadas. Es paradoja inexplicable la desaparición casi absoluta del procedimiento al fresco, que tan glorioso capítulo tiene en las pinturas murales románicas, para adoptar la técnica al óleo con preferencia al simple temple. Los documentos referentes a pinturas murales, raros, como las obras conservadas, puntualizan en la mayoría de los casos sobre su ejecución al óleo de linaza.

El campo de acción de los pintores góticos fué la pintura sobre tablas preparadas con rejuntado minucioso y varias capas de yeso. El procedimiento fué casi siempre temple al huevo, trabajado a veladuras y trenzado de pincelada fina, que estableció una fructífera relación entre la pintura sobre tabla y la miniatura. La utilización de oro como elemento primordial hizo que el oficio de dorador fuera en realidad una de las asignaturas más importantes para el título de maestro. Los contratos insisten casi siempre en la buena calidad del oro, precisando, además, como garantía de solidez, la procedencia legítima de los azules de Alemania y de Acre. La oxidación que altera el efecto de la mayoría de los retablos justifica tal exigencia y deja malparado el honor profesional de muchos pintores. Los talleres de los siglos XIV y XV no modificaron esencialmente la técnica de sus predecesores, pero hay que reconocer que la solidez y la calidad de un buen frontal románico del siglo XII son raras veces igualadas por los retablos salidos de los mejores talleres góticos. El pintor que más cuidó la calidad técnica de sus obras fué Luis Borrassá. Su solidísimo barniz de recubrir fué secreto desconocido por los Serra, Martorell y Huguet, que dejaron sus tablas insuficientemente protegidas. La técnica al óleo, a pesar de su constante utilización en decoraciones murales y del brillante ejemplo de Luis Dalmau con su retablo de los Consellers y del fugaz y tardío experimento del malogrado Pablo Vergós, no llegó a penetrar en los talleres catalanes, que siguieron constantes la técnica al temple, como náufrago a una tabla insuficiente. Este espíritu de deserción ante la lucha internacional por la renovación de métodos, ahogó definitivamente la escuela catalana antes de recibir el flúido regenerador del Renacimiento. Con excepción de los casos mencionados, las obras al óleo acusan en Cataluña al pintor de procedencia forastera.

Los documentos nos denuncian que la causa del desconcertante desequilibrio artístico de la mayoría de las pinturas góticas fué la colaboración de oficiales, obligada por la enorme demanda de retablos y su mezquino precio. Resulta reconfortante considerar que si nuestros artistas de los siglos XIV y XV hubiesen trabajado sin el lastre de un taller abrumado de obras a precio fijo, si poseyéramos pinturas absolutamente personales, libres de complicaciones pactadas de antemano, su nivel artístico estaría mejor situado en el panorama pictórico internacional. Algunas tablas excepcionales, multitud de detalles perdidos entre las masas enormes de pintura en serie, reve-

lan facultades extraordinarias que germinaron mal y fructificaron peor.

El estudio de la escuela catalana de los siglos XIV y XV es un problema virtualmente resuelto. Conocemos la paternidad de la mayoría de los retablos conservados y la personalidad artística de los pintores más famosos. Quedan, naturalmente, muchas incógnitas; mas no pueden alterar de una manera radical el esquema de las escuelas y talleres de Barcelona, Tarragona, Lérida y Gerona.

La reconstrucción histórica ha seguido un largo proceso que arranca de las obras de Martínez, Arqués, Ponz, Ceán Bermúdez y Cardenera, y principalmente de las publicaciones documentales de Puiggarí en 1880. La Exposición de Arte Antiguo, organizada en 1902 por la Comisión Municipal de Bellas Artes de Barcelona, impulsó al incansable Salvador Samper y Miquel a estudiar obras y documentos, hasta publicar en 1906 «Los Cuatrocentistas Catalanes», obra apasionada, llena de intuiciones geniales, que tuvo la virtud de despertar el interés para nuestros primitivos, internacionalizando los nombres de Borrassá, Huguet y Vergós. En su libro posterior, «Els Trecentistes», revelaba la personalidad de Ferrer Bassa y de los hermanos Serra. Mossén Gudiol publicó en 1922, como segundo volumen de la misma obra, una recopilación de documentos referentes a los pintores trecentistas.

Emile Bertaux, definidor de la personalidad artística del Maestro de San Jorge, y Chandler R. Post, con su monumental *A History of Spanish Painting*, representan los exponentes máximos de la colaboración extranjera. Este último libro, en curso de publicación, el mejor estudio de nuestra pintura medieval, es sin discusión el mayor esfuerzo realizado hasta hoy en favor de la internacionalización del arte hispánico. El presente resumen ha sido posible gracias a los análisis y descubrimientos del genial profesor de Harvard. En su libro monumental hallará el lector datos completos de casi todos los pintores citados en las páginas que siguen. Pero es necesario advertir al que, sintiéndose atraído por el encanto de los primitivos, busque en el libro de Post el complemento de este bosquejo, que no se extrañe al comprobar contradicciones y cambios de nombres. Cada día aparecen nuevos datos que obligan a variar hipótesis y que nos revelan el verdadero nombre de los anónimos bautizados provisionalmente.

Para evitar confusiones y para simplificar la labor del lector, he aquí las equivalencias entre el libro básico de Post y el presente resumen: Maestro de San Marcos = Arnau de la Pena; Maestro de Guimerá = Ramón de Mur; Maestro de Penafel = Juan Mates; el Maestro de Albatárrec y el Maestro de Solsona quedan unidos en Jaime Ferrer I; de la misma manera, Jaime Ferrer II absorbe la personalidad de los Maestros de Verdú y de la Pahería.

En gracia a la simplificación del texto se utilizan las siguientes siglas: M. B. = Museo de Arte de Cataluña; M. V. = Museo Episcopal de Vich; M. D. G. = Museo Diocesano de Gerona; M. D. B. = Museo Diocesano de Barcelona; M. L. = Museo de Lérida; M. D. T. = Museo Diocesano de Tarragona; M. S. = Museo Diocesano de Solsona.

Agradecemos la desinteresada labor de don José M.^a Madurell, descubridor de algunos de los datos inéditos incluidos en este libro; la colaboración entusiasta de don Juan Ainaud y del señor F.-P. Verrié, y las preciosas observaciones de don Manuel Gómez-Moreno.

INDICE

I. ESTILO FRANCO - GÓTICO	Pág.
Obras franco-góticas.	20
II. ESTILO ITALO - GÓTICO	
Ferrer Bassa.	24
Maestro de Estopiñá	24
Maestro de San Vicens dels Horts	25
Juan de Tarragona	25
Ramón Destorrent	25
Jaime Serra	27
Pedro Serra	28
Seguidores de los Serra.	29
Domingo Valls	30
Maestro de Torroella	30
Arnau de la Pena	30
Marc de Vilanova	31
III. ESTILO INTERNACIONAL	
Luís Borrassá	34
Grau Gener	36
Maestro del Rosellón	37
Juan Mates	37
Ramón de Mur	38
Mateo Ortoneda.	39
Jaime Cabrera	40
Jaime Cirera.	40
Jaime Ferrer I	41
IV. BERNARDO MARTORELL Y SU ESCUELA	
Bernardo Martorell	43
Jaime Ferrer II	46
Valentín Montoliu	48
Maestro de Ampurias	48
Maestro de Bañolas	48
Miguel Nadal	49
Pedro García	49

V. INFLUENCIA FLAMENCA

	Pág.
Maestro de Pedralbes	54
Maestro de Gerona	54
Maestro de Olot	54
Juan Figuera y Rafael Tomás	55

VI. JAIME HUGUET Y SU ESCUELA

Pedro Huguet	57
Jaime Huguet	57
Los Vergós	60
Rafael Vergós	61
Pedro Alemany	61
Pablo Vergós	61
Maestro del Tríptico de San Jorge	62
Francisco Solives	63
Gabriel Guardia	63

VII. INFLUJOS FORASTEROS

Bartolomé Bermejo	65
Maestro de Canapost	66
Maestro de la Seo de Urgel	66
Juan Gascó	66

REPRODUCCIONES	67
--------------------------	----

HISTORIA DE LA PINTURA GÓTICA
EN CATALUÑA

ESTILO FRANCO-GOTICO

La tradición románica llegó a constituir una criba finísima a través de la cual se infiltraban con gran dificultad las nuevas fórmulas llegadas de Italia y Francia. La transición del estilo románico al gótico se produjo lentamente; por sucesiva incorporación de elementos, tendiendo a acentuar el naturalismo, por abandono de los esquemas de estilización, por la introducción de nuevas exigencias iconográficas y por cambios radicales en las estructuras arquitectónicas y del mobiliario. Las causas que facilitaron semejante transformación fueron los viajes, el envío de manuscritos iluminados y todas las innumerables manifestaciones que contribuyen internacionalmente a la evolución de las modas. A comienzos del siglo XIII una corriente italo-bizantina, que dejó manifiestas influencias en distintas pinturas románicas dispersas por Cataluña y el Rosellón, importó el espíritu de las escuelas de Roma y Toscana y allanó el terreno para el posterior florecimiento de los influjos italianos. Pero esta tendencia italianizante, aun cuando nunca dejó de subsistir, sobre todo en los talleres de la región occidental de Cataluña, fué sofocada por el advenimiento del estilo franco-gótico.

Este estilo, adoptado rápidamente por todas las escuelas europeas, responde a las limitaciones decorativas exigidas por la estructura ojival y parece inspirado en la técnica de las grandes vidrieras historiadas. Una pintura de estilo franco-gótico es siempre, como las vidrieras, una composición de elementos monocromos de tonalidad brillante, organizados bajo fórmulas de estructura plana. Las complicadas estilizaciones románicas fueron reemplazadas por un expresionismo espontáneo, vivo y nervioso; el colorido se afinó con la impresión de

nuevas gamas; la rigidez bizantina fué sustituida por formas cimbreantes, de acentuada movilidad, y los ropajes se hicieron holgados, con pliegues naturalistas. Iniciada la indicación del claroscuro, las composiciones tendieron a copiar modelos del natural, elementos de paisaje y detalles anecdóticos.

La miniatura francesa fué sin duda uno de los vehículos normales de importación del estilo franco-gótico; pero es preciso tener en cuenta el contacto con Navarra a través de Aragón para explicar su popularidad en las comarcas meridionales y occidentales de Cataluña, comarcas impregnadas de la influencia italo-bizantina. Navarra, política y geográficamente más unida a Francia que el resto de la Península Ibérica, recibió influencias del estilo franco-gótico mucho antes que Cataluña. Los frescos sujetos al canon de este estilo, relativamente abundantes en la comarca de Huesca rayana con Lérida, revelan, sobre sus coetáneos catalanes, una madurez explicable solamente por su vecindad con Navarra.

No nos son conocidos nombres del período franco-gótico con obras identificadas. El estilo fué adoptado en todos los centros importantes de Cataluña, a fines del siglo XIII, y los talleres comarcales, ya existentes desde el período románico, prosiguieron su labor bajo el nuevo arte. Es difícil en este período establecer las características especiales de cada taller, pues el estilo franco-gótico, a pesar de haber producido en Cataluña obras importantes, no llegó nunca a adquirir un carácter definitivamente racial ni una unidad estilística; pero en cambio preparó admirablemente el terreno para la definitiva aclimatación del estilo italo-gótico. Podemos proponer el siguiente esquema general, a modo de tanteo, para explicar los pasos de la introducción y evolución de las influencias franco-góticas en las distintas comarcas.

1.º Pinturas escuetamente románicas con elementos del estilo franco-gótico, producidas casi en su totalidad en los talleres del norte de Cataluña, hacia 1300. Grupo del Valle de Boí; frontales de Taüll y Erill la Vall (M. B.), inmediatos sucesores de los frontales con fondo de enyesado en relieve. Dentro del mismo grupo estilístico, las pinturas murales de la Sala Capitular de Roda de Isábena, y, paralelamente a éstas, una pintura sobre tabla del Museo de Artes Decorativas de

París. — Grupo de Urgel, Cerdaña y Ripoll; pinturas murales de la Catedral de la Seo de Urgel (M. V.), baldaquino del Museo de Vich, frontales de Surriquerola (M. B.), Ars (M. V.), Noves de Segre (M. V.), Bolvir (M. B.) y probablemente el de Santa Eugenia en el ya citado Museo de las Artes Decorativas de París; plafones de Muntanyana (colección Costa) y Santa Lucía de Mur (M. B.), paramentos laterales del altar de Gombreny (M. V.) y Tosas (M. B.). — Grupo central, muy complejo, marcando un estilo más avanzado a pesar de la persistencia de elementos románicos: Pinturas murales de San Pablo de Casserres y Tarrasa, viga de baldaquino de Cruïlles (M. D. G.), frontales de San Cipriano de Cabanyes (M. V.), de San Jaime de Frontanyá (M. S.), de Santa Perpetua de la Moguda (M. D. B.) y de Santa Cristina (M. V.).

Fig. II

Fig. I

Fig. V

Fig. VI

Fig. VII

Fig. VIII

Fig. X

2.º Pinturas de tradición románica con elementos italo-góticos y franco-góticos. Las obras de este grupo son las continuadoras de la influencia italo-bizantina. Alrededor de 1300 esta tendencia estilística recibió un intensísimo refuerzo, acusado por las pinturas murales del Monasterio de Sijena, frontal de Berbegal (Huesca), (M. L.) absolutamente paralelo a estas pinturas; retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera (M. B.) y, dentro de una fase cronológicamente más avanzada, los frontales de Vallbona (M. B.) y el retablo de la Virgen (M. L.).

Fig. IV

Fig. III

Fig. XI

Fig. XII

3.º Pinturas que contienen todos los elementos característicos del estilo franco gótico, ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XIV: murales del ábside de la Catedral de Lérida, de tipo lineal muy arcaico; las de la Colegiata de Cardona y Santo Domingo de Puigcerdá, éstas las más importantes del grupo y muy cercanas a sus modelos franceses; políptico de San Martín Sarroca (M. B.), feliz composición mixta de escultura y pintura; retablo de Vilobí de Onyar, desgraciadamente perdido, obra inicial de la escuela de Gerona, que quizá continúa con el retablo de San Pedro Cercada; pinturas murales y retablo de Alcover, pinturas sobre tela de la Catedral de Tarragona y la decoración de algunos artesonados de carpintería, entre los que se destacan los de la iglesia de la Sangre, de Alcover (perdidos), y de la Tesorería de la Catedral de Tarragona. Estas últimas obras representan el momento inicial de la escuela tarraconense.

Fig. XVI

Fig. IX

Fig. XIV

Fig. XVII

Fig. XV

La técnica en el período franco-gótico fué transformándose

paralelamente a la evolución del estilo. En su primera fase reviste todas las características de la pintura románica: colores opacos de tonalidades vivas, empleados en capas consistentes y uniformes sobre la preparación lisa e incolora de la tabla enyesada; dibujo acusado con líneas puras, generalmente negras, y campos monocromos. En las pinturas de principios del siglo xiv aparecen dos innovaciones interesantes: los fondos decorados con motivos vegetales o geométricos, finamente grabados a punzón, antes de aplicarse la tonalidad cromática, y los campos de oro decorados con temas vegetales, cuya silueta se destaca sobre un fondo picado con uniformidad. Todo ello con uso y abuso de la *corladura*, imitación del dorado, obtenida con barniz teñido, aplicado sobre superficies cubiertas de hojas de estaño o plata. Casi todas las pinturas son a base de temple de huevo, pero esporádicamente aparece una pintura amasada con un ingrediente inalterable e insoluble, probablemente elaborado con aceite. No existen ejemplos de pinturas murales al fresco; todas ellas son al temple de cola, fácilmente soluble, o preparadas con aceite de linaza.

El estilo franco-gótico coincide con radicales transformaciones en el mobiliario litúrgico: la desaparición del frontal, o por lo menos su relegación a segundo término, y la exaltación del retablo, que del tipo apaisado, característico del último período románico, se convirtió en una gran tabla rectangular, con figura central destacada.

II

ESTILO ITALO-GOTICO

La creciente popularidad del estilo italo-gótico en las escuelas pictóricas de la Europa occidental se extendió también a Cataluña, predispuesta por tradición a asimilar las fórmulas estilísticas de Italia. Ya hemos visto que los talleres catalanes, durante el auge de la moda franco-gótica, conservaron cierta fidelidad al arte italiano. De las escuelas florentina y sienesa, que se repartían la hegemonía de la pintura europea, la segunda alcanzó más poderoso influjo y mayor expansión; sus modelos, más estilizados que los florentinos, se adaptaban mejor a la técnica rudimentariamente industrializada de gran parte de los talleres de la época. La presencia de Simone Martini y de sus seguidores en la Corte papal de Aviñón, convirtió esta ciudad, durante el segundo cuarto del siglo XIV, en un centro de potente irradiación.

En Cataluña, más que por influjo de la escuela de Aviñón, el arte sienés nos llegó por las relaciones comerciales mediterráneas y el dominio de Mallorca. Esta isla, que más tarde se convirtió en colonia pictórica de los talleres de Cataluña y Valencia, fué el enlace entre Siena y Barcelona. Las pinturas mallorquinas ejecutadas alrededor de 1300 pertenecen al canon sienés anterior a Simone Martini. El gran retablo procedente de Santa Clara, de Palma, y otros del Museo Episcopal, también de Palma, revelan la indudable visita de pintores italianos. No hay que olvidar las relaciones familiares entre Mallorca y la Corte napolitana, a la sazón la más fastuosa de Europa y centro internacional de arte. Es también muy probable que algunos de los pintores catalanes visitaran Italia y conocieran a fondo las obras sienesas y florentinas. El italianismo de Ferrer Bassa,

representante máximo de la pintura italo-gótica en la escuela de Barcelona, y el del retablo de Estopinyá, no se explican satisfactoriamente tan sólo como consecuencia de la importación de pinturas y manuscritos italianos.

FERRER BASSA

Citado documentalmente desde 1324, pintando miniaturas por encargo de Alfonso el Benigno, hasta 1348, año de su muerte, fué un artista de gran calidad, creador del tipo pictórico que inspiró la escuela catalana durante la segunda mitad del siglo xiv.

Fig. xx

Las pinturas murales al óleo de la Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes, con el ciclo de la Historia de Cristo y representaciones de las virtudes y varios santos, constituyen su única obra documentada. En las composiciones y figuras, de un gran equilibrio entre la ironía y el dramatismo, conjuga, con paleta rica y cálida, las formas tradicionales indígenas y el idealismo estilizado de ascendencia francamente italiana. Los modelos básicos son sieneses, pero el carácter racial de las figuras, además de alejar toda sospecha de plagio, da a la obra un vigor que en vano buscaríamos en las obras italianas de su categoría.

Fig. xix

A pesar de la importancia artística de la capilla de Pedralbes, la obra de Ferrer Bassa ha llegado hasta nosotros, desgraciadamente, muy incompleta. Los archivos nos han transmitido una serie importante de referencias documentales que permiten imaginar la trascendencia de su paso por la escuela catalana. Entre las atribuciones se destacan un fragmento de retablo dedicado a San Bernardo de Claraval (M. V.), y la tabla de la Coronación de la Virgen, de Bellpuig de les Avellanes, su obra maestra, perdida en 1936, con una serie de cabezas realmente extraordinarias.

Las obras de Ferrer Bassa, ejecutadas con técnica fugaz, libre de vacilaciones, parca en la metódica superposición de veladuras que caracteriza al estilo italo-gótico, muestran una tendencia a simplificar volúmenes y pliegues y a acentuar el dinamismo y la expresión. Los elementos de paisaje son francamente naturalistas y acuden a subrayar detalles anecdóticos.

MAESTRO
DE ESTOPIÑA

Fig. xxiii

El retablo de San Vicente, que procede de Estopinyá (M. B.), intensamente influído por la escuela de Florencia, nos da a conocer otra de las grandes figuras de la pintura catalana, un maestro anónimo, contemporáneo a Ferrer Bassa, menos correcto que él pero más espontáneo. Dentro del círculo de este pintor

hay que situar el retablo franciscano de Castelló de Farfanya (M. L.) y la tabla de la Coronación de la Virgen, en la colección Muntadas.

Fig. xviii

Un grupo de pinturas anónimas nos revela la italianización de los talleres coetáneos a Ferrer Bassa. El retablo de Lladó (M. B.) y la decoración mural del coro de la Catedral de Tarragona, corresponden a la primera fase del proceso; las puertas del políptico de la Catedral de Tortosa y el retablo de Montmajor (quemado), marcan la plenitud del estilo, alrededor del año 1350.

Fig. xxviii

Fig. xxii

Fig. xxi

Fig. xxiv

El autor anónimo de la gran tabla de San Vicente dels Horts (M. D. B.) y del retablo de Santa Oliva del Panadés (M. D. B.), es otra personalidad poco conocida que viene a aumentar el número de los buenos pintores de mediados del siglo xiv. Algo recibió de Ferrer Bassa, especialmente en su técnica de veladuras diluídas, en contraste con el arte miniado de Destorrent y Arnau de la Pena. Su calidad decae como narrador y sus pequeñas composiciones pierden el noble hieratismo de sus figuras grandes.

MAESTRO
DE SAN VICENS
DELS HORTS

Fig. xxvi

Fig. xxvii

En 1359, el Maestro Juan de Tarragona contrata el pequeño retablo de Paret Delgada (M. D. T.), única obra conocida de este pintor, interesante a pesar de su infantilismo, que acusa la persistencia del estilo franco-gótico. Tal arraigo de la tradición es característico de los obradores tarraconenses, pues aparece también en dos obras hermanas, no alejadas ni en fecha ni en estilo del retablo del Maestro Juan. Son el retablo de San Bartolomé, de la Catedral de Tarragona, y el de los Santos Juanes, procedente de Santa Coloma de Queralt (M. B.). El gran interés de este grupo tarraconense, anterior a la expansión del estilo de los hermanos Serra, radica en su naturalismo vivo y espontáneo, que llena sus composiciones narrativas de detalles agudamente observados y graciosamente descritos.

JUAN DE
TARRAGONA
Fig. xxix

Fig. xxx

El arte de Ferrer Bassa llegó también a la montaña, y en la región de Tremp vivió un pintor anónimo, el Maestro de Estimariu, autor del retablo y baldaquino de Estimariu (M. B.), del de Vilamur, de dos tablas del Museo del Prado y de una predela con varios Santos (M. V.). Artista rústico y popular, encanta por la ingenua convicción que anima sus obras.

Fig. xxv

En 1351 aparece la primera mención de Ramón Destorrent, miniaturista-pintor, al servicio de Pedro el Ceremonioso y de su corte. Las noticias documentales no nos conducen directa-

RAMON
DESTORRENT

mente a identificar su personalidad, pero revelan que fué un rival digno de Ferrer Bassa y, probablemente, el tronco de donde sale el frondoso ramaje de la escuela barcelonesa de la segunda mitad del siglo xiv. En 1357, Pedro, el más joven de los hermanos Serra, que detentaron durante cuarenta años la hegemonía pictórica en la Corona de Aragón, pactó con Destorrent un aprendizaje que debía durar tres años.

El arte de los hermanos Serra nos es suficientemente conocido para separar definitivamente, de la serie enorme de obras atribuidas, el siguiente grupo de retablos, ejecutados con toda evidencia por un artista único, cuya técnica, con su arcaísmo admirable, contiene en embrión las fórmulas que determinaron en la escuela barcelonesa el segundo período italo-gótico. La tabla de Santa Ana (Museo de Lisboa), obra profundamente sienesa, fechada con cierta precisión hacia 1347, año del matrimonio entre Leonor, Princesa de Portugal fallecida poco después, 1348, y Pedro el Ceremonioso, pues los escudos de ambos aparecen en la decoración de sus pulseras; el retablo de Santa Marta de Iravalls (Cerdaña), cuyas escenas narrativas están ejecutadas con extraordinario primor; la tabla de la Catedral de Barcelona, dedicada a las Santas Marta y Margarita; el cuerpo central de un retablo procedente de San Celoni (M. D. B.), con San Vicente y el Calvario, y una tablita con la Pentecostés (M. D. B.).

Es innegable que la mayoría de elementos que constituyen la personalidad artística de los hermanos Serra arrancan de la fórmula básica del autor de este grupo de pinturas. La continuidad entre él y los Serra viene plenamente demostrada por la opinión unánime, entre los analistas más conscientes y sagaces, de atribuir erróneamente al mayor de los hermanos la paternidad del grupo. Además, la identidad entre las matrices del gofrado que decora los campos de oro de las obras del arcaico anónimo y las utilizadas por los Serra, es prueba evidente de la unidad de taller. Con todo ello, es lícito establecer hipotéticamente la atribución del notabilísimo grupo de retablos a Ramón Destorrent, y con ello surge una nueva personalidad de primera categoría, exponente máximo de la escuela sienesa en Cataluña.

Es preciso reconocer el parentesco que existe entre el grupo de obras que atribuimos a Destorrent y las dos páginas ilumi-

nadas del Misal de Reus, al parecer hecho en 1363. Sampere y Miquel lo publicó atribuyéndolo por pura inspiración, sin el más leve dato para probarlo, al propio Ramón Destorrent; de modo que, si nuestra hipótesis resultara cierta, se aumentaría con un hecho más la increíble y desconcertante serie de aciertos puramente casuales que el heraldo del estudio de nuestra pintura gótica tuvo como premio a su enorme labor.

Aceptada para Destorrent tal personalidad artística, se puede admitir como consecuencia lógica, que hacia el período en que se contrató el aprendizaje de Pedro Serra, trabajara en el mismo taller, ya como oficial, su hermano mayor, Jaime, y que a la muerte del viejo pintor del Rey, los dos hermanos, que según parece trabajaron asociados hasta la muerte de Jaime, en 1389, continuaron el taller, convertido en la segunda mitad del siglo xiv en el centro artístico más importante de Barcelona. De esta manera queda explicada la evolución estilística que aparece sin contrastes bruscos, la adaptación de los viejos cartones del taller y la representación constante de las mismas marcas de gofrado.

Entre lo atribuído a Ramón Destorrent y la primera obra documentada de Jaime Serra, el retablo del Santo Sepulcro, de Zaragoza, pintado en 1361, es preciso intercalar un grupo de pinturas que enlazan el estilo de ambos artistas: la predela de San Onofre, de la Catedral de Barcelona, conteniendo todavía mucho de la técnica minuciosa del primero, presenta nuevas facetas en la ejecución de detalles y un cierto aire juvenil, con tendencia hacia lo anecdótico, que inducen a considerarla obra de Jaime Serra. El caso se repite en el maravilloso retablo de San Nicolás, de la Colección Amatller, de Barcelona, y asimismo en la finísima tablita de San Matías (M. B.), que tiene sus compañeras en el Museo de Lille. El Convento del Santo Sepulcro, en Zaragoza, guarda cuatro tablas dedicadas a la Pasión, obra magnífica de Jaime, íntimamente ligada con el retablo de 1361, pero, al parecer, inmediatamente anterior.

JAIME SERRA

El Pantocrátor que encabeza un Misal de la Seo de Valencia, podría ser testimonio de la continuidad de las actividades del taller de Destorrent por el mayor de los hermanos Serra. De todos modos, parece que ambos hermanos abandonaron pronto su actividad como miniaturistas, dedicándose exclusivamente a la pintura de retablos. Un códice de la Catedral de

Huesca es otro ejemplar miniado en indudable relación con el estilo de los Serra.

• El retablo de Zaragoza, revelador de la personalidad artística de Jaime Serra, y el grupo de obras que, según parece, le precedieron, fueron ejecutados totalmente por su mano. De ello se deduce que la fatal rutina de dejar parte de las obras en manos de colaboradores surgió en la segunda mitad del siglo xiv, y que fueron precisamente los hermanos Serra los que se entregaron a método tan funesto. Un Calvario de Balenyá (M. V.), réplica del de Zaragoza; un retablo de la Parroquia de Palau (Cerdaña) y dos tablitas con escenas de la Pasión del Señor (Colección Soler y March) constituyen los ejemplos más arcaicos de lo que salió del obrador de los Serra, organizado en plan de producción en serie.

Fig. xxxii

El problema se complica con el retablo de Sijena (M. B.), obra indudable de Jaime Serra, que señala el comienzo de una nueva etapa caracterizada por una sensiblería atractiva y amaneramiento en la ejecución. A pesar de la deslumbrante belleza del conjunto de este retablo y de la incontestable armonía de su colorido, el tono artístico de Jaime Serra ha descendido. Con él se enlazan cronológicamente el retablo de Moyá y la famosa tabla de Tobed (Colección Román Vicente, Zaragoza), en la que aparece la Virgen de la Leche, adorada por Enrique de Trastámara, su mujer y sus dos hijos, cuya edad aparente nos da el año 1373 como fecha aproximada de la pintura. Con ello queda fijada cronológicamente la etapa estilística representada por los tres últimos retablos.

PEDRO SERRA

Fig. xxxiii

En una fecha poco posterior pueden situarse el retablo de San Esteban de Gualter (M. B.); el de Todos los Santos, de San Cugat del Vallés; el de la Virgen, de Abella de la Conca, y una predela con varios Santos, de una colección particular barcelonesa. En el primero, la técnica amanerada del período decadente de Jaime Serra aparece dulcificada y rejuvenecida por otro pintor, que podemos identificar con su hermano Pedro. En un contrato fechado en 1363, período a que corresponden estos retablos, Pedro y Jaime Serra firman como hermanos colaboradores «*fratrum juvancium*». Esto no deja lugar a duda sobre las relaciones profesionales entre ambos hermanos, corroborando la unión estilística que se deduce del análisis de aquellas obras.

La actuación de Pedro fué ya decisiva en el Calvario, de la

Colección Abadal, y en el bellissimo retablo de San Julián y Santa Lucía, del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza. En éste, el pintor se muestra en la cumbre de sus facultades; estudió cuidadosamente hasta el último de los detalles y logró composiciones de gran belleza, adelantándose a la tradición en las escenas narrativas de la vida del Santo y, sobre todo, en la incomparable predela dedicada a la Pasión de Cristo. Su amaneramiento empezó con el retablo de San Lorenzo de Morunys, y, aunque por la calidad del encargo puso innegable pasión en su obra subsiguiente, el retablo de la Catedral de Tortosa (M. B.), aquí se entregó a una amable fórmula rutinaria, probablemente acrecentada con la colaboración de otra mano, que caracteriza la Pentecostés de la Parroquia de Santa Ana de Barcelona y el enorme retablo del Espíritu Santo, terminado en 1394 para Santa María de Manresa. Su estilo sufrió pocas alteraciones notables a través de la tabla de San Bartolomé y San Bernardo (M. V.), ejecutada para el convento de Dominicos de la misma ciudad en el año siguiente, y en el gran retablo destinado a Cubells, obra ya cercana a 1400, en la que tuvo un momento de sinceridad, realizando personalmente las composiciones de la predela.

Fig. xxxiv

Todo indica que entre sus últimas obras, ya mucho menos interesantes, pueden contarse la Santa Faz de María (M. V.), el retablo de la Panadella (M. S.), dos tablas procedentes de un convento de Vilafranca del Panadés (M. D. B.), y, finalmente, el retablo de Santa Eulalia y Santa Clara de la Catedral de Segorbe. La última referencia de Pedro Serra aparece en 1405.

La serie de retablos que cabe incluir en el círculo de los hermanos Serra es extraordinariamente numerosa. Merecen citarse, por su proximidad al arte de Jaime, el retablo de San Antonio *Museo B.* (Colección Oppenheim, de Francfort), otro del Museo de las Artes Decorativas de París, una tabla dedicada a San Antonio Abad y San Francisco (M. L.), y otra con la Virgen y el Niño (Colección Muntadas).

SEGUIDORES
DE LOS SERRA

El estilo de los Serra imprimió un carácter especial a la escuela catalana del último cuarto del siglo xiv, que perdura en el arte rural hasta mediados del siglo xv. Entre sus seguidores más típicos, todos ellos anónimos, cabe señalar al autor de las pinturas de la tumba del Obispo Clasquerí († 1387), en la Catedral de Tarragona; también el llamado Maestro de Rusiñol, imitador ser-

Fig. xxxix

Fig. xxxvii

Fig. xxxviii

DOMINGO
VALLS

vil de los Serra, colorista interesante por su expresión caricaturesca y autor de varias obras, entre las que se destacan el retablo de San Pedro y San Juan, del Cau Ferrat, de Sitges; el de San Bartolomé, de Ull de Molins (M. T.); unas tablas de la vida de la Virgen (M. B. y Museo de Tarrasa), y otras; síguenles el Maestro de Cubells, de extraordinaria rusticidad; el Maestro de Castellfullit; el Maestro de la Pentecostés de Cardona, autor de muchos retablos donde el estilo Serra aparece esquematizado de una manera ingenua, pero interesante, y Domingo Valls, pintor de Tortosa, documentado entre 1366 y 1398, temperamento fuerte revelado en un arte rudo, que contribuyó, por la situación geográfica de su ciudad, a la expansión de la escuela barcelonesa en Aragón y Valencia.

El taller de los Serra, núcleo central del arte barcelonés y modelo que abiertamente tendían a imitar la mayoría de pintores de Cataluña, prestó su iconografía y su técnica a muchas de las obras contemporáneas que se encuentran en el Rosellón, Mallorca, Valencia y Aragón. Parece como si los artistas formados en contacto directo con ellos, se hubiesen ido estableciendo en otras tierras. En Mallorca, su influjo y sus métodos predominaron sobre lo recibido directamente de Italia. El Rosellón, que artísticamente presenta muchas analogías con Mallorca, además de poseer obras de los hermanos Serra, mantuvo su influjo durante un largo período. En Valencia, las obras emparentadas con el gran taller barcelonés aseguraron los cimientos de la que pronto llegó a ser escuela independiente de primera categoría.

MAESTRO DE
TORROELLA
Fig. xxxi

Una de las pinturas más arcaicas de esta escuela es el retablo del gremio de carpinteros. Aunque no es posible afirmar categóricamente una hermandad absoluta, cabe señalar el parentesco entre éste y la hermosa tabla procedente de la Parroquial de Torroella de Montgrí (Colección Junyer-Barcelona). Representa la Virgen de la Leche rodeada de Angeles según el modelo repetido tantas veces por los Serra, interpretado con original intensidad expresiva.

En Aragón rivalizaron ventajosamente con la escuela castellana. Por consiguiente, además de su valor intrínseco como artistas, hay que conceder a los hermanos Serra un papel decisivo en la unificación estilística de la mayor parte de las escuelas de la Corona catalano-aragonesa.

En 1356, Arnau de la Pena tenía empezada su vida artística, que terminó con su muerte en 1410. Las bellas miniaturas del «Llibre Verd» de la Ciudad de Barcelona, ejecutadas hacia 1380, son suficientes para reconstruir, con una gran serie de atribuciones, su carrera artística. Un Psalterio primorosamente miniado, de la Biblioteca Nacional de París, y su indudable labor en otros códices, prueban su gran actividad como miniaturista y reclaman como hermano el precioso políptico de la Biblioteca Morgan, de Nueva York, extraordinario retablo en miniatura. Su análisis confirma la atribución a Arnau de la Pena de un grupo importante de retablos que reflejan, por su técnica depurada y fina, al iluminador minucioso. Pero con el tamaño de las figuras, como el San Jaime de Junqueras (M. D. B.), crece también su nivel artístico. El retablo de San Marcos, conservado en Santa María de Manresa, origen del seudónimo anterior al descubrimiento de su nombre, es de alto valor narrativo y delata una profunda identificación por la técnica y el espíritu que animan las pinturas atribuidas a Ramón Destorrent. Su obra mayor parece que fué el gran retablo de la Colegiata de Cardona, en parte conservado en la Colección Crane, de Nueva York, y en el Museo de Barcelona. El profundo italianismo de esta pintura hizo que le fuese adjudicada paternidad sienesa, y ello basta para clasificar las cualidades excepcionales de Arnau de la Pena y para afirmar que su obra es absolutamente personal, sin contribución de pinceles mercenarios. Otras atribuciones, como la predela de un retablo de San Esteban y dos tablitas del Museo de Vich, completan la magnitud de su personalidad, que es de esperar sea a no tardar confirmada por nuevos hallazgos documentales.

La falta de buenas fotografías y la dificultad de estudiar la obra directamente, por hallarse ésta en el Monasterio del Monte Sinaí, no permite más que consignar la existencia de una tabla dedicada a Santa Catalina, firmada por Marc de Vilanova y ofrecida en 1385 a dicho Monasterio por el Cónsul Catalán en Damasco. Es una pintura italianizante, de estructura rara dentro de la escuela que estudiamos. Del pintor, a pesar de conocerse su nombre, indudablemente catalán, nada han revelado los archivos de nuestro país.

ARNAU
DE LA PENA

Fig. xxxvi

Fig. xxxv

MARC DE
VILANOVA

MARCO DE
VIA NOVAY

III

ESTILO INTERNACIONAL

Durante la segunda mitad del siglo xiv floreció en el campo pictórico un movimiento estilístico que se ha convenido en llamar internacional, resultado de la transformación del estilo sienés en sentido realista, como consecuencia de la introducción de elementos raciales propios de cada nación. La vanguardia del movimiento corresponde a los países del centro y norte de Europa, pero la corriente se extendió rápidamente y, en el año 1400, el estilo internacional era el común denominador de todos los artistas y de todos los talleres. Las obras del nuevo estilo se caracterizan por un expresionismo acentuado y por una mayor libertad en la organización de sus composiciones. La tendencia naturalista creó un sistema rudimentario de perspectiva, utilizando con profusión elementos anecdóticos y detalles humorísticos; reprodujo también cuidadosamente paisajes, detalles arquitectónicos, indumentaria y mobiliario. Con ella desaparecieron todas las reminiscencias de estilización formularia, y los artistas acudieron al estudio del natural en busca de los elementos determinantes de la tercera dimensión.

En Cataluña la nueva tendencia ya puede descubrirse en embrión en algunas de las obras trecentistas de los Serra y Arnau de la Pena; pero el paso decisivo corresponde al 1400, momento culminante de la escuela de Barcelona. La ciudad condal se convirtió en un importantísimo centro productor de una cantidad verdaderamente asombrosa de retablos, ya que la evolución litúrgica los exigía de proporciones cada vez mayores. Simultáneamente tuvo lugar un notable renacimiento artístico en los talleres comarcales que llevaron hasta las más apartadas aldeas un

reflejo del estilo internacional. Durante este período, Tarragona, Lérida y Gerona rivalizaban con Barcelona y hasta llegaron a cederle valores destacados, que es el caso de Luis Borrassá. Los pintores de primera categoría eran verdaderos jefes de escuela, con colaboradores y discípulos que, a su vez, se convertían en maestros.

LUIS
BORRASSÁ

Luis Borrassá, hijo de Guillermo, pintor activo en la Catedral de Gerona entre 1360 y 1399, se formó probablemente en el taller paterno. Éste debió de ser un obrador pueblerino de tipo ecléctico, pues la primera actuación que de Luis conocemos, en 1380, consiste en una reparación de vidrieras en la misma Catedral. En 1388, el rey Juan I le llama ya pintor de Barcelona, al requerirle para colaborar en las fiestas de su coronación en Zaragoza. Entre esta fecha y 1424, año de su muerte, el nombre de Luis Borrassá aparece a menudo en los archivos notariales, en contratos o referencias correspondientes a más de treinta de sus obras, o en documentos relativos a negocios de su taller y en sus pactos con aprendices y colaboradores. Todo ello revela que, recién llegado a la ciudad condal, logró acreditar su arte nuevo y vigoroso, a pesar de la hegemonía del gran taller de los Serra, centro pictórico de tradición tan antigua. A comienzos del siglo xv, su arte avanzado y vivo, heraldo del estilo internacional en la Península, se impuso de una manera absoluta.

La serie de retablos conservados con fecha, desde 1404, cuando fué contratado el de Guardiola (M. B.), hasta 1418, al que corresponden los de Gurb y Seva (M. V.), nos revela las características de su estilo personal y sus vicios de taller, de tal manera, que actualmente las atribuciones pueden confirmarse con absoluta certeza, siendo posible completar el proceso de la evolución de su arte con algunas de las obras que precedieron al retablo de Guardiola. Entre ellas se puede, probablemente, incluir una tabla con la figura de San Antonio Abad (M. V.), pintada según la fórmula borrassiana, plagada de infantilismos y evidentes vacilaciones. Le sigue el gran retablo de San Jorge, de Villafranca del Panadés, notabilísimo conjunto, al parecer anterior a 1400, donde el hieratismo místico de los Serra aparece reemplazado por una vitalidad espontánea que da a sus composiciones y personajes un aspecto desconocido. Su estilo aparece ya perfectamente formado, con elegantes figuras, movidas con-

forme al ritmo impuesto por la corriente internacional, y notable preocupación por el estudio y creación de caracteres definidos. Deben pertenecer también a su primera etapa del siglo xv el retablo de San Juan, del Museo de Artes Decorativas de París, y el de Santa Margarita, del Museo de Vich, obras de tamaño reducido, ejecutadas con exquisita minuciosidad.

En el mencionado retablo de Guardiola, la colaboración de otras manos, muy evidente, desenfoca su personalidad, que reaparece con todo esplendor en el magnífico Entierro de Cristo, de Santa María de Manresa, obra de 1408. La amargura reflejada en las cabezas y manos del grupo de mujeres es una interpretación genial que avanza en el campo del Renacimiento; su portentoso modelado le convierte en el pintor peninsular más original de su tiempo. Conservando la fórmula obligada por la técnica de superposición sucesiva de veladuras sobre una preparación verde-gris, sustituye la minuciosidad caligráfica y monótona de Pedro Serra, por pinceladas espontáneas, movidas por un nervio eminentemente descriptivo. El estilo y la técnica se repiten en las tres figuras de Santos de la Colección Brusi, de Barcelona, según parece procedentes de la Catedral de esta ciudad. En 1411 pintó el retablo de Tarrasa y cuatro años más tarde el de Santa Clara, de Vich (M. V.), obras maduras donde, a pesar de colaboraciones desafortunadas, tiene ocasión de desplegar al máximo su inagotable serie de personajes copiados del natural, ricamente vestidos, moviéndose despreocupadamente en composiciones compactas, en un ambiente de brocados, de construcciones arquitectónicas complicadas y mobiliario lujoso. Su gran facultad como colorista tiene, en las numerosas composiciones de estos retablos, ocasión de lucir su brillante paleta, llena de tonalidades vivas, armoniosamente conjugadas.

El parentesco estilístico entre el retablo de Santa Clara y el de San Miguel de Cruïlles (M. D. G.) viene confirmado por la fecha de su contrato en 1416. En el mismo año quedó terminado el retablo mayor del Monasterio de Santas Creus — que no pudo llevar a término Grau Gener, su primer contratante —, obra monumental donde Borrassá empleó gamas menos violentas, sujetando ligeramente la movilidad extraordinaria de su pincelada. En los mencionados retablos de Gurb y Seva, ya terminados dos años más tarde, aun se descubren todas sus facultades artís-

Fig. XLIII

Fig. XLII

ticas. Dentro de esta segunda década del siglo xv hay que situar la que fué su obra maestra: el retablo de San Andrés, ejecutado probablemente para la Catedral de Barcelona, del que poseemos fragmentos de tres tablas, y, en la porción conservada de la central (M. V.), aparece la mano del Santo titular, estudio naturalista que ostenta la verdad y la pasión de las mejores obras de todos los tiempos, destacándose extraordinariamente en medio de la rutina metódica de los pintores medievales.

La tabla de la Virgen rodeada de ángeles músicos (colección Plandiura), la predela con tres Santos (colección Junyer), ambas de Barcelona, y una serie de tablas, una de ellas dedicada a Santo Domingo y otras a la Pasión de Cristo, poseen una calidad nueva más avanzada. En especial la última, sin apartarse del canon borrasiano, luce una simplicidad desconocida en las obras anteriores; representan, probablemente, el estilo del gran maestro, posterior a las obras de Gurb y Seva. No sería sorprendente que futuros hallazgos documentales acusaran en esta etapa final de Borrassá la decisiva colaboración de otro gran pintor. Estilísticamente estas tablas se unen sin brusquedad a dos pequeñas composiciones dedicadas a San Antonio Abad (M. V.) que, como veremos más adelante, enlazan íntimamente con la obra de Bernardo Martorell.

GRAU GENER

Fig. XLVII

Grau Gener fué aprendiz y quizá colaborador de Luis Borrassá, pues en 1390 pactó con él un año de aprendizaje. Su nombre aparece más adelante en otros documentos contratando independientemente obras de pintura, una de ellas destinada a Sicilia. En 1401 se comprometió a la ejecución del retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, que se conserva en la Catedral de Barcelona, en el que su dependencia del estilo de Borrassá aparece modificada por una personalidad grácil, pero sin nervio, atraída más por la anécdota de gusto popular que por el estudio del natural. Quizá puede serle atribuída una tabla con la Virgen y el Niño rodeados de ángeles músicos, de la Colección Muntadas. Murió en 1416, después de firmado el contrato para la pintura del retablo mayor de Santas Creus. Lucas Borrassá fué un esclavo tártaro del gran pintor, que, después de colaborar con él muchos años, apareciendo, incluso, citado en algunos contratos, obtuvo su libertad y se estableció en Mallorca, donde falleció antes de 1434. A pesar de que su nombre ha sido unido a

varias obras anónimas, en realidad su estilo personal nos es absolutamente desconocido.

El estilo borrassiano aparece reflejado en una serie de obras coetáneas, que han sido agrupadas alrededor de nombres formularios, en espera de que aparezca el verdadero nombre de su autor. Entre estos anónimos se encuentran el Maestro de Fonollosa, tan fiel a la forma externa de Borrassá como pobre de concepción y espíritu, y el Maestro de las Figuras Anémicas, copioso en obras y correspondiente ya a un período avanzado, pues sus contactos con Bernardo Martorell aparecen profusamente sobre las fórmulas tradicionales sacadas de Borrassá. El retablo de la Secuita (M. D. T.) es la única obra conocida de otro pintor anónimo que supo interpretar el espíritu del maestro con fuerza y arte destacados.

En el Rossellón tuvo Borrassá un competidor importante, desgraciadamente anónimo, con personalidad y arte depuradísimo, que acusa la madurez estilística correspondiente ya a la segunda década del siglo xv. Es el autor del retablo de San Andrés (Museo Metropolitano de Nueva York), el de San Juan Bautista, de la ermita de Evol (Pirineos orientales), el de los Santos Justo y Pastor (colección Wilkinson-París) y otros cuyas composiciones, aunque menos dinámicas y ricas que las del gran gerundense, merecen lugar preeminente en el grupo de obras pirenaicas de estilo internacional.

Valga citar una serie de obras anónimas, de gran interés artístico, que apuntan variantes en el panorama barcelonés del estilo internacional. Tres de ellas se conservan en la Catedral de Barcelona: el retablo de San Gabriel, verdadera obra maestra, que parece anterior al 1400 e intensamente imbuída del espíritu italiano; una representación de la infancia de Jesús, donde los ángeles juegan con el Niño mientras su madre cose, ciertamente una de las mejores composiciones de la pintura catalana; y otra tabla con la Virgen y el Niño, sentada en un trono y rodeada de ángeles músicos, parte central de un gran retablo pintado alrededor de 1425, que acusa cierta relación con obras valencianas coetáneas y tiene su paralelo indudable en otra tabla similar de una colección privada de Madrid.

Coetáneo del segundo período de Borrassá y reflejando de él una serie de características, se destaca el pintor Juan Mates, hijo

Fig. XLVI

Fig. LII

MAESTRO DEL
ROSELLÓN

Fig. XLVIII

Fig. XLIX

Fig. I

Fig. II

JUAN MATES

Fig. LIII

de Villafranca del Panadés, activo ya en 1400 en Barcelona, y aquí fallecido en 1431. La reconstrucción de su personalidad artística, bajo el nombre de Maestro de Penafel, ha seguido un proceso largo y laborioso; mas actualmente puede establecerse una ordenación cronológica aproximada de sus obras indudables. Su retablo de San Jaime Apóstol, procedente de Vallespinosa (M. D. T.), conserva todavía recuerdos del estilo de los Serra; el trazado libre de sus figuras aparece acentuado en los dos preciosos retablos de Penafel y en el de los Santos Juanes, distribuido entre una colección alemana y la de Carreras Candi, de Barcelona.

Todo ello parece anterior al retablo de San Martín y San Ambrosio, de la Catedral de Barcelona, pintado entre 1411 y 1413, al que pudieron seguir el retablo de Santa Margarita, procedente del convento de Valldonzella, en Santa Creu de Olorde; una predela de la Colección Latecoére, de Tolosa, y el retablo de la Anunciación, del Museo de Cagliari, en Cerdeña. Con la destrucción del retablo de Santa Engracia de Banastás (Huesca) ha desaparecido un testimonio documentado hacia 1417; en desquite, el recientemente restaurado de San Sebastián (M. B.), ejecutado entre 1423 y 1425, nos muestra que en su madurez este pintor, al que se le pueden atribuir todavía otras obras menos importantes, conservaba la misma técnica libre y elaborada, sembrada de destellos espontáneos, que caracteriza ya sus primeras obras.

Con muy pocas reservas podemos atribuir a Juan Mates dos tablas con la representación del sepelio de Cristo, evidentemente hermanas, que colocan su personalidad artística a un nivel envidiable; una en la Catedral de Gerona y otra procedente de la antigua Generalidad (M. B.). Esta, desgraciadamente incompleta, con figuras de tamaño natural, trazadas a pincelada libre, sobriamente estructural, recuerda las mejores obras de Borrassá.

RAMÓN DE MUR

Fig. XL y XLI

El grandioso retablo de Guimerá (M. V.), ejecutado entre 1402 y 1412, es ciertamente la obra maestra de Ramón de Mur, cuya personalidad artística queda actualmente completamente esclarecida. Obra subsiguiente del mismo autor debió ser el retablo de Cervera (M. B.), del que se conserva la composición central. Un documento de 1421 nos revela al pintor, residente en Tárrega, contratando un retablo de San Miguel para Guar-

diolada, según el modelo de otro anterior, pintado para Verdú. En 1420 contrató el retablo de San Pedro de Vinaixa (M. D. T.), obra que nos ha permitido identificar su personalidad, y, en 1432, domiciliado en Montblanc, contrató otro, dedicado a los Santos Juanes, para la villa de Vinaixa, contrato que, a pesar de ser ratificado dos años más tarde y existir de él una época firmada por Mur en 1435, no fué, por causas desconocidas, ejecutado por dicho pintor sino por Martorell. Se le pueden atribuir además otras obras menos importantes: una predela y una tabla con la Presentación (M. V.), y otra dedicada a San Lorenzo (M. D. T.).

Fig. LV

Ramón de Mur fué pintor aferrado de tal manera a la tradición, que sus obras se consideraron, antes de conocer los documentos, como de un pintor preborrassiano. A pesar de sus innegables contactos con el estilo internacional, presentan en forma decidida y viril todas las cualidades de la mejor pintura del siglo xiv. Sus composiciones son una maravilla de ritmo y de color, mucho menos dinámicas que las de Luis Borrassá, pero impregnadas de una emoción racial que permite situarlas entre lo mejor que produjo la escuela catalana. Su estilo se relaciona ciertamente con muchas obras coetáneas de Valencia y Aragón. Quizá por ello se intentó identificar al que llamaron Maestro de Guimerá, antes de descubrirse su verdadero nombre, con el pintor Lorenzo Zaragoza, hijo de Cariñena, documentado, entre 1364 y 1402, unas veces como pintor de Valencia y otras de Barcelona, y trabajando para el rey Pedro el Ceremonioso, quien le prodigó grandes elogios. El retablo de la Virgen de la ermita de San Roque, en Jérica (Castellón), reconocido al fin como obra de Lorenzo de Zaragoza, muestra cierta relación con el estilo de Ramón de Mur, que tal vez pueda explicarse considerando a éste como formado en el taller del gran pintor aragonés.

Mateo Ortoneda, activo en Tarragona desde 1417, fué un imitador de Ramón de Mur. Las relaciones que se descubren estudiando las obras de ambos pintores, vienen confirmadas por el hecho de que el primero condicionara una época del segundo en el período final de su vida, cuando todo indica que los asuntos no marchaban bien para el infortunado Maestro de Guimerá. Ortoneda quiso perpetuar la paternidad de sus obras, firmándolas con toda claridad. Una de ellas, el gran retablo de Solivella (Catedral de Tarragona), ejecutado con soltura, poblando sus

MATEO
ORTONEDA

Fig. LIV

abigarradas composiciones de personajes graciosamente deformes, acusa una admiración profunda por el arte de Borrassá y ausencia de colaboradores. Otra, el tríptico-miniatura dedicado a Santa Catalina (Colección Soler y March), confirma el origen de su arte y su peculiar concepto de la expresión humana. Ambas obras resultan un poco anacrónicas, como anacrónico fué Ramón de Mur, a pesar de su fuerte personalidad.

JAIME
CABRERA

Jaime Cabrera, pintor documentado entre 1399 y 1427, es autor de la decoración de un artesonado de la Casa de la Ciudad, de Barcelona, ejecutado en 1400, y del retablo de San Nicolás, de la Colegiata de Manresa, contratado seis años más tarde. Estas obras fechadas justifican la atribución al mismo de una bella tabla de la Virgen y el Niño Jesús rodeados de ángeles músicos (M. V.), del gran retablo de San Martín Sarroca, obra inferior, quizá ejecutada en colaboración con ayudantes; asimismo, de un Calvario de la Colección Carreras, de Barcelona, de una tablita de la Colección Gómez-Moreno, de Madrid, el tríptico de la Colección Román Vicente, de Zaragoza, y la página miniada de un misal de la Seo de Urgel. Su estilo se deriva del de los Serra, y, aunque refleja en muchos elementos las fórmulas de Borrassá y pertenece ya por entero al estilo internacional, conserva un agradable primitivismo originado por lo hierático de sus figuras y la gama simple de su colorido.

JAIME CIRERA

En alguna de las obras mencionadas, probablemente del final de su carrera, el estilo se transforma por la intervención de otra mano menos hábil, que tiende a unificar expresiones y actitudes. No resulta forzado, en realidad, enlazarlas con lo conocido de Jaime Cirera, pintor documentado entre 1425 y 1452, con residencia unas veces en Solsona y otras en Barcelona. El retablo de Ferrerons (M. V.), fechado en 1431, y el de San Pedro y San Miguel, de la Seo de Urgel, terminado en 1433 (M. B.), justifican la atribución a este maestro de un gran número de pinturas: el retablo de los Santos Juanes, en San Lorenzo de Morunys; el de Santa Eulalia (M. V.); el de San Martín de Teiá (M. D. B.); un Calvario de la Colección de Harris (Londres); una tabla de San Francisco y San Bernardo, de la Kunst Haus Walmadé (Colonia); un tríptico de Poblet; una tabla con la predicación de San Francisco; dos tablas con la representación de Jesús rodeado de los atributos de la Pasión, la una en San Lorenzo de

Fig. LVI

Morunys y la otra desaparecida en el incendio de San Pedro de Vilamajor; el retablo de Cornet y el de Santa Ana, de la Colección Muntadas. En este último aparece el anagrama BNT MNT, pero una vieja fotografía anterior a la restauración, nos revela que sólo el primer grupo de letras, abreviatura de Bernardo, y la M con que el segundo empieza, son auténticos. Se trata, pues, de una obra firmada por un pintor Bernardo, hecho que coincide con una B que aparece trazada en la espada de San Pablo de la predela de Cornet. Todo ello, unido a que Jaime Cirera estuvo asociado durante muchos años al pintor barcelonés Bernardo Puig, conduce a atribuirle las dos últimas obras; pero su análisis estilístico las identifica en absoluto con las que fueron contratadas por Jaime Cirera personalmente. Cabe, pues, aceptar el hecho, que parece repetirse más tarde en la asociación de Jaime Vergós y Pedro Alemany, de que ambos pintores colaboraron en la mayoría de las obras. Es de destacar que en muchas de ellas se observan indudables reflejos del estilo de Bernardo Martorell.

Fig. LVII

(La influencia de Borrassá fué incorporada a la escuela de Lérida por un pintor de segunda categoría llamado Jaime Ferrer, tronco de una familia de pintores, que, como veremos, resulta eje central de dicha escuela durante el siglo xv. Sus obras más arcaicas, tales como el retablo de Albatárrec (M. L.), tres del convento de San Antonio de Granadella, el de Santa Elena de Benabarre, el de la Piedad de Castellón de Farfàña (M. V.), un Salvador de Estopiñán (M. B.), un San Vicente de Albelda, el retablo de Santa Lucía, en Tamarite de Litera, y otros, dentro de su aparente estilo internacional, retienen elementos característicos del arte de los hermanos Serra, adaptados con deliciosa rusticidad. En el segundo período de la vida de Jaime Ferrer se produjo un cambio notable en su estilo, y sus obras de entonces, una de ellas firmada, demuestran profundo conocimiento del arte de Borrassá. El retablo de San Antonio Abad, procedente de Monzón (M. L.), es obra intermedia que señala el tránsito entre los dos momentos. Pertenecen plenamente al estilo avanzado la famosa Cena, del Museo de Solsona, y una tabla, del de Lérida con escenas de la vida de la Virgen.) Otro anónimo borrassiano de cierto interés, que aparece en la comarca de Lérida, es autor del retablo del Salvador, de Alsina de Rivelles.

JAIME
FERRER I

Dentro de la órbita de Borrassá hay que inscribir un grupo

Fig. LVIII

de pinturas de autor anónimo, probablemente ejecutadas por una sola mano, que, dentro de su primitivismo, posee una curiosa audacia como dibujante y colorista: las tablas de la Vida de Jesús, distribuídas entre la Colección Muntadas y varias colecciones extranjeras y un retablo de los Santos Juan y Esteban (M. B.) procedente de Badalona. Otro anónimo borrassiano es el autor de dos retablos del Museo de Arte de Cataluña, dedicado el primero a Santa Bárbara y a los Santos Julián y Basilisa el segundo, ambos de procedencia desconocida. Ciertos elementos ornamentales, característicos de la escuela valenciana en el primer cuarto del siglo xv, aparecen en las obras mencionadas en este párrafo. Si estas son realmente catalanas, representan el caso más antiguo de influjo valenciano en Cataluña.

IV

BERNARDO MARTORELL Y SU ESCUELA

Bernardo Martorell, el gran Maestro de San Jorge, es la figura cumbre de la escuela barcelonesa. Su taller fué un crisol donde se fundieron definitivamente los arcaísmos, todavía latentes en la primera fase del estilo internacional, para crear un arte nuevo, acorde con las ideas estéticas que paralelamente se desarrollaban en los demás países europeos. Su personalidad, que surge con la desaparición de Borrasá, arranca probablemente de la escuela introductora del estilo internacional. Queda poco antes mencionada una tabla con escenas de la leyenda de San Antonio Abad (M. V.), donde el dinamismo espontáneo del viejo maestro aparece unido al delicado naturalismo del joven Martorell. La relación, cada día más evidente, entre ambos pintores subsiste en el retablo de San Juan Bautista, de Cabrera de Mataró (M. D. B.), obra arcaica, pero indudable del maestro de San Jorge. Esta obra de juventud revela una preocupación por la verdad que le lleva a reducir al mínimo los campos dorados, levantando su punto de vista y línea de horizonte que en futuras audacias llegan a desaparecer del cuadro.

Todas las obras de Bernardo Martorell están ejecutadas con técnica minuciosa, que cuida con primor los más pequeños detalles, tratando de obtener el efecto de la tercera dimensión por medio de modelados naturalistas, proyecciones de sombra y notables atisbos de perspectiva, muy desigualmente utilizada. Sus estudios del natural vienen confirmados por los croquis al carbón y tiza, que aparecen en el reverso de la mayoría de sus tablas, dibujos fugaces y expresivos, comparables a los mejores de la primera mitad del siglo xv. Las pinceladas son finas y

BERNARDO
MARTORELL

cortas, pero trazadas en un sentido estructural. Desgraciadamente, su enorme éxito le obligó a incrementar el rendimiento de su taller con la colaboración de ayudantes que copiaban servilmente su técnica, deformando sus composiciones. La mayoría de sus retablos resultan obra mixta, desconcertante a veces por desequilibrios lamentables.

La técnica de miniaturista, que caracteriza la mayoría de las obras de Bernardo de Martorell, confirma su constante actividad como iluminador de manuscritos. Podemos sin duda atribuirle las miniaturas de un códice precioso, procedente del Convento de Santa Clara de Barcelona, cuya composición coincide con las de los retablos de su primer período. Las páginas miniadas de este códice son pequeñas obras de arte, ejecutadas con gran preciosismo y conocimiento profundo de la técnica. Es curioso que precisamente la única miniatura de Martorell perfectamente documentada, página inicial del Comentario de Marquilles, realizada en 1448, no sea obra de su mano. Esto confirma, al mismo tiempo, que Martorell dejaba, en su período de gran actividad, obras importantes en manos de colaboradores.

La fórmula característica de Martorell aparece ya completamente desarrollada en el primoroso retablo de San Juan Bautista y Santa Eulalia de la Catedral de Vich (M. V.), verdadera miniatura realizada sin intervención de otras manos. La delicadeza de dibujo y modelado revela una fase de lucha y de estudio, y su colorido, más vivo que en el retablo de Cabrera de Mataró, tiende ya a la tonalidad dorada que culmina en la famosa tabla de San Jorge (Museo de Chicago). Todo lo que se diga del ritmo maravilloso del Santo, equipado con brillante armadura, sobre blanco corcel, cuya cabeza resulta uno de los más briosos estudios naturalistas de la pintura gótica, resulta pálido ante la fascinación extraordinaria que produce una tal obra de arte. La gran personalidad de Martorell se revela en el lirismo delicioso del paisaje, en contraste con el suelo trágico del primer plano, donde se arrastra el dragón, ejecutado en relieve. La princesa arrodillada, en el fondo, es una de las más graciosas creaciones de la pintura internacional. Las tablas laterales con escenas de la historia de San Jorge (Museo del Louvre) están animadas por el realismo finamente matizado de la tabla central, pero es indudable la colaboración de otra mano. Por una serie

de razones técnicas, cabe suponer que el colaborador, en este caso, fué el pintor de Lérida Jaime Ferrer II.

Poco posterior debe de ser el de Santa Lucía (Col. Martín Le Roy, de París), cuya tabla central presenta, por excepción, los fondos en relieve, característicos de la mayor parte de las obra catalanas del siglo xv avanzado, pero que Martorell adoptó en rarísimos casos. En general, sus campos de oro, que procuró reducir al mínimo, aparecen decorados con complicados arabescos de hojas y puntillado finísimo. El retablo de Santa Lucía acusa ya un ligero amaneramiento: el trazo delicado, tan propio de su estilo, ha dejado de ser un recurso de lucha para convertirse en fórmula definitiva, que resuelve con facilidad los problemas pictóricos. Post apunta la posibilidad de que pertenezca al mismo retablo la bellísima predela con escenas de la Pasión de Jesús (Catedral de Barcelona) que, por su técnica finísima, puede considerarse como obra del mismo momento, al que corresponden también dos tablas con escenas de la historia de Santa Lucía (Colección Barnola, de Barcelona).

Una vieja fotografía nos revela que el Calvario de la Colección Milá, de Barcelona, procede de la Parroquia de Banyeres (Barcelona). Un ligero avance estilístico y ciertas deformaciones, que delatan la mano de colaboradores, le sitúan entre las obras iniciales del segundo período del maestro. El pequeño retablo de Santa Magdalena de Parrella (M. V.) tiene tantos puntos de contacto con la obra de Martorell, que forzosamente hay que considerarlo salido de su taller con indudable participación de su propia mano. El tríptico del Museo de Lisboa y la tabla de la Virgen de la Colección Johnson, de Filadelfia, identificados recientemente por Post, son obras personales de Martorell, pintadas con gran cariño y todavía anteriores al momento de la enorme expansión de su taller. La mejor pintura de este período es ciertamente el retablo de San Vicente (M. B.), pintado, según parece, con destino al Monasterio de Poblet: la emocionante poesía de algunas de sus escenas le hace comparable al retablo de San Jorge. La Natividad (Colección Lippmann, de Berlín) y la Coronación (Colección Trauman, de Madrid), compartimientos de un solo retablo, y dos composiciones de un altar dedicado a Santa Eulalia (Colección Muntadas, de Barcelona), inician ya su fase francamente comercial, que toma forma definitiva en el retablo

Fig. LIX de Púbol, empezado en 1437. Es lamentable que, una vez pintadas con tanto cariño las extraordinarias figuras de la predela y montantes, y dibujadas con tal pasión las vivísimas composiciones laterales y las realistas figuras de los donantes, dejara en manos de un ayudante la ejecución casi total de la tabla del titular San Pedro, rodeado de cardenales. Pertenece al mismo momento el retablo de San Miguel, de Poblá de Cérvoles, actualmente en la Catedral de Tarragona, obra finísima, en gran parte de la propia mano del Maestro.

Hacia 1447 estaba, al parecer, terminado y colocado en su capilla de la Catedral de Barcelona, el retablo de la Transfiguración, cuya composición central demuestra, como en el caso de Púbol, la enorme repulsión con que Martorell emprendía la pintura de grandes figuras. Su atracción por el detalle anecdótico se superó en la representación del milagro de los panes y los peces, conjunto sorprendente y una de las composiciones más originales y más graciosas de la pintura gótica. El espíritu delicado de Martorell obtiene uno de los mejores frutos de su madurez en las Bodas de Caná, con figuras incomparables, como la de la sirvienta vertiendo un jarro de agua, y en las tres emocionantes composiciones de la predela, todo ello con una pureza de ejecución jamás alcanzada en la escuela catalana. Hacia el mismo período fué pintado el retablo de los Santos Juanes, de Vinaixa, contratado antes por Ramón de Mur, repartido actualmente entre el Museo Diocesano de Tarragona, la Colección Muntadas y una colección particular de los Estados Unidos.

En 1435 fueron contratadas las dos enormes tablas con la Resurrección y la Pentecostés, que desaparecieron en 1936 en el incendio de Santa María del Mar, con aspecto de obras más tardías, aunque en realidad es muy difícil clasificar cronológicamente las obras de Martorell cuando rebasan tamaños normales.

Murió el artista en 1452, en plena producción, dejando bruscamente interrumpida su labor. Como veremos, la continuación de la misma dió origen a problemas interesantes, pero antes de referirnos a ellos es necesario hablar de algunos pintores coetáneos, posiblemente formados en su taller, y son los que integran el llamado círculo del Maestro de San Jorge.

JAIME
FERRER II

Es posible reconstruir la personalidad de Jaime Ferrer II, figura central de la escuela de Lérida a mediados del siglo xv,

citado antes en relación con el taller de Martorell, donde probablemente trabajó. Su primera gran obra es el retablo de la Parroquia de Verdú, pintado hacia 1434 (M. V.), con patentes recuerdos de la técnica y del espíritu de Martorell. Esta obra nos revela, asimismo, una dependencia absoluta de las obras del segundo período de Jaime Ferrer I: la Epifanía, ya mencionada y firmada, en el Museo de Lérida, y una de las composiciones del retablo de Verdú, son réplicas exactas de un mismo cartón. Un análisis detenido del estilo de ambas obras, lleva a considerarlas unidas por un parentesco íntimo que enlaza de una manera absoluta el estilo más avanzado del viejo Jaime Ferrer I con el del joven Jaime Ferrer II. Probablemente fueron padre e hijo.

Fig. LXIV

No es difícil probar la identidad estilística entre las tablas de Verdú y el retablo de la Virgen, procedente de la Capilla de la Pahería de Lérida (M. L.). Los documentos, corroborando en cierto modo el resultado del análisis, nos dicen que, en 1439, se concedió a Jaime Ferrer, asociado a otro pintor llamado Pedro Teixidor, el local situado sobre la sala de la Pahería para pintar y tener retablos. Otro documento, del 1444, parece hacer referencia al retablo de la Pahería, que se devuelve a Jaime Ferrer para terminarlo. La obra de madurez de Jaime Ferrer, que completa la evolución de su personalidad, ~~influída por Pedro García de Benavarre~~, es el retablo que pintó para la iglesia de Alcover, hacia 1457. Se conservan varias obras que completan el círculo del pintor: el San Julián de Aspa (M. L.), el retablo de San Jerónimo (Colección Fontana), el de San Blas (M. L.) y otros menos característicos, como, por ejemplo, el de San Lorenzo (M. V.) y el de San Jaime Apóstol (M. L.). Es posible que a su muerte el taller fuese continuado por su hijo Mateo, que aparece trabajando en Sijena en 1503.

Fig. LXV

El estilo de los Ferrer, adulterado, con evidente descenso de nivel artístico, por invasión de obras producidas en serie y perdido ya todo sentimiento estético, fruto del taller de Pedro García de Benavarre, determina una escuela filial directa, de gran importancia en Aragón, con el Maestro de Lanaja y otros anónimos. Quizá algún día sea posible relacionarlos con los pintores de nombre Ferrer que aparecen en documentos aragoneses de la segunda mitad del siglo xv.

Pedro Teixidor, el pintor asociado, al menos temporalmente, con Jaime Ferrer II, pintó en 1426 un retablo de San Jaime para Ulldemolins y, en 1431, otro de Santa Tecla para la Catedral de la Seo de Urgel, obras que no han llegado hasta nosotros.

VALENTIN
MONTOLIU

Otro caso notable de la expansión del estilo de Martorell es el pintor Valentín Montolíu, activo en Tarragona entre 1433 y 1447. Poco después se estableció en San Mateo (Castellón), y su taller, continuado por sus hijos, fué durante la segunda mitad del siglo xv el núcleo central del arte del Maestrazgo. En 1455 contrató la pintura del retablo de Nuestra Señora del Llosar (Ayuntamiento de Villafranca del Cid). Su estilo revela una personalidad poco vigorosa, no desprovista de cierta gracia y francamente influída por el estilo de la última época de Martorell.

Fig. LXX

En 1467 trabajaba en un retablo para la Ermita de Santa Bárbara de la Mata (Morella), cuya predela se conserva, y en el de la Capilla Mayor de la Catedral de Ibiza, del que se conservan algunas tablas. Post ha completado la personalidad del maestro atribuyéndole el retablo de la Ermita de Santa Lucía de Salvatoria, unas tablas de la propia villa de San Mateo, una Trinidad de la Catedral de Tarragona y otras. De la obra de sus hijos se infiere que fueron continuadores mediocres del arte de Valentín Montolíu.

MAESTRO
DE AMPURIAS

El único pintor que, influído por Martorell, llega a rivalizar con él en arte y técnica, es el anónimo autor del retablo de Castellón de Ampurias (M. D. G.). Las tablas que se conservan de esta pequeña obra de arte dedicada a San Miguel, pueden colocarse entre la mejor pintura de mediados del siglo xv. Composiciones y figuras poseen una personalidad extraordinaria, acusada con riqueza de matices y calidades sorprendentes, sobre un paisaje realista, pocas veces superado en obras coetáneas. Recuerda de Martorell la tonalidad suave y limpia, sin contrastes vivos, la técnica de trazos pequeños y firmes y, sobre todo, la fuente naturalista, que logra animar a cada uno de sus autores con personalidad propia.

Fig. LXVII

MAESTRO
DE BAÑOLAS
Fig. LXVI

La iglesia parroquial de Bañolas posee un retablo excepcional dedicado a la vida de la Virgen, publicado por Post en relación con el Maestro de Castellón de Ampurias. Tal clasificación aceptable a primera vista, no resiste un análisis comparativo. El Maestro del retablo de Bañolas coincide en algunos aspectos téc-

nicos con Martorell y alcanza la sensibilidad narrativa del Maestro de Ampurias, pero su arte aparece encauzado por moldes desconocidos en Cataluña. Quizá sea un pintor procedente de la vertiente Norte de los Pirineos.

La viuda de Martorell, para continuar el taller hasta la mayor edad de su hijo de diecisiete años llamado también Bernardo, e igualmente pintor, pactó en 1452 con Miguel Nadal, discípulo y colaborador de Martorell, 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. Consta que en 1453 fué pagado por su colaboración con Juan Huguet en unos cartones para tapices de la Generalidad. En el mismo año surgieron dificultades en la sociedad Martorell-Nadal, que motivaron la intervención de Jaime Vergós y del carpintero retablista Bonafé. 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, con mención de un retablo de San Quirse. 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 de la Catedral de Barcelona, es mediocre, de espíritu retrasado e influído 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. Ha sido atribuída a Nadal la pintura que decora la tumba de Desplá, en el Claustro de la Catedral, y otras menos convincentes.

Pedro García rigió, en efecto, el taller de los Martorell; aunque no se conocen detalles del cumplimiento de su pacto de cinco años, sabemos que más tarde estableció un taller en la villa aragonesa de Benavarre, donde trabajó intensamente hasta fines del siglo xv, atendiendo a la numerosa y poco exigente clientela de las comarcas de Lérida y Huesca. Su estilo nos queda francamente revelado por una tabla de la Virgen rodeada de ángeles, procedente de Bellcaire de Lérida, firmada con la inscripción «*Pere Garcia de Benavarre ma pintat*», quedando

MIGUEL NADAL

Fig. LXI

PEDRO GARCIA

Fig. LXIII

ilegible la fecha que le seguía (M. B.). Es obra avanzada, pero nos proporciona los elementos suficientes para comprobar que la mayor parte del Calvario y de los compartimientos laterales, en el mencionado retablo de las Santas Clara y Catalina de la Catedral de Barcelona, y del de San Quirce y Santa Julita (M. D. B.), testimonios de su paso por el taller de Martorell, son obra de su mano. La evidente colaboración en estas dos obras de otro pintor importante, caracterizado por una técnica de difuminado compacto que da a sus figuras un aspecto escultórico, ha originado la creación del llamado Maestro de San Quirce. Pedro García se nos muestra, en sus dos obras ejecutadas en Barcelona, como pintor de talla casi comparable con Huguet, con el que presenta indudables puntos de contacto, y absolutamente ajeno al círculo de Martorell. Sus figuras resultan cuidadosamente estudiadas y ejecutadas con espontánea virilidad. Su paso por Barcelona y su enorme labor en las comarcas de Lérida y de Huesca, influyó en la mayoría de pinturas de la segunda mitad del siglo xv. Las tablas de la Parroquial de Benabarre y fragmentos de un retablo de San Jaime, en Tamarite de Litera, desgraciadamente destruidos en 1936, y la tabla de Santa Bárbara (M. B.), fueron obras inmediatas a su establecimiento en Aragón, pues poseen todas las características del período barcelonés. Contiene, asimismo, muchas de sus cualidades de juventud un retablo de Cervera dedicado a la Virgen y a San Vicente Ferrer: los retratos de los donantes (Colección Fontana, Barcelona) y la escena de la ordenación del Santo (Museo de Artes Decorativas, París), que reproduce en esencia uno de los cartones de su obra en la Catedral de Barcelona, son buen ejemplo de la capacidad artística de Pedro García. Su estilo perdió agudeza y sensibilidad con la producción en serie, plagada de ingerencias sin arte. La tabla firmada puede también contarse entre sus obras decadentes y es coetánea del retablo de San Juan Bautista, de Benavent de Lérida, distribuido actualmente entre el Museo de Barcelona, la Colección Muntadas y Boston.

La lista de los retablos del taller de Pedro García es realmente extraordinaria. Podemos citar como más importantes: una tabla con el abrazo delante de la Puerta Dorada (Colección Helbing, de Munich); una predela con varios Santos (M. B.);

San Antonio Abad (Colección Bacri, de París); el retablo de San Benito, en Graus; otros de San Bernardino y San Vicente, en la Parroquial de Ainsa; dos tablas dedicadas a San Sebastián; el enorme retablo de Montañana, distribuido en varias colecciones de España y América; La Visitación (Conde de las Torres de Sánchez Dalp, en Sevilla); una Crucifixión y dos escenas de la vida de San Sebastián (Prado), el San Miguel, la Virgen y San Pelayo (Colección Campmany, de Barcelona); una tabla de Santa Ana (Museo de Barcelona); el retablo de San Pons (Museo de Lérida); el retablo de Santa Catalina en Benabarre, y otros menos importantes.

En la mayoría de ellos surge la colaboración de otro pintor que, a la muerte de Pedro García, continuó probablemente el taller. Su nombre, Pedro Espalargues, aparece en el tosco retablo de Enviny (Hispanic Society de New York), con la fecha de 1490, llamándose pintor de la villa de Molins. En un documento recientemente descubierto, el hijo de este Pedro Espalargues declara que su padre tenía taller en la villa de Benabarre. Al perder definitivamente la tutela de Pedro García, Espalargues sigue reproduciendo los cartones de su maestro, llevados a una degeneración inconcebible que entra de lleno en el círculo inmenso de la imagería popular y, naturalmente, colocado en este campo, sus obras recobran cierto interés. Es casi imposible separarlas de las que se producían en diversos talleres establecidos en la provincia de Lérida; pero de todos modos, este sinfín de retablos cae fuera de los límites de nuestro trabajo.

INFLUENCIA FLAMENCA

La escuela catalana, que mantuvo durante los períodos regidos por Borrassá y Martorell un espíritu tan próspero, recogiendo y adaptando con sorprendente equilibrio los avances técnicos y estéticos de Italia y Francia, no reaccionó con el desbordante influjo internacional de la escuela flamenca. Los geniales Maestros que lograron imponer su nueva fórmula realista y minuciosa, origen del estilo hispano-flamenco dominador definitivo de las escuelas pictóricas de Castilla y León, tuvieron en Cataluña sólo destellos fugaces. Su aparición es excepcionalmente temprana, gracias al viaje que realizó el pintor Luis Dalmau a los Países Bajos. Este gran artista, pintor del rey Alfonso V, con residencia en Valencia en 1428, fué enviado a Flandes en 1431, según parece con el fin de contratar técnicos capaces de implantar en Valencia el arte de la tapicería. La única obra indudable de Dalmau, el retablo de los *Consellers* de la Ciudad de Barcelona, prueba que nuestro pintor tuvo ocasión de conocer la obra maestra de los hermanos Van Eyck, instalada en la Catedral de Gante en 1432. Es, incluso, probable que llegara a trabajar en su taller, pues la Virgen de los Concellers parece derivada del modelo eyckiano que culmina en la tabla del canónigo Van der Paele, de Brujas, pintada entre 1434 y 1436. De todas maneras sabemos que en esta última fecha Dalmau estaba ya de vuelta en Valencia, donde residió al menos hasta 1438. En 1443 contrató en Barcelona el mencionado retablo, que, firmado en 1445, quedó instalado en la Capilla del Ayuntamiento. Perdida su predela, el retablo de los *Consellers* (M. B.), que coincide con el croquis que acompaña al contrato original, está ejecutado con gran pulcritud, siguiendo la técnica flamenca y utilizando el óleo

Fig. LXXI

como único medio. La personalidad de Dalmau queda absorbida por su pasión imitativa de lo flamenco, tan distinta en espíritu de lo tradicional en el Levante hispano; no obstante, su genio propio aparece con intensidad en los maravillosos retratos de los cinco *Consellers*, que le acreditan como uno de los mejores pintores de su época y sin rival coetáneo en España.

Es difícil aceptar para Dalmau las atribuciones de Bertaux y Post, y perdidos los retablos que consta pintó en 1449 para Santa María del Mar, y en 1457-59 para Santa Cecilia de Mataró, no podemos juzgar ni de su estilo anterior al viaje a Flandes ni de las fórmulas que adoptare más años después de su intenso aprendizaje flamenco. Tampoco poseemos obra que nos revele el estilo de Antonio Dalmau, probablemente hijo de Luis, activo en Barcelona entre 1450 y 1499.

MAESTRO DE PEDRALBES

Fig. LXXII

El influjo del estilo flamenco, si bien renunciando a la técnica del óleo, arraigó en el anónimo Maestro de Pedralbes, autor de la bellísima tabla de la Virgen que, del convento de Pedralbes, pasó a la Colección Muntadas; del finísimo retablo miniatura de la Epifanía (M. V.), y de la tabla de la Anunciación, procedente de Vallmoll (M. D. T.). Su dependencia del estilo flamenco es evidente, aunque no en el sentido imitativo de la tabla de Dalmau, pues en el fondo no se aparta de la tradición implantada por Martorell. Su flamenquismo es superficial y sólo alcanza a los detalles de indumentaria y moblaje. Ciertas cualidades y refinamientos de la tabla de Pedralbes, una de las más bellas pinturas de la escuela barcelonesa, justifican los tanteos realizados para unir la personalidad de su autor con la de Jaime Huguet, quien había ya comenzado su gran carrera artística cuando la ejecución de la misma.

*Es la Virgen
de Huguet procedente
de Vallmoll*

MAESTRO DE GERONA

Fig. LXVIII

El estilo flamenquizante del Maestro de Pedralbes enlaza con un grupo de tablas agrupadas por Post alrededor de un nuevo nombre: el Maestro de Gerona, anónimo autor del retablo de San Benito y Santa Clara y de la Anunciación, ambos de la Catedral de esta ciudad. Su técnica refleja algunas de las calidades naturalistas del Maestro de Ampurias.

MAESTRO DE OLOT

Otro anónimo de personalidad todavía poco concreta es el Maestro de Olot, al que Chandler Post atribuye una serie numerosa de retablos tardíos y mediocres que recogen la herencia artística del Maestro de Gerona, con marcada reflexión a las fórmu-

las tradicionales y conservando poco de los influjos flamencos. Su nombre nace de unas tablas de la iglesia de San Miguel de Olot, al parecer hermanas de los retablos de Les Escaldes y Santa Eulalia de Rigarda (Cerdaña Francesa) y quizá del retablo de Santa Cristina de Corsá (M. D. G.). Es probable que el retablo de San Jaime Mayor (Colección Muntadas) y unas tablas procedentes de Cruílles (M. D. G.) representen el primer período del Maestro de Olot, en cuyo caso, su relación con el Maestro de Gerona queda más evidente.

Fig. LXIX

En 1455, los pintores Rafael Tomás y Juan Figuera, documentados en relación con otras obras perdidas, contrataron el retablo de San Bernardino, conservado en el Museo Nacional de Cagliari (Cerdeña). Su estilo inclina a atribuir a la misma paternidad el retablo de los Santos Juan, Eulalia y Sebastián, procedente de la ermita de Marquet (M. B.). Son obras mediocres con cierta personalidad impregnada de flamenquismo. Lo incluimos en el presente capítulo por el hecho insólito de que al menos el retablo de Marquet esté ejecutado al óleo, duplicando los defectos técnicos de Dalmau con repetición de sus tonalidades áridas. Esto obliga a suponer una relación íntima entre el gran pintor del Retablo de los *Consellers* y uno de los pintores contratantes del Retablo de Cagliari.

JUAN FIGUERA
Y
RAFAEL TOMÀS

Fig. LXXVIII

VI

JAIME HUGUET Y SU ESCUELA

Pedro Huguet, pintor de Valls, agente de Ortoneda en 1424 y activo en Barcelona, entre 1434-1448, en obras secundarias de la Catedral, fué con toda probabilidad padre y maestro del famoso Jaime Huguet, cuyas primeras noticias se relacionan con un retablo para Arbeca, terminado ya en 1448. Su taller, establecido en Barcelona, debió desarrollarse rápidamente, pues en 1451 dió poderes a su hermano para cobrar un encargo en Cerdeña. Su hermano Antonio, presbítero, le casó con Juana Baruta en 1454, a poco de haber contratado el retablo mayor para la iglesia barcelonesa de San Antonio Abad, destruído en el incendio de 1909. Sus fotografías revelan una personalidad completamente formada, con todas las características que permanecerán inalterables en su copiosa obra posterior. Sigue con la vieja técnica al temple, ajeno a las innovaciones importadas por Dalmau y hostil al manierismo flamenco de segunda mano, que invadía las escuelas europeas. El naturalismo de las nuevas corrientes artísticas le impresionó como idea, más que en su forma externa, y un cierto espíritu renacentista anima sus figuras, concebidas con una serenidad nueva, con expresión justa y sobria. Acusa extraordinaria agudeza en la interpretación de caracteres y expresiones, y una preocupación, hasta este momento desconocida, por el retrato. Huguet rompió definitivamente los moldes narrativos tradicionales, lanzándose a la conquista de la verdad. En las composiciones del retablo de San Antonio Abad aparecen las figuras raciales más características con indumentaria primorosamente realizada; personas de la Corte y el pueblo, que viven escenas de milagro y de leyenda con graciosa naturalidad. La tercera dimensión se obtiene sim-

PEDRO
HUGUET

JAIME HUGUET

plemente adaptando la perspectiva geométrica y por la pureza del dibujo. En su obra, el dibujante resulta siempre muy superior al pintor, pues a pesar de la gama simple, muy atractiva, que la ennoblece, no fía jamás al colorido, sino a su dibujo consciente y fuerte, el efecto expresivo, obteniendo con maestría insuperable la caracterización de personajes.

Fig. LXXIII

En 1455 contrató una predela para el Monasterio de Ripoll, de la que se conservan las figuras de Moisés y Melquisedech (M. V.), trazadas con más espontaneidad y brío que las del retablo de San Antonio Abad. En 1456 tuvo lugar en la iglesia del Pino de Barcelona la inauguración de la capilla del Gremio de Revendedores, sede del retablo de Huguet dedicado a San Miguel. Desconocida la fecha de su terminación, el estilo no se opone a situarlo entre sus obras juveniles; menos cuidado que en las que le preceden, pero sembrado de magníficos trozos de pintura, cabiendo sospechar la mano de colaboradores. No es difícil probar que, entre las primeras obras de Huguet, hay que incluir un pequeño retablo miniatura (M. V.), delicioso, donde la Virgen aparece rodeada por el Crucifijo y varios Santos.

El hecho de que en 1460 fuera ejecutor testamentario del pintor Jaime Vergós I, revela su intimidad con la vieja familia barcelonesa de pintores, y contribuye a explicar el gran papel que uno de sus miembros, Rafael, parece desempeñar en la obra de Huguet. Del mismo año o del siguiente son las dos ápoas del retablo de Tarrasa, dedicado a los santos Abdón y Senén. Es sin duda la obra mejor conservada de Huguet, y la brillantez de su conjunto hace que sea una de las perlas de la escuela catalana, un caso extraordinario de ritmo y color, comparable con lo mejor coetáneo. El fondo dorado no llega a destruir la profunda humanidad de las dos elegantes figuras de pie, que presiden el retablo y cuya graciosa simplicidad contrasta con el dinamismo de las composiciones laterales.

Aunque no existe dato alguno sobre la fecha de ejecución del retablo de San Vicente de Sarriá (M. B.), parece obra poco posterior al de Tarrasa, si bien es posible que su ejecución fuese labor de varios años, ya que algunas de sus tablas son posteriores a la muerte de Huguet. Como veremos, las interrupciones, debidas en la mayoría de los casos a desproporción entre la magnitud de la obra y las posibilidades económicas

del cliente, se repiten en la producción del segundo período del gran Maestro.

El retablo de San Bernardino y el Angel Custodio, contratado en 1462 por el gremio de los Esparteros y Vidrieros con destino a su capilla de la Catedral de Barcelona, es otro caso. Al parecer, se comenzó con la ejecución de su predela, integrada por tres composiciones que pueden contarse entre lo mejor de Huguet, quien, a pesar de la natural tendencia a repetir tipos y actitudes, enriquece todavía con nuevas presentaciones su variado repertorio iconográfico. Este retablo quedó interrumpido durante la obra de otro, contratado por el Gremio de Freneros en 1462, del que queda una tabla con el Sepelio de Cristo, y del retablo encargo del Condestable Pedro de Portugal, para la Capilla Real, terminado en 1465. Este, considerado como su obra maestra, tiene dos composiciones que hacen ciertamente honor a tal título: la tabla central con la Epifanía, composición extraordinaria, de impecable equilibrio entre la gracia de las figuras y la justa expresión individual, que hace olvidar el exceso de oro que sobredecora los ropajes y armas y destruye el encanto del paisaje del fondo; más admirable todavía es el Calvario, conjunto dramático trazado con una fuerza excepcional. Reanudada la obra del retablo de San Bernardino y el Angel Custodio, en 1468 aparece fechado el recibo de su tabla central y en el siguiente fué pagada la del Calvario, ambas obras personales de Huguet. No tenemos noticias que nos permitan fijar la cronología de las otras tablas, pero si bien la mano de Huguet es indudable en las composiciones referentes a la historia del Angel Custodio y en la que representa una cura milagrosa de San Bernardino, las dos tablas restantes parecen totalmente ejecutadas por otro pintor, que imitó trabajosamente la técnica del maestro, llegando a un resultado duro y frío.

Estas tablas muestran también un cambio notable: la hojas de roble en relieve dorado, que campean en las obras juveniles de Huguet, han sido sustituidas por grandes temas, entresacados de brocados ampulosos, que alteran la armonía del conjunto y caracterizan los retablos de su último período.

En 1479 contrató el retablo para San Celoni, del cual se conservan una época firmada y tres tablas mediocres (M. B.). La gran personalidad de Huguet, aparece en la mejor forma en el

retablo de San Agustín, contratado por el Gremio de Blanqueros. Las enormes proporciones de este retablo, empezado hacia 1463 y terminado en 1486, lo hicieron de difícil cobro, pues sus recibos alcanzan al 1488. De las ocho tablas conservadas, sólo una, dedicada a la consagración del Santo, es obra absoluta de la mano de Jaime Huguet. En ella se acentúan al máximo las características esenciales de su temperamento: el dibujante vence definitivamente al pintor y sus figuras están modeladas con sombreado negro sobre tonos casi planos, con supresión absoluta de veladuras. Esta técnica, tan simple, logra un efecto extraordinario de monumentalidad, y el conjunto de clérigos asistentes a la ceremonia es el mejor grupo de retratos que produjo la escuela catalana. Esta tabla es ciertamente la obra cumbre, en el sentido definitivo y en el sentido terminal, de dicha escuela. Las demás tablas, a pesar de poseer el empaque monumental que anima todo el arte de Huguet, no pueden, en realidad, ser atribuídas a su pincel. Indudablemente, las composiciones responden a la fórmula huguetiana, pero el análisis de su técnica revela que el maestro confió a su colaborador incluso la ejecución de las cabezas que según exigencias del contrato tenían que ser obra de su propia mano. Todavía los documentos nos pueden dar muchas sorpresas en este sentido, y desde luego son absolutamente indispensables para desentrañar con todos sus detalles este problema Huguet-Vergós, planteado actualmente en forma más concreta, pero con graves incógnitas. Post, en su extenso análisis de este problema, recoge y funde todas las teorías y todas las hipótesis publicadas desde la aparición de «Los Cuatrocentistas Catalanes», y llega a la conclusión, que aceptamos con convencimiento interno a pesar de que no existe ninguna prueba documental definitiva, de que este colaborador fué Rafael Vergós.

LOS VERGÓS

Los Vergós son una vieja familia de pintores, descendientes de un sastre de fines del siglo xiv. Sus dos hijos Jaime y Francisco, fueron ya pintores, y el primero, padre, a su vez, de dos pintores que llevaron los mismos nombres. Jaime Vergós II, pintor mediocre, pero brillante en la organización gremial, pues llegó a *Conseller* de la ciudad de Barcelona, tuvo por hijos a los dos miembros de la familia que dieron al nombre Vergós fama imperecedera. El menor, Pablo, fué la estrella fugaz, punto final

de la escuela barcelonesa. El hijo mayor, Rafael, resulta colaborador principal de Huguet en la etapa final de su carrera. Por su aspecto arcaico, es dable considerar como obra inicial de tal colaboración las tablas secundarias del altar de los esparteros, a las cuales siguieron el grupo importante del retablo de San Agustín. A juzgar por la fecha del matrimonio de sus padres, Rafael Vergós, en este momento, 1486, no andaba lejos de los veinte años. Entre aquel año y el fallecimiento de Huguet en 1492, es posible que saliera de su taller una serie de obras notables. El retablo de la Transfiguración en la Catedral de Tortosa es obra basada en cartones de Huguet, pero ejecutada probablemente por Rafael Vergós. También nos inclinamos a ver su mano, reflejo genial de la personalidad de Huguet, en el Camino del Calvario, de la Colección Carreras, y en el Bautismo de un Santo, que se perdió en el incendio de la Parrroquial de Tiana.

RAFAEL
VERGÓS

La misma mano, ya con menos influjo de Huguet, aparece en el finísimo retablo de las Santas Justa y Rufina, procedente de Llíssá (M. D. B.), pintado en tonos mates y suaves que dan a sus figuras una curiosa calidad escultórica, a lo que contribuye no poco su técnica sobria y regular y los desconcertantes pliegues de las vestiduras, característicos de Rafael Vergós. Con él se agrupa un Calvario (Colec. Junyent, Barcelona), parte del retablo de la Virgen de Bellulla (Granollers) y cuatro tablas con santos Franciscanos (Colección particular en Filadelfia).

Fig. LXXVI

Pero hacia 1492 aparece en los documentos un nuevo maestro: Pedro Alemany, miembro de una larga familia de pintores, quien, asociado a Rafael Vergós, contrata una serie de retablos que cubren la última década del siglo xv. Todos los datos parecen corroborar que el retablo de Santa Tecla y San Sebastián en la Catedral de Barcelona es producto de tal asociación. En él, la mano de Rafael Vergós es evidente en sus mejores partes, y si Pedro Alemany es el colaborador que aparece destacado en las composiciones altas de esta obra, no fué más que un imitador secundario de la técnica de Rafael.

PEDRO
ALEMANY

El colofón trágico de la escuela barcelonesa, Pablo Vergós, mucho más joven que su hermano Rafael, aparece en 1491 en la reunión del Gremio como oficial joven (*fadrí novell*). Dos años más tarde, contrató el gran retablo de Granollers (M. B.), enigma

PABLO VERGÓS

Joan Gasco
Fig. LXXVII

monumental que ha dado origen a múltiples análisis, con sus correspondientes consecuencias hipotéticas. Al parecer, el joven Pablo murió antes de la terminación de la obra, que fué completada por su padre y su hermano. En efecto, parece seguro que Rafael ejecutó en su totalidad las tablas de la predela y el Calvario, contribuyendo de una manera decisiva a las escenas de la ordenación, de la exaltación del Santo y quizá a la del Nacimiento. Las escenas mediocres de la liberación del señor de Pinós y descubrimiento del cuerpo del Santo se adjudican unánimemente a la mano del viejo Jaime Vergós. Pero las obras maestras del conjunto son cuatro grandes profetas pintados con un arte nuevo y extraordinaria maestría. Lógicamente, ellos nos revelan el arte de Pablo Vergós, que resulta discípulo genial de Bartolomé Bermejo. De él aprendió probablemente la técnica al óleo, que no aparece en las demás composiciones del retablo, y la fórmula realista, empapada de renacentismo. Entre el arte de estas soberbias cabezas de profetas y todo lo anterior de la escuela barcelonesa, hay un abismo de espíritu y técnica. Con Pablo Vergós desapareció el único eslabón que podía unir la brillante escuela medieval catalana con el espíritu del nuevo Renacimiento. Los cuatro profetas del retablo de Granollers son la primera página de un capítulo que desgraciadamente quedó absolutamente vacío.

La escuela de Huguet fué lo suficientemente prolífica para demostrar el enorme aprecio que tuvo su arte en Cataluña y Aragón. Desgraciadamente los seguidores del gran maestro están en su mayoría muy lejos de merecer elogios: la rutina y el amaneramiento se apoderaron de sus fórmulas convirtiéndolas en composiciones desoladas ejecutadas con técnica deficiente y pobre. Entre este cúmulo de tablas sin interés artístico sobresale rutilante, con belleza y sensibilidad incomparables, el tríptico de San Jorge distribuido entre el Kaiser Friederich Museum de Berlín y el Museo de Barcelona. La tabla central con el santo guerrero recibiendo de la princesa la corona de la victoria debe figurar en primera línea entre las pinturas hispánicas de la segunda mitad del siglo xv, lo mismo que los retratos de los donantes y los santos, tema de las puertas. El Museo del Prado posee una cabeza de profeta, obra del mismo autor. Su identificación con el pintor Martín de Soria, propuesta por Post, nos

MAESTRO
DEL TRIPTICO
DE SAN JORGE
Fig. LXXV

parece inaceptable: las obras seguras de este pintor, activo en Aragón durante el último cuarto del siglo xv, a pesar de su sensibilidad y de su parentesco con la obra de Huguet, están muy alejadas del arte extraordinario del tríptico de San Jorge.

Entre los seguidores de Huguet merecen mención aparte Francisco Solives y Gabriel Guardia. El primero tiene especial interés por su expansión tardía en la región aragonesa. Su personalidad queda establecida satisfactoriamente por el retablo de la Piedad, de San Lorenzo de Morunys (Lérida), contratado en 1480. Su estilo crudo y contundente como el de las estampas populares reaparece en una serie de obras halladas en Aragón, entre las cuales cabe citar el retablo de las Santas Justa y Rufina en Maluenda; el de San Juan Bautista (Museo de los Claustros, Nueva York); una tabla de la Virgen Madre rodeada de Angeles y Santas (Colección Fontana, Barcelona), y otros.

Gabriel Guardia, más cercano a Huguet y dibujante discreto, nos viene definido por el retablo 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.

FRANCISCO
SOLIVES

Fig. LXXIX

GABRIEL
GUARDIA
Fig. LXXX

VII

INFLUJOS FORASTEROS

Aunque algunos nombres de pintores forasteros aparecen en los documentos de los siglos xiv y xv, todo obliga a creer que fueron maestros poco importantes y que su obra no ejerció ningún papel preponderante en la escuela catalana. Por el contrario, en el último período del siglo xv, cuando la escuela catalana vivía del prestigio único de Huguet, se establecieron en Cataluña algunos artistas de primera categoría. Desvanecida la atribución al maestro Alfonso del maravilloso retablo de San Cugat del Vallés, que resulta obra documentada de Ayne Bru, pintor alemán, nos queda la gran figura de Bartolomé Bermejo o de Cárdenas, el magnífico pintor cordobés, que aparece activo en Aragón en 1474 y al que con toda seguridad se le adjudican varias tablas indocumentadas, hechas con anterioridad en Valencia. En 1486, ya en Barcelona, se presenta en competencia con Huguet para pintar las puertas del órgano de Santa María del Mar. Cuatro años más tarde firmó la maravillosa Piedad (Catedral de Barcelona), pintada para el oratorio particular del Arceobispo Luis Desplá. En 1495 le fué pagado el cartón para la vidriera del Baptisterio de la Catedral de Barcelona, que se conserva, ejecutada por Gil Fontanet. Su última obra notable es de 1498, trabajando por encargo del Cabildo en la Catedral de Vich, donde deja una magnífica Santa Faz de Cristo (M. V.). No hay que insistir sobre la extraordinaria y grandiosa calidad del arte de Bermejo, cuya obra es bien conocida y totalmente publicada. Su influencia en Cataluña fué notable, principalmente por la introducción de la técnica al óleo y la tutela decisiva que ejerció sobre la única obra conocida de Pablo Vergós.

BARTOLOMÉ
BERMEJO

Fig. LXXXII

MAESTRO
DE CANAPOST

Fig. LXXXIII

MAESTRO
DE LA SEO
DE URGEL
Fig. LXXXIV

A fines del siglo xv llegó a Cataluña una indudable influencia francesa, importada por dos maestros que trabajaron esporádicamente en el sector pirenaico: uno de ellos, el maestro anónimo que nos dejó el magnífico retablo de Canapost (M. D. G.), reflejo interesante de la pintura escultórica de Fouquet; otro pintor, también de arraigo francés, pues sus obras resultan de un sentir parejo a la Anunciación de Aviñón, es el maestro anónimo de la Seo de Urgel, autor de las famosas sargas de las puertas del órgano de la Catedral de dicha villa (M. B.) y de un retablo de Puigcerdá (M. B.). Todos ellos están ejecutados al óleo y, por su extraordinaria calidad artística, han sido objeto de altas atribuciones.

Hacia 1500, ya desaparecidos definitivamente los últimos representantes de la escuela barcelonesa, aparece una serie de pintores italianos, portugueses, castellanos y navarros, activos en Cataluña, aprovechando las reminiscencias favorables al gusto del arte gótico, tan arraigado en el país.

JUAN GASCÓ

Fig. LXXXV

Entre los últimos se destaca Juan Gascó, establecido en Vich, que con ayuda de su hijo, que sigue trabajando hasta la muerte del padre, invade la comarca con retablos que muestran una curiosa influencia del arte alemán. Otros pintores forasteros coetáneos, más progresivos, establecidos en Barcelona, abandonaron pronto toda traza goticista para abrir definitivamente las puertas al Renacimiento.

REPRODUCCIONES

PARAMENTO lateral de una mesa de altar representando el Arcángel San Miguel pesando las almas, según el modelo popular románico en el que el arcángel descubre el fraude ineficaz del diablo. El plafón lateral opuesto presenta los Santos Pedro y Pablo. Proceden de una ermita cercana a Gombreny (Gerona) y se conservan en el Museo Episcopal de Vich. Pintura al temple de huevo sobre tabla gruesa. Es obra de la segunda mitad del siglo XIII, característica de la primera fase franco-gótica en los talleres rurales pirenaicos. Las figuras están dibujadas a trazos negros y duros limitando espacios monocromos, simplificando el modelado esquemático que caracteriza el románico avanzado. A pesar de la intención narrativa que anima las figuras, éstas aparecen en un plano sin trazas de modelado ni intento de representar profundidad. El fondo amarillo sembrado de estrellas es puramente decorativo y ajeno a la escena representada. Es curioso el contraste entre el elegante trazado lineal del arcángel, dentro del canon netamente gótico, y las masas esquemáticas de tradición románica de la figura del diablo. Son también de tipo románico los elementos geométricos monocromos que enmarcan la escena. Todo ello está ejecutado en tonalidades vivas y simples con ausencia total de oro y corladura.





II



III

II

SECTOR izquierdo de un altar o frontal dedicado al arcángel San Miguel. En la zona superior aparece el cazador recibiendo en su propio ojo la flecha disparada contra el toro del Monte Gárgano; le sigue la explicación del hecho extraordinario al obispo. En la zona inferior, la última Cena. Procede de Surriguerola (Gerona) y se guarda en el Museo de Arte de Cataluña. Pintura al temple de huevo sobre tabla, con elementos de corladura sobre plata, ejecutada a fines del siglo XIII. Las figuras aparecen presentadas con gran vivacidad y ciertos elementos muestran un intento de acuse de volúmenes. Es interesante el paisaje de la primera escena y extremadamente curioso el expresionismo logrado en los apóstoles presentados en animadísima conversación. El espíritu románico reaparece en la decoración arquitectónica de las composiciones de la zona alta y en la bellísima franja vertical.

III

BUSTO de Santo Domingo, detalle de un altar procedente de Tamarite de Litera (Huesca) conservado en el Museo de Arte de Cataluña. El Santo titular aparece de pie flanqueado por doce composiciones alusivas a los milagros del gran predicador castellano. Es una de las obras maestras del estilo franco-gótico en la región aragonesa y ha sido incluida en este estudio por el enorme influjo ejercido en la escuela de Lérida por el grupo estilístico que él representa. La graciosa espontaneidad observada en las obras pirenaicas se convierte en esta bella pintura en expresión delicada: sus líneas sobrias, trazadas con gran sensibilidad, armonizan con los temas lineales esgrafiados en un fondo de corladura sobre estaño. Es obra de fines del siglo XIII.

IV

CABEZA de un Pantocrátor que preside un frontal de altar dedicado a los Apóstoles; procedente de Berbegal (Huesca) y conservado en el Museo Diocesano de Lérida. Ejecutada sobre tabla al temple de huevo con fondos de oro y elementos de corladura. Obra de notable interés artístico que acusa la influencia italo-bizantina, y es fiel reflejo del estilo de las pinturas murales del Monasterio de Sigüenza.





SAN Pedro». Detalle del paramento lateral de un altar procedente de Montgrony. Museu de Vich. A pesar de ser obra de comienzos del siglo xiv, período en que el arte gótico era ya denominador común de todos los talleres de Cataluña, esta interesante pintura sobre tabla, ejecutada probablemente en un taller rural pirenaico, conserva la técnica y las fórmulas básicas románicas. El influjo gótico surge francamente en el tema decorativo de la franja superior y se refleja en el naturalismo con que aparecen trazados los rasgos fisonómicos.

PREDICACIÓN de San Cipriano». Escenas de un altar procedente de San Cipriano de Cabanyes (Barcelona) conservado en el Museo de Vich. Es una excelente pintura franco-gótica, ejecutada probablemente a principios del siglo xiv. El valor narrativo de la composición aparece realzado por la aguda expresión de cada uno de sus personajes y por la curiosa representación de diversos elementos litúrgicos de alto interés iconográfico: son interesantísimas la representación de un altar con su cruz y el cáliz, la indumentaria episcopal del Santo y la rarísima representación del exterior de una capilla con su campanario en espadaña. La fórmula plana del conjunto contiene ya un tímido intento de claroscuro. Pintura al temple de huevo sobre tabla, con elementos de corladura sobre plata.





VII



VIII

VII

EL cuerpo de San Jaime conducido por los ángeles a las costas de Galicia». Detalle de un frontal de altar dedicado a Santiago Apóstol, procedente de San Jaime de Frontanyá (Gerona), conservado en el Museo de Solsona. Pintura al temple de huevo sobre tabla, de estilo franco-gótico, con franca representación de claroscuro y un primer tanteo de perspectiva acusado por la superposición naturalista de las figuras. Estas aparecen todavía independientes del fondo decorado con delicados temas vegetales grabados a punzón con corladura sobre estaño.

VIII

FRONTAL de altar dedicado a Santa Perpetua, con la figura de la titular rodeada de ocho escenas de su vida: su presentación ante el juez, su encarcelamiento, la resistencia ante los ruegos de su padre a que abjure del cristianismo, visión y martirio. Las figuras se mueven con gran soltura y acusan una fase avanzada del estilo franco-gótico quizá dentro de la década primera del siglo XIV. Conserva el arcaico recorte de figuras sobre fondo monocromo decorado con temas geométricos grabados a punzón bajo el falso dorado de la corladura; representa la última fase de la lucha entre el románico y el floreciente estilo gótico. Es una de las mejores piezas del Museo Diocesano de Barcelona.

IX

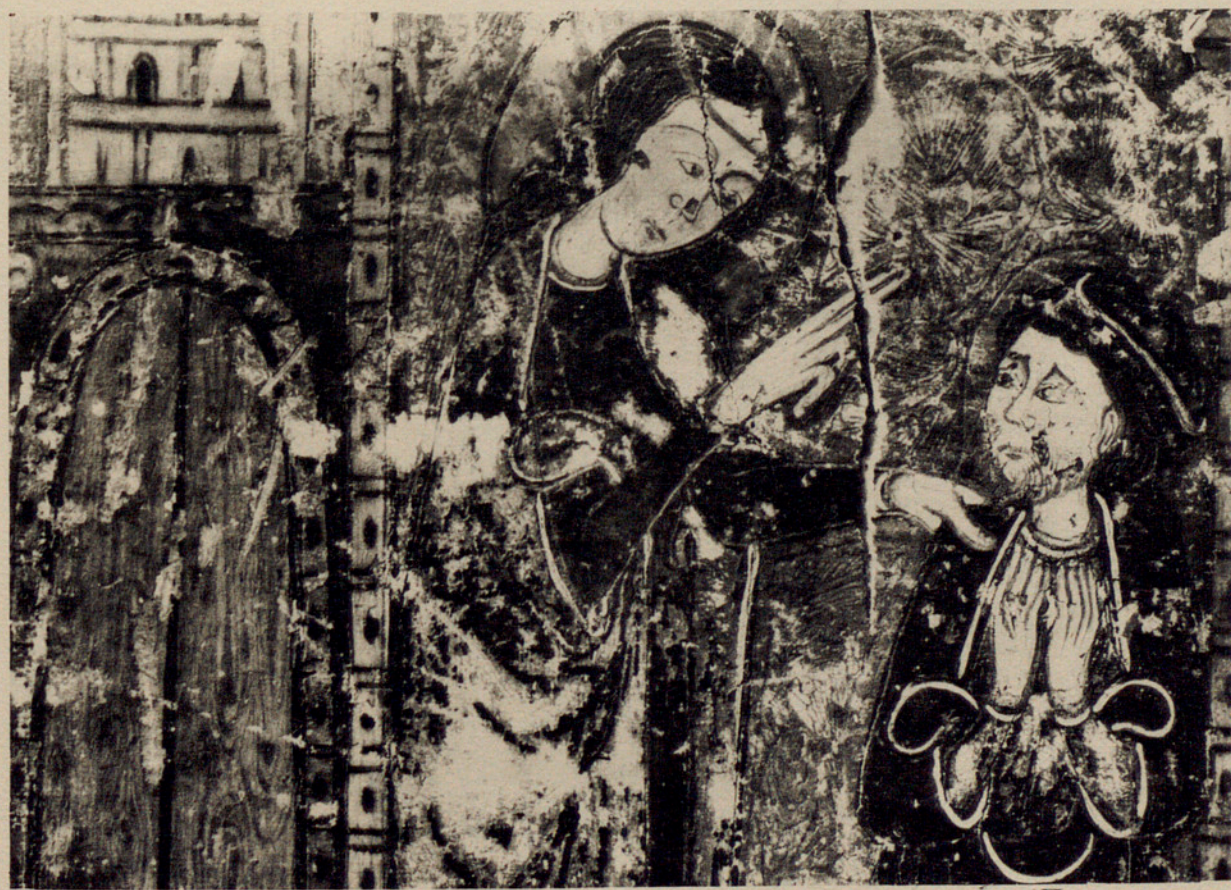
VISITACIÓN y Nacimiento de Jesús». Composiciones de un políptico, obra mixta de pintura y escultura, dedicado a la Virgen María. Procede de San Martín Sarroca y se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Escenas de colorido brillante, al temple de huevo sobre tabla, enmarcadas con elementos de corladura sobre plata. El estilo franco-gótico ha tomado carta de naturaleza en Cataluña. El autor anónimo de este políptico manejaba las figuras con gran libertad equipado con recursos desconocidos por los pintores más arcaicos. El modelado ofrece en los ropajes un sentido de la tercera dimensión que contrasta con la forma lineal y plana de caras y manos. El ambiente de la primera composición cae dentro de la fórmula románica, con elementos recortados sobre fondo monocromo; el Nacimiento es un notable intento de ambiente complejo de sabor naturalista, preludio del desarrollo inmediato de la pintura gótica. Es obra del primer cuarto del siglo XIV.

X

DETALLE de un retablo dedicado a Santa Margarita. Conservado en el Museo de Vich. Ejecutado al temple de huevo, con figuras pintadas sobre ploteado con corladura. Aunque coetáneo del políptico anterior, este retablo, desgraciadamente muy mal conservado, acusa un pintor de gran sensibilidad, fiel a la tradición románica.



IX



X



XI

LA Virgen presentando Jesús al sacerdote celebrante». Compartimiento de un retablo dedicado a la Virgen María procedente del Monasterio de Vallbona de las Monjas (Lérida). Pintura al temple de huevo sobre tabla, con el fondo decorado con temas vegetales grabados a punzón con plateado cubierto de corladura. Conservado en el Museo de Arte de Cataluña. En esta obra, ejecutada con gran delicadeza, su autor, en pleno dominio de forma y expresión, logra con gran simplicidad un valor narrativo de gran fuerza emotiva. La tercera dimensión juega un papel preponderante y los volúmenes quedan francamente definidos por una gama de claroscuro discretamente dosificada. Ejecutado probablemente en la comarca de Lérida, este frontal, pareja de otro similar guardado en el mismo Museo, es ejemplo notable de la conjunción del estilo franco-gótico con los influjos italianos que dominaron alrededor del año 1300 la zona meridional del Cinca.

XII

DETALLE de un retablo representando la Virgen Madre rodeada de ángeles, procedente de la comarca de Lérida y conservado en el Museo Episcopal de esta ciudad. Pintura al temple de huevo sobre tabla, con elementos de estuco en relieve, con dorado y plata con corladura. Es ejemplo notable de la influencia italiana en los talleres del interior de Cataluña durante el primer cuarto del siglo xiv. El estilo franco-gótico aparece en ella completamente transformado por las fórmulas sienesas. Su modelado, a la vez suave y claramente definido, presiente, a pesar de su arcaísmo, el estilo giotesco adoptado por Ferrer Bassa y pintores coetáneos. La forma del retablo, elemento único de estructura alargada con cúspide triangular, corrobora el influjo itálico.





XIII

SANTA Inés». Detalle de una de las figuras que decoran la silla Abacial del Monasterio de Sigüenza (Museo Diocesano de Lérida). La espontánea facilidad con que aparecen trazadas, al temple de huevo, las numerosas imágenes de santos que constituyen la decoración de esta importantísima pieza de mobiliario, delata la última supervivencia del estilo lineal franco-gótico en la región del Cinca.

XIV

Jesús crucificado, entre la Virgen María y San Juan». Composición cubradora de un pequeño altar dedicado a Santa Margarita, al temple de huevo sobre tabla, con abundancia de dorados, destruido en 1936 en el incendio de la iglesia parroquial de Viloví de Onyar (Gerona). Fue la obra maestra de la influencia franco-gótica en los talleres gerundenses. Las figuras tienen un ritmo y una elegancia comparable con lo producido por los grandes maestros ultrapirenaicos. Sus figuras, recortadas sobre un fondo azul, denotan un arcaísmo confirmado por la pureza del esquematismo lineal. Las escenas aparecen todas en un plano sin el más leve ensayo de la tercera dimensión.





XV

DETALLE de un Calvario pintado al temple de huevo sobre lienzo. Formando pareja con otra figura representando San Pablo y Santa Tecla, fué elemento decorativo de las puertas de un relicario abierto en el muro de la Epístola del presbiterio de la Catedral de Tarragona, sobre la tumba del obispo Juan de Aragón, fallecido en 1330. Su estilo encaja perfectamente con tal fecha y nos proporciona el ejemplo más arcaico de la escuela tarraconense. Las figuras dibujadas con el trazo fino y expresivo del estilo franco-gótico prolongan el naturalismo ingenuo pero agudo de la escuela tarraconense del siglo xiv.

XVI

DETALLE del grupo central de una Crucifixión. Pintura mural al óleo arrancada de una de las capillas laterales de la Colegiata de Cardona y conservada actualmente en el Museo Episcopal de Solsona. A pesar de lo italianizante de su composición, su estilo es absolutamente franco-gótico. Las figuras, de gran tamaño, están dibujadas con espontánea virilidad en tonos vivos limitados por gruesos trazos en negro. Es una de las raras muestras de la pintura mural al óleo de la primera mitad del siglo xiv, anterior al influjo decisivo de Ferrer Bassa. Es curioso fijar la atención en las letras A. M. claramente dibujadas en el pomo de la espada del soldado que aparece a la derecha del Crucificado: son quizá anagrama relativo al autor de la obra.





XVII

SANTA Margarita rechazando las proposiciones de Olimbrino». Composición lateral de un retablo dedicado a Santa Margarita y a San Juan Bautista procedente de la iglesia de la Sangre, de Alcover. Actualmente en el Museo Diocesano de Tarragona. Esta obra, ejecutada al temple de huevo sobre tabla con guarnición de estuco, es una muestra tardía de la influencia franco-gótica en los talleres rurales tarraconenses. Su forma pictórica acusa avances que corresponden al segundo cuarto del siglo xiv. Su despreocupada espontaneidad expresiva y la mezcla de influjos franceses e italianos demuestran la ecléctica pero vacilante formación artística de su autor anónimo.

XVIII

SAN Francisco predicando a los pájaros». Escena de la zona baja de un retablo franciscano del segundo cuarto del siglo xiv, procedente de Castellón de Farfanya (Lérida). Pintura al temple de huevo sobre tabla, con fondo dorado decorado con simples puntillados y marcas de punzones (actualmente conservado en el Museo de Lérida). Es ejemplo típico del estilo gíotesco en los talleres ilderenses del segundo cuarto del siglo xiv. Totalmente libre del valor lineal de la influencia franco-gótica acusa la fase subsiguiente al retablo de la Virgen de la figura xii. La sorprendente espontaneidad de su ejecución le une íntimamente con el magnífico retablo de Estopinyá presentado en la figura xxiii.





XIX

ESCENA de exorcismo. Uno de los dos milagros de San Bernardo de Clara-val, representados en el retablo incompleto, obra de Ferrer Bassa, que se conserva en el Museo de Vich. Destruído el maravilloso retablo de Bellpuig de les Avellanes (Lérida), esta magnífica, aunque muy deteriorada pintura al temple de huevo, es una de las raras muestras del arte magnífico del famoso pintor real. Es una sorprendente adaptación de todos los progresos técnicos y artísticos logrados en la escuela sienesa. Todos sus elementos acreditan un profundo estudio del natural, y la tercera dimensión aparece completamente lograda con gran economía de medios; cada figura vive con intensa emoción y con dulce dignidad.

XX

LA Virgen Madre, sentada en un trono, recibiendo las ofrendas de los ángeles». Composición central de la decoración de la capilla de San Miguel del Real Monasterio de Pedralbes, ejecutada por Ferrer Bassa entre los años 1345-46. Pintura mural al óleo con elementos dorados. Esta composición emotiva y bella, muestra el arte magistral del pintor que transformó radicalmente el arte catalán substituyendo los arcaísmos esquemáticos, persistentes a través del período franco-gótico, en un arte nuevo donde el misticismo italiano aparece equilibrado por el espíritu realista característico de las tradiciones hispánicas. Es quizá la composición más sienesa entre las producidas en España, notable por el gracioso ritmo de su composición y por la fina sensibilidad que anima a la Virgen, Jesús y los ángeles. La técnica al óleo permitió por medio de las veladuras transparentes, superar en finura a las obras coetáneas realizadas al temple.





XXI



XXII

XXI

ESCENA que hace referencia a las aberraciones judaicas. Composición de una de las puertas del políptico, retablo Mayor de la Catedral de Tortosa, obra mixta de pintura y escultura. Ejecución al temple de huevo sobre tabla, hacia 1350. A pesar de la rudeza de su estilo, el anónimo autor de esta obra adaptó el realismo expresivo de la escuela sienesa con la metódica superposición de figuras complementadas por rudimentaria perspectiva. Muchos detalles delatan la formación de su autor dentro de la adaptación tarraconense de la fórmula franco-gótica.

XXII

DESCUBRIMIENTO de la Santa Cruz por Santa Elena», ante la indiferencia de dos judíos que llevan visible la marca circular que los hace evidentes. Pintura al temple perteneciente a la decoración del muro lateral del coro de la Catedral de Tarragona. Este fué construído en el segundo cuarto del siglo xiv y el estilo de sus pinturas denota que fueron inmediatas a la terminación de la obra de cantería. A pesar de la forma descuidada con que están ejecutadas, sin alisado previo de muro que aparece con todas las rugosidades de los sillares y sus uniones, acreditan un pintor bien dotado. Su estilo, aunque influído por las primeras corrientes sienesas, conserva todas las características del estilo franco-gótico tarraconense.

XXIII

SAN VICENTE». Detalle de la figura central del altar procedente de Estopinyà, conservado en el Museo de Arte de Cataluña. Pintura al temple de huevo sobre tabla, con profusión de oro decorado con franjas puntilladas y marcas de punzones. Técnicamente contiene ya todas las características de los retablos trecentistas más avanzados. Su autor anónimo parece influído por el italianismo de Ferrer Bassa al que quizá supere como colorista. La brutal espontaneidad de sus escenas laterales referentes a la vida de San Vicente y San Valero, hacen de esta obra una de las mejores pinturas hispánicas de mediados del siglo xiv.





XXIV

PEUQUEÑO retablo dedicado a San Silvestre, que se conservó hasta el año 1936 en la parroquia de San Sebastián de Montmajor, pintado al temple de huevo sobre tabla. Su anónimo autor recibió de Ferrer Bassa una influencia decisiva, acusada especialmente en las soluciones arquitectónicas, fondo de sus composiciones laterales, expresadas con ingenuidad y sabor popular. En la figura central, sobre campo dorado decorado con puntillados y punzones, obtiene un realismo más agudo no exento de cierta monumentalidad. El Crucifijo de la composición superior revela en su autor notables facultades como dibujante. Es obra de mediados del siglo XIV.

XXV

SAN VICENTE». Detalle de un retablo procedente de Estimariu (Lérida) conservado en el Museo de Arte de Cataluña. Tabla pintada al temple de huevo sobre campo con franjas puntilladas. Su autor, el llamado Maestro de Estimariu, fué un pintor rural de mediados del siglo XIV que conoció las obras de Ferrer Bassa y quizá de Ramón Destorrent. Formado en un ambiente lleno de primitivismo, entre innumerables obras románicas, no pudo desprenderse de su intenso influjo. De aquí que el baldaquino compañero de este retablo, obra coetánea del mismo Maestro, haya sido agrupado en dicho Museo con las pinturas de fines del siglo XIII. El retraso estilístico del Maestro de Estimariu queda compensado por su vitalidad sobriamente expresada.



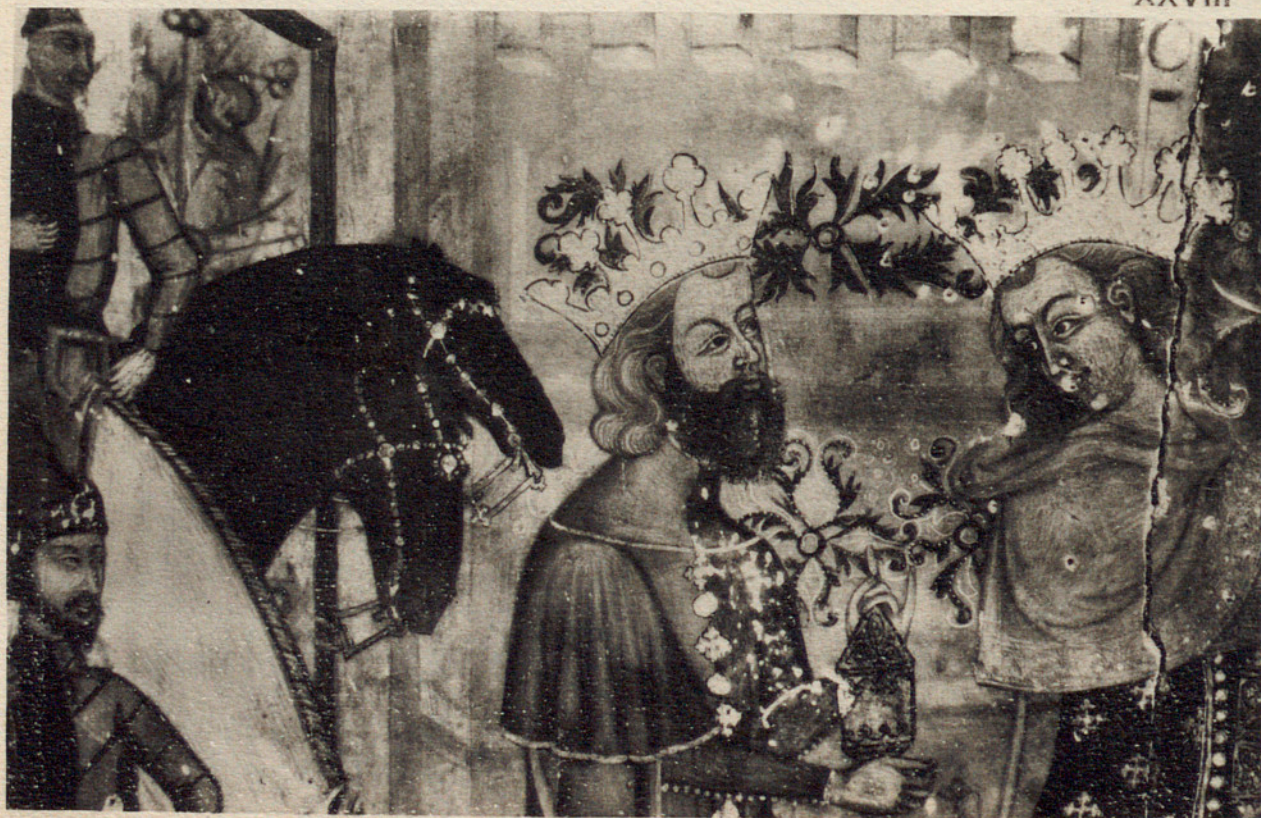


Dos pinturas sobre tabla, obras del anónimo Maestro llamado de San Vicente dels Horts, por el lugar de origen de la primera tabla dedicada a San Vicente. La segunda es detalle del retablo dedicado a la Virgen, San Benito y Santa Oliva, procedente de la parroquia de Santa Oliva del Panadés. Ambas tablas estaban pintadas al temple de huevo sobre campo de oro. El Maestro de Sant Vicents dels Horts vivió a mediados del siglo xiv y su arte influído por Ferrer Bassa ha llegado a confundirse con las obras juveniles de Jaime Serra. Sus figuras, de gran tamaño, están realizadas con aspecto monumental y noble; el modelado de volúmenes y la estructura de cada elemento aparecen resueltos con firmeza que acredita un notable dominio de la técnica retablista, confirmado por la complicada solución decorativa de la dalmática de San Vicente. Esta tabla es una muestra representativa del estilo que vivió de la solución sienesa adaptada sin espíritu de renovación. Ambas obras se conservan en el Museo Diocesano de Barcelona.





XXVIII



XXIX

XXVIII

Dos momentos de un milagro de Santiago apóstol». Compartimiento lateral de un retablo en que el Santo titular aparece flanqueado por varias escenas de su vida. Pintura al temple de huevo sobre tabla que se conserva en el Museo de Arte de Cataluña, procedente de Lladó (Gerona). Por su forma derivada de los frontales románicos ha sido citado como tipo de estructura evolutiva, pero a pesar del aparente primitivismo de sus composiciones no puede ser anterior al año 1350. Es uno de los pocos enlaces conservados entre el retablo de Viloví y la escuela gerundense del estilo internacional.

XXIX

DETALLE de una Epifanía. Compartimiento del retablo mayor del Santuario de Paret Delgada (Tarragona), obra del Maestro Juan de Tarragona en 1359. Pintado al temple de huevo sobre tabla, es un elemento precioso para situar cronológicamente un grupo de pinturas tarraconenses del siglo XIV. Su espíritu vive todavía imbuído por el estilo franco-gótico profundamente modificado por influjos de la escuela sienesa.

XXX

A tal grupo pertenece el retablo de San Bartolomé, de la Catedral de Tarragona, y de los Santos Juanes, procedente de Santa Coloma de Queralt, conservado en el Museo de Arte de Cataluña, del cual la figura presente es un detalle. Su anónimo autor, muy cercano al Maestro Juan, poseía como él una pasión extraordinaria por los detalles anecdóticos. Sus cualidades como narrador están plenamente confirmadas por el verismo con que reproduce los detalles de indumentaria y mobiliario, rodeando siempre sus composiciones de un ambiente original. Su arcaísmo técnico y su avanzado espíritu realista constituyen una curiosa paradoja.





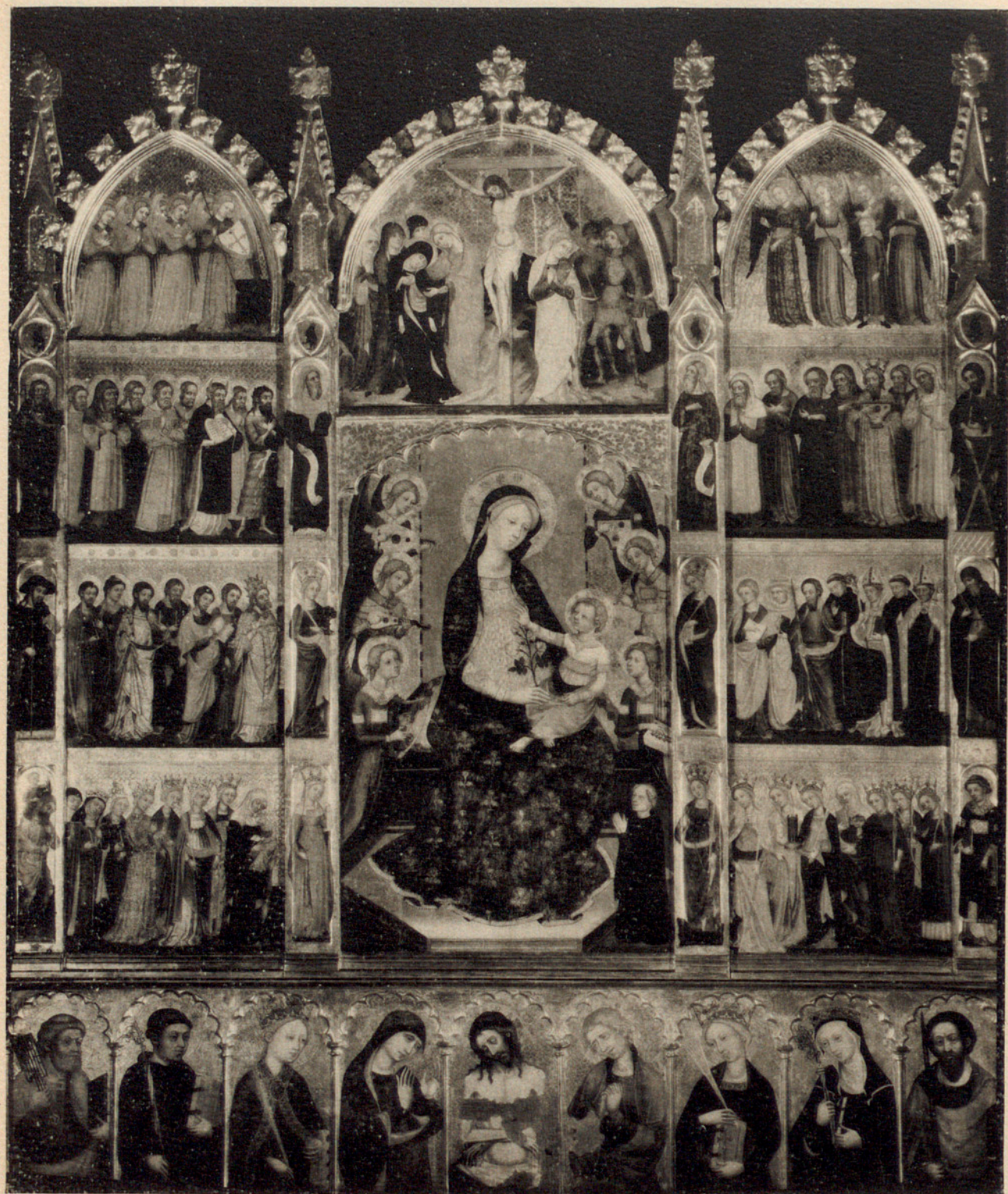
XXXI

DETALLE de la Virgen de la Leche adorada por los ángeles. Pintura al temple sobre tabla, procedente de la parroquial de Torroella de Montgrí. Se conserva en la colección Junyer de Barcelona. Es la interpretación más grandiosa de este modelo italiano tan popular en Cataluña, Valencia y Aragón durante la segunda mitad del siglo xiv. El autor anónimo de esta tabla, entonada magistralmente en azul y gris, parece que fué uno de los artistas catalanes que contribuyeron a formar la escuela pictórica de Valencia, pues su mano aparece probablemente en el retablo de los Carpinteros de la ciudad del Turia. Este autor anónimo vivió preocupado por la idea de riqueza y suntuosidad acusadas en la minuciosa exactitud con que reproduce las ricas telas y brocados en contraste con el rudo modelado de los elementos vivos.

XXXII

DORMICIÓN de la Virgen». Compartimiento central del retablo dedicado a la Virgen, procedente del Monasterio de Sigena (Huesca), obra atribuida a Jaime Serra, ejecutada al temple de huevo sobre tabla con profusión de oro y franjas puntilladas. Museo de Arte de Cataluña. En esta complicada composición típica del pintor, exponente máximo de la escuela sienesa en Cataluña durante la segunda mitad del siglo xiv, se nos revela el artista minucioso sin hueco para espontaneidades arbitrarias. Jaime Serra creó un método de trabajo, modelos fijos y un número limitado de personajes; en cambio sus obras son siempre técnicamente impecables. Acusa sobre Ferrer Bassa un notable avance en profundidad, plasmando con extraordinario realismo los dibujos y calidades de la indumentaria. Este retablo fué ordenado por Fra Fortaner de Glera, comendador de Sigena durante el tercer cuarto del siglo xiv.





XXXIII

RETABLO llamado de Todos los Santos en el que la Virgen Madre rodeada de ángeles músicos aparece como centro de grupos de bienaventurados, ángeles y arcángeles. Es una de las obras más brillantes de la escuela catalana ejecutada al temple de huevo sobre tabla, con profusión de oro labrado según los métodos del taller de los hermanos Serra. Probablemente es obra juvenil de Pedro Serra, adaptador de las formas y tipos de su hermano Jaime. Sus figuras espontáneas acusan cierta atención hacia los modelos naturales, lo que le llevó a substituir el agudo contraste característico del taller por tonalidades suaves donde el blanco y los tonos claros constituyen la nota dominante. Se conserva en el Monasterio de San Cugat del Vallés.

XXXIV

EL suave realismo de Pedro Serra viene claramente manifestado en el detalle de la lámina xxxiv, sector de la tabla central del altar que, procedente de la Catedral de Tortosa, se guarda en el Museo de Arte de Cataluña. La técnica es idéntica a la del retablo de Todos los Santos, del cual es réplica. Acusa sin embargo un momento más avanzado en la carrera de Pedro Serra, cuando ya libre del formulismo metódico de su hermano, logra en esta imagen de Jesús una de las figuras más gentiles de la escuela catalana, equilibrio de expresión y gracia servido por un ritmo perfecto de volúmenes y cualidades.





XXXV

EL rey Gaspar con su criado». Detalle de una Epifanía, composición central del retablo mayor de la iglesia de Cardona, conservado en el Museo de Arte de Cataluña. Pintura al temple de huevo sobre tabla, atribuida al miniaturista-pintor barcelonés Arnau de la Pena. Esta obra, probablemente ejecutada en el último cuarto del siglo xiv, es un ejemplo característico del estilo generalizado en los talleres catalanes después del paso decisivo del pintor anónimo que creemos poder identificar con Ramón Destorrent. El naturalismo de Arnau de la Pena es más espontáneo y libre que el de su coetáneo Jaime Serra con quien ha sido confundido. Otra tabla del mismo retablo se conserva en la Colección Crane de Nueva York.

XXXVI

CABEZA de Santiago Apóstol. Detalle de la figura central de un retablo procedente de la iglesia barcelonesa de Junqueres, conservado incompleto en el Museo Diocesano de Barcelona. Su técnica y expresión profunda apoyan la atribución a Arnau de la Pena. Esta obra corrobora la rara facultad de su autor para conservar en las figuras monumentales el lirismo sugestivo que caracteriza las miniaturas de su «Llibre Verd», del pequeño políptico de la Colección Morgan de Nueva York y de varios libros por él iluminados. Arnau de la Pena es el último exponente del estilo sienés en Cataluña dentro del cual llegó a un virtuosismo incomparable.





XXXVII



XXXVIII

XXXVII

SANTA Ana servida por una doncella. Detalle de un Nacimiento de la Virgen pintado al temple de huevo sobre tabla, compartimiento de un retablo distribuido entre el Museo de Arte de Cataluña y el Museo de Tarrasa. Esta obra del anónimo Maestro de Rusiñol contiene todas las características del círculo estilístico formado durante el último cuarto del siglo XIV alrededor del taller de los hermanos Serra. El estudio de los maestros medievales de segunda categoría es de gran interés para la completa reconstrucción del ambiente artístico de cada período. Los pintores secundarios, libres de las normas impuestas por los clientes poderosos, podían lanzarse al campo popular arrastrados por los sentimientos instintivos. Lo que perdía en cualidades técnicas aparece a veces compensado con creces en valor emotivo e interés iconográfico.

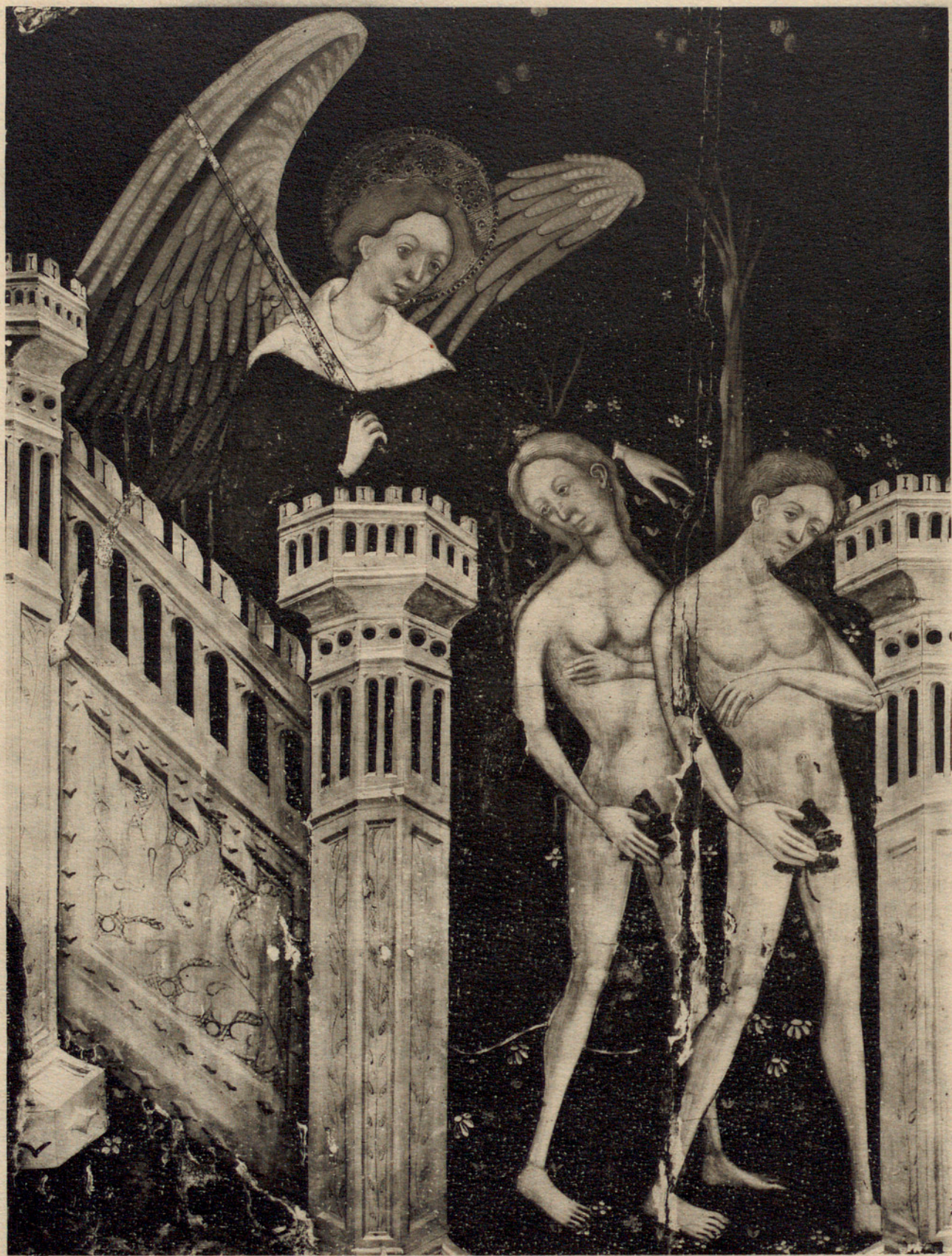
XXXVIII

EN esta escena del Nacimiento de la Virgen, obra del anónimo Maestro de la Pentecostés de Cardona, prolífico imitador de los modelos de Jaime Serra, el valor anecdótico sobrepasa en mucho a la calidad artística. Las mujeres rodeando a la Santa y las que, en primer término, visten a la Virgen niña, se agrupan según el esquema tradicional. Pero este primitivismo rudo queda equilibrado por la curiosa escena del interior de una cocina donde la criada resulta un destello de vida popular, entre una representación minuciosa de los cacharros de uso doméstico. Pintura sobre tabla de la colección Mateu de Barcelona.

XXXIX

EL realismo sorprendente del grupo de las santas mujeres al pie de la Cruz, obra anónima del círculo de los Serra, rompe inconscientemente los moldes tradicionales del estilo italo-gótico, todo con tensión y equilibrio. Su vivacidad naturalista, que se adelanta a su época, origina un ingenuo contraste con el elaborado fondo arquitectónico de la escena. El lirismo de su autor, desbordando los límites de sus posibilidades técnicas, es característica de todas las composiciones de este retablo dedicado a San Bartolomé. Procede de Ulldemolins y se guarda en el Museo Diocesano de Tarragona.





EXPULSIÓN del Paraíso y un rincón del Infierno donde un diablo muestra su trágica imagen a la cortesana condenada, junto a un letrado, un obispo, un noble, un rey y un pobre. Detalles del gran retablo de Guimerá, conservado en el Museo de Vich, ejecutado al temple de huevo sobre tabla. La interesantísima serie de composiciones que integran esta obra capital de la pintura gótica, revelaron el estilo del que fué llamado Maestro de Guimerá, identificado en el presente libro con Ramón de Mur. Este pintor tarraconense, de vida errante y, al parecer, poco afortunada, fué baluarte inmovible del primitivismo trecentista. Aunque el retablo de Guimerá es obra de la primera década del siglo xv y las demás obras conocidas son todavía posteriores, Ramón de Mur siguió fiel al arte italo-gótico. Es sorprendente que un maestro de su calidad se negara a engrosar las filas avanzadas del estilo internacional adoptado por la mayoría de los artistas coetáneos. A pesar de ello, resulta una de las figuras capitales de la historia de la pintura gótica en Cataluña, con influjo acusado en Aragón y Valencia.





Luis Borrassá, autor de las dos láminas adjuntas, es el espíritu opuesto a su coetáneo Ramón de Mur. Formado en un taller de Gerona, lejos del influjo de las grandes figuras del mundo artístico cortesano, pudo desarrollarse con la independencia del pintor de clientela modesta, creando una fuerte personalidad que logró imponerse rápidamente al llegar a Barcelona antes de cumplir sus veinte años. Desde sus obras de juventud, Borrassá fué un pintor dinámico, lleno de originalidades, donde el estudio del natural desempeñó un papel preponderante. Es indiscutible heraldo del estilo internacional y definidor del estilo barcelonés del primer cuarto del siglo xv. La figura XLII reproduce una de sus escenas tradicionales: la caída de Simón el Mago, ante el terror de judíos y diablos, representados en escorzos desconocidos en el arte medieval. Pertenece al retablo de San Miguel de Cruilles, contratado en 1416, guardado en el Museo Diocesano de Gerona. La figura XLIII es la Virgen de la Esperanza, figura central del retablo de Santa Clara, ejecutado en 1415, conservado en el Museo de Vich. Es ejemplo característico del modelado sobrio del estilo borrassiano. Ambos ejemplos acusan la sustitución radical de los campos de oro lisos por fondos decorados con temas vegetales de fino puntillado.





XLIV

ANGELES mostrando los atributos de la Pasión. Detalle de un retablo de la Piedad, procedente de Castellón de Farfanya, conservado en el Museo de Vich. Pintura al temple de huevo sobre tabla, obra de Jaime Ferrer I. Este pintor, al parecer tronco originario del grupo ilderdense de los Ferrer, se formó bajo el influjo italo-gótico de la órbita de los hermanos Serra. En su madurez, representada por el gráfico adjunto, se sintió atraído por el poderoso realismo borassiano. En el puntillado y en las marcas gofradas sobre los campos de oro se conserva fiel a la fórmula trecentista; en cambio el trazado espontáneo de líneas y masas acusa admiración por el espíritu del estilo internacional. Esta obra pudo ser terminada hacia 1425.

XLV

JAIME Cabrera, autor de la Virgen Madre, del Museo de Vich, cuyo detalle publicamos, es otro de los primeros seguidores del estilo internacional de la escuela barcelonesa. Su arte sigue, en tono menos agudo, a la evolución cronológica de Borrassá. Probablemente compensó con espíritu formal y con honradez técnica la rudeza monótona de su personalidad, pues su nombre figura en varios contratos importantes.





XLVI

JÓVENES cristianos tratando de embriagar a los guardianes del cuerpo de San Martín». Sector izquierdo de un compartimiento de un retablo dedicado al santo de Tours. Pintura al temple de huevo sobre tabla, con oro y plata con corladura, conservado en el Museo de Vich, obra del Maestro de las figuras anémicas. Post agrupó bajo este nombre descriptivo una serie de pinturas, evidentemente hermanas, cuyos desmedrados personajes constituyen un mundo original, rudo y humilde, reflejo popular del arte de Borrassá. La mayoría de los retablos pintados por tal maestro, que tuvo su taller en algún pueblo del centro de Cataluña, muestran una curiosa regresión a las simplificaciones lineales de origen franco-gótico, a pesar de que probablemente fueron ejecutados en la segunda y tercera década del siglo xv.

XLVII

GRUPO de pobres y enfermos orando ante el sepulcro de Santa Isabel». Detalle del retablo de la catedral de Barcelona, dedicado a los Santos Bartolomé e Isabel, pintado por Grau Janer en 1401. Dos años antes este pintor perfeccionó su arte en el taller de Luis Borrassá, quedando la técnica del maestro evidentemente reflejada en esta obra formada dentro del estilo internacional. Este retablo, pese a su arte mediocre, resulta elemento utilísimo para determinar el estilo borrassiano anterior a 1404, fecha de la primera obra documentada del gran pintor.

XLVIII

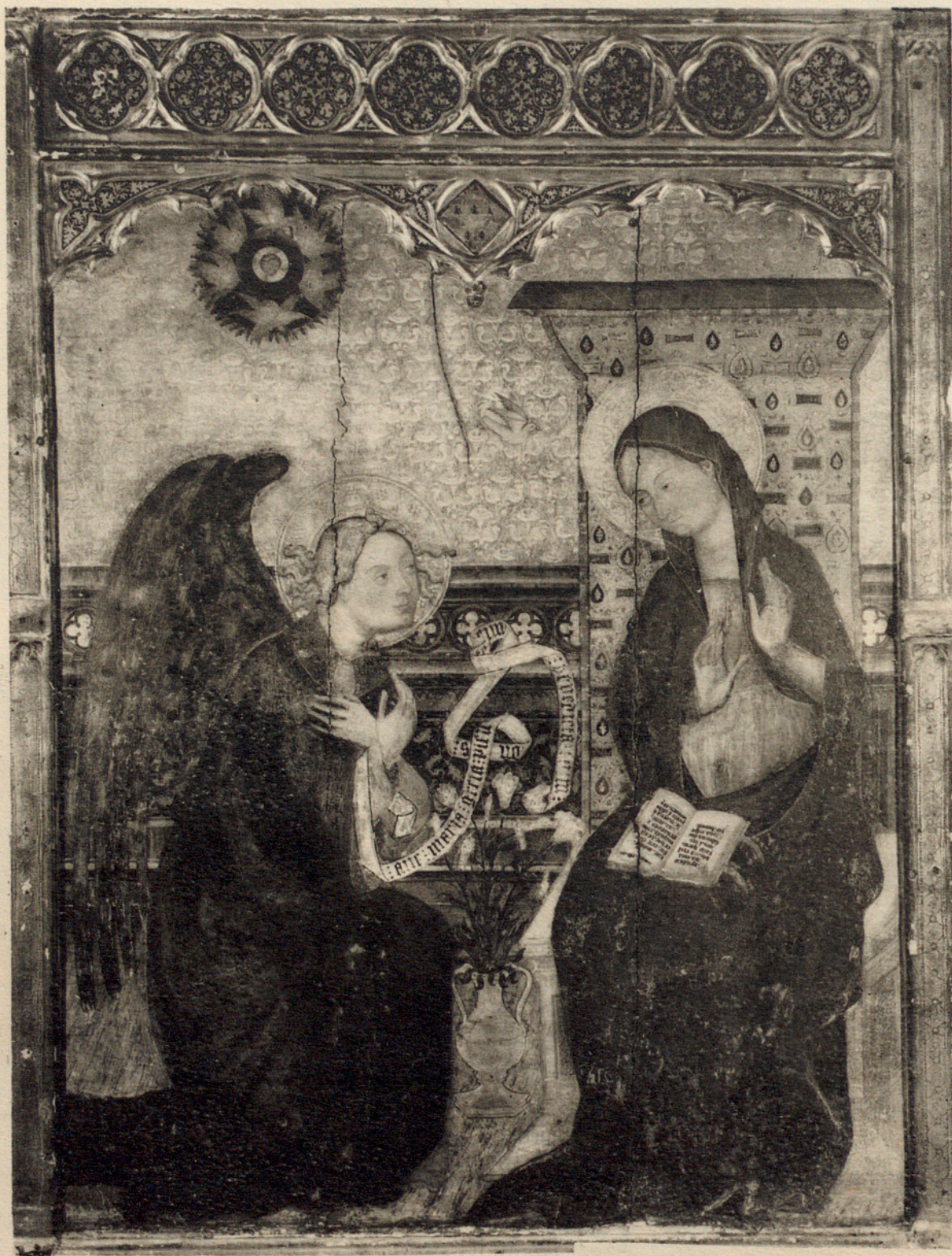
DETALLE del «Bautismo de Jesús» representado en el retablo de San Juan Bautista de la ermita de Evol (Cerdaña francesa). Su anónimo autor, máximo exponente del estilo internacional en las regiones catalanas del sur de Francia, muestra incontestable parentesco con Luis Borrassá. La técnica compleja de su temple de huevo, de ricas gamas cromáticas, y el esquema avanzado de sus composiciones, sitúan su período activo hacia las décadas segunda y tercera del siglo xv.



XLVII



XLVIII



ANUNCIACIÓN». Composición central del retablo de la catedral de Barcelona. Los datos relativos a la obra obligan a catalogarla con anterioridad a 1400. Sorprende, en una obra tan primitiva, el ritmo realista de sus composiciones que se adelantan en espíritu y técnica a todo lo coetáneo de la escuela catalana. El anónimo autor de este retablo, obra intensamente castigada por los hombres y por las inclemencias del tiempo, es una de las incógnitas más apasionantes de la pintura medieval barcelonesa.

L

DETALLE de una grácil composición, con el Niño Jesús jugando con los ángeles mientras su Divina Madre corta pañales. Pintura al temple de huevo sobre la tabla cimera de un retablo perdido de la catedral de Barcelona. El agudo realismo de cada una de sus figuras, que corre pareja con la finura técnica, hace más sensible el anonimato de su autor, coetáneo a Borrassá y, como él, figura relevante del estilo internacional.





LI



LII

LI

ANGELES músicos». Detalle de una gran composición pintada al temple de huevo sobre tabla, conservada en la catedral de Barcelona. Su autor, un maestro anónimo del primer cuarto del siglo xv, cultivó una forma compleja que recuerda ciertas tablas valencianas coetáneas. La colección Garnelo, de Madrid, posee otra obra similar del mismo autor, donde la aguda estilización de tipo levantino aparece todavía más acentuada.

LII

DETALLE de la Epifanía, compartimiento lateral de un retablo procedente de La Secuita (Tarragona), conservado en el Museo Diocesano de Tarragona. Obra anónima de ascendencia borrassiana, ejemplo notable de la fase internacional de la escuela tarraconense. El espíritu arcaico de Ramón de Mur late en la expresión naturalista de sus figuras.

LIII

GRUPO de soldados del Calvario de un retablo dedicado a Santiago Apóstol, procedente de Vallespinosa (Tarragona), conservado en el Museo Diocesano de Tarragona. Es obra atribuida a Juan Mates, pintor brillante, hijo de la escuela de Borrassá, afiliado al estilo internacional. Su personalidad artística, catalogada por Post bajo el nombre de «Maestro de Penafel», lejos de vivir a expensas de una fórmula de taller, siguió un ininterrumpido proceso de superación que culminó en la grandiosa tabla del Sepelio de Jesucristo, conservada en el Museo de Arte de Cataluña, ejecutada, como toda la obra de Mates, al temple de huevo con elaborada labor de dorado.





LA Virgen y el Niño Jesús». Detalle de la composición central, firmada por Mateo Ortoneda, del gran retablo de Solivella, actualmente instalado en una de las capillas de la catedral de Tarragona. Revela el ingenuo naturalismo de este pintor de Valls movido artísticamente por las fuerzas opuestas del arcaísmo contenido de Ramón de Mur y la desbordante vitalidad de Borrassá.

CABEZA de San Pedro, representado en traje pontifical, como figura central del retablo de Vinaixa (Tarragona). Esta joya del Museo Diocesano tarracónense, pintura al temple de huevo, ejecutada por Ramón de Mur en 1420, ha revelado el estilo del maestro errante, autor del famoso retablo de Guimerá. En este retablo queda visible su técnica elaborada y correcta, síntesis final del estilo italo-gótico, en contraste con el amaneramiento descuidado de la pintura reproducida en la página opuesta.





LVII



LVII

LVI

Quo vadis?. Detalle de una de las tablas de Ferrerons, pintadas al temple de huevo por Jaime Cirera, según contrato de 1431. La interpretación decadente del estilo internacional dió origen a composiciones confusas y recargadas donde los detalles anecdóticos, que en los grandes maestros fueron destellos reveladores de agudeza, desbordan el tema básico. Las tres figuras adjuntas son ejemplos característicos del momento de vacilación artística que preparó el resurgimiento de la nueva fórmula del estilo internacional, encarnada en la figura de Bernardo Martorell.

LVII

DETALLE del «Nacimiento de la Virgen», compartimiento lateral de un retablo dedicado a Santa Ana, de la colección Muntadas. Un anagrama pintado al pie de la tabla central, permite adjudicar la obra al pintor Bernardo Puig, colaborador de Jaime Cirera. El estilo de ambos pintores, derivado directo del de Jaime Cabrera, se funde de tal manera en la mayoría de las obras, que resulta difícil determinar las características propias de cada maestro.

LVIII

SANTA Bárbara ante el Juez. Una de las escenas de la historia de esta santa, representada en un compartimiento lateral de un retablo del Museo de Arte de Cataluña. Obra de pintor anónimo, derivado tardío del círculo de Borrassá.





SAN Pablo». Detalle de una de las figuras de la predela del retablo de San Pedro de Pubol, conservado en el Museo Diocesano de Gerona. Es la obra, contratada en 1437, que identificó la gran personalidad del Maestro de San Jorge con el pintor barcelonés Bernardo Martorell. La admirable cabeza del Apóstol revela inmediatamente la extraordinaria maestría de su autor, profundo psicólogo enamorado de la naturaleza, que le proporcionó sus incontables modelos. Pese a ciertos arcaísmos inexplicables y a su fidelidad a la fórmula técnica del temple de huevo, el arte de Martorell representa una evolución total en la pintura narrativa de la escuela barcelonesa, de la que fué eje central por espacio de veinte años.

BODAS de Caná». Compartimiento del retablo de la Transfiguración pintado por Bernardo Martorell con destino a la catedral de Barcelona, donde se conserva, por legado testamentario del Obispo Simón Salvador († 1447). Composición característica del mejor período de Martorell, donde aparece resuelto con gran habilidad el problema de la tercera dimensión y totalmente eliminada la fórmula medieval de las figuras recortadas. La escena está integrada por personajes vivos que se mueven con perfecta naturalidad en un ambiente sin accesorios superfluos.





LXI

VIRGEN de la Leche rodeada de ángeles músicos». Es probablemente la composición más delicada del mediocre pintor Miguel Nadal, regente del taller de Martorell a la muerte del gran maestro. Es detalle de la composición terminal del retablo de la catedral de Barcelona, dedicado a los Santos Cosme y Damián, pintado hacia 1453. Su técnica acusa un fatal descenso en el procedimiento al temple de huevo, quizá motivado por infortunados tanteos en el empleo de soluciones oleaginosas. Debe tenerse presente que en este momento los descubrimientos técnicos de los Van Eyck revolucionaban la pintura europea.

LXII

SANTA Julita y San Quirico con atributos de su martirio». Composición central del retablo dedicado a estos mártires, que procedente de San Quirze del Vallés (Barcelona) se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona. Pintura al temple de huevo, ejecutada hacia 1456 por Pedro García, sucesor de Miguel Nadal en la regencia del taller de Martorell durante la menor edad del hijo. Pedro García introdujo en este desamparado período de la escuela barcelonesa un arte sobrio, quizá formado en Castilla, que, conjugado con el flamenquismo de Dalmau, contribuyó a la formación del arte catalán de la segunda mitad del siglo xv.





LXIII

LA Virgen y Jesús Niño recibiendo las ofrendas de los ángeles». Pintura al temple sobre tabla procedente de Bellcaire de Llérida, conservada en el Museo de Arte de Cataluña. La leyenda escrita en el retazo de papel, representado a los pies del trono, «Pere García de Benavare ma pintat», nos revela su paternidad y la lamentable degeneración artística del pintor García cuando, establecido en Benabarre (Huesca), industrializó su obra. El taller continuado por Pedro Espalargues convirtió la pintura gótica en arte popular divorciado definitivamente de todas las inquietudes internacionales.

LXIV

ANUNCIACIÓN». Una de las mejores composiciones del retablo de Verdú, conservado en el Museo Episcopal de Vich, atribuido al primer período del pintor ilerdense Jaime Ferrer II. Varios legados y donaciones nos inducen a suponer que esta obra, ejecutada al temple de huevo, fué pintada en fecha no lejana a 1434. Su estilo confirma la hipótesis de que el autor se formó en contacto con Bernardo Martorell, del cual adquirió la técnica minuciosa y el placer en la reproducción realista del ambiente. En esta escena el mobiliario adquiere categoría de elemento principal.





LXV

GRUPO de guerreros guardas del sepulcro de Cristo. Detalle de una de las composiciones del retablo de la Iglesia de la Sangre de Alcover, pintado por Jaime Ferrer en 1457. El eclecticismo del artista, seguidor fiel de la escuela barcelonesa, queda evidente con el simple cotejo de algunas de sus obras. Este cambio constante ha retardado la reconstrucción de su personalidad artística, que llena una etapa importante de la escuela de Lérida, dando probablemente origen a una fecunda rama aragonesa.

LXVI

EPIFANÍA. Compartimiento del retablo de Banyoles, dedicado a la Virgen, pintado al temple de huevo sobre tabla. Interesante incógnita de la escuela de Gerona, en la cual campea un arte refinado y sutil relacionado con el estilo de Bernardo Martorell y con el del Maestro de Castellón de Ampurias. Su anónimo autor pertenece al momento sublime en que la pintura europea llegó a fundir en un estilo pictórico internacional el emocionante misticismo de las escuelas italianas, el gracioso lirismo de lo francés y el desbordante realismo flamenco. Este retablo de Banyoles es un caso esporádico, lo que hace sospechar que su autor fué un fugaz transeúnte.





LXVII

UNA procesión dirigiéndose hacia el milagroso Monte Gárgano». Detalle de un retablo dedicado a San Miguel Arcángel conservado en el Museo Diocesano de Gerona. Su lugar de origen, el grandioso templo gótico de Castellón de Ampurias, ha sido utilizado por Post para asignar a su anónimo autor, bajo el nombre de «Maestro de Ampurias», el alto puesto que le corresponde en el árbol de la pintura catalana. Fué contemporáneo de Bernardo Martorell y como él enamorado de la naturaleza. Pocas pinturas hispánicas del segundo cuarto del siglo xv superan la calidad de este retablo de San Miguel, ejecutado al temple de huevo.

LXVIII

SAN Benito y Santa Clara». Tabla central de un retablo de la Catedral gerundense, obra que dió nombre al Maestro de Gerona. El naturalismo de Bernardo Martorell y del Maestro de Ampurias es el ascendente directo del estilo de este anónimo notable, activo a mediados del siglo xv. Una cierta dosis de flamenquismo vivifica sus figuras de dibujo correcto y técnica sobria, mientras que el ambiente de sus composiciones sigue la corriente decorativista de la segunda mitad del siglo xv, revelada en la vana fastuosidad de los fondos ricamente decorados con temas dorados en relieve.





LXIX

ESCENA de la historia de Santa Cristina». Compartimiento del retablo dedicado a la Santa, que de la parroquial de Corsá pasó al Museo Diocesano de Gerona. Pintura al temple de huevo, de tradición arcaica a pesar de ser obra avanzada del siglo xv. Pertenece al último período del anónimo Maestro de Olot, reflejo lejano del arte del Maestro de Gerona. Como en todos los pintores secundarios el sentimiento narrativo tuvo en él una expresión gráfica ruda, de sabor popular.

LXX

LA Magdalena y San Onofre». Compartimiento del retablo contratado en 1455 para la Ermita de Nuestra Señora de Llosar, conservado en la Casa Consistorial de Villafranca del Cid (Castellón). Obra de Valentín Montoliu pintada al temple de huevo sobre tabla. Es ejemplo característico de la expansión del arte de Bernardo Martorell modificado por la creciente influencia flamenca. Representa el primer período de su autor cuando su entusiasmo juvenil le llevó a una lucha desigual entre su mediocre capacidad y su ansia de realismo.





LXXI

LA Virgen *dels Consellers*». Retablo de la Capilla del Ayuntamiento de Barcelona encargado a Luis Dalmau en 1443 y terminado y firmado en 1445. Pintura al óleo sobre tabla. La figura central inspirada en la Virgen de Van der Paele de Gante; el San Andrés y los ángeles cantores, reflejos del políptico del «Agnus Dei», y otros detalles, son pruebas más que suficientes para afirmar el influjo decisivo de los Van Eyck sobre Dalmau. Los retratos de los *Consellers*, así como la maestría del conjunto, bastan para proclamar la gran personalidad artística del pintor valenciano, introductor en Cataluña del estilo flamenco. Este retablo carece de la predela que consta en el contrato de la obra.

LXXII

LA Virgen Madre recibiendo, sentada en el trono, la música y las ofrendas de los ángeles». En los montantes las figuras de Moisés, Isaías, Daniel y David. Pintura al temple de huevo sobre tabla, conservada en la colección Muntadas, de Barcelona, procedente del Monasterio de Pedralbes. Obra maestra del anónimo «Maestro de Pedralbes», ejecutada a mediados del siglo xv. Bajo un flamenquismo superficial, pero innegable en la finísima realización de pequeños detalles (influencia de Dalmau), vibra el espíritu tradicional y la fórmula legada por Martorell. Su parentesco con las pinturas del Maestro de Gerona puede orientar el camino de futuros análisis.





MELQUISEDECH». Pintura al temple sobre tabla, compartimiento de una predela pintada por Jaime Huguet en 1455 con destino al retablo mayor del Monasterio de Ripoll. Museo Episcopal de Vich. Es la primera obra conocida del gran pintor, núcleo central de la escuela barcelonesa de la segunda mitad del siglo xiv. Contiene en embrión toda la sobriedad expresiva y la aguda verdad de sus obras maduras. Su profundo humanismo presiente el renacimiento con espíritu nuevo, desarraigado del primitivismo latente de la escuela barcelonesa. Sorprende su serena monumentalidad teniendo en cuenta su deliberado alejamiento de la preocupación escultórica. Esta figura de Ripoll encabeza dignamente el brillante camino de Jaime Huguet.

CONSAGRACIÓN de San Agustín». Compartimiento del retablo de San Agustín pintado por Jaime Huguet entre 1463 y 1486. Pintura al temple sobre tabla, con profusión de elementos en relieve dorado. Museo de Arte de Cataluña. Esta es la única de las composiciones conservadas de este retablo, encargo del gremio de Curtidores, que no deja lugar a duda sobre su paternidad huguetiana. Sus soberbias figuras pertenecen al rango de las grandes creaciones pictóricas del siglo xv. La monumental magnificencia del conjunto concuerda con los excelentes retratos que lo integran; esta es la obra cumbre de Huguet y quizá de la escuela catalana. Es de notar la firmeza del dibujo en equilibrio con el modelado simple en claroscuro, de influjo flamenco; quizá no sea ajena a esta faceta del estilo de Huguet la llegada a Barcelona del avanzado estilista cordobés Bartolomé Bermejo.





LXXV

SAN Jorge». Figura central de un tríptico distribuido entre el Museo de Arte de Cataluña y el Kaiser Frederick Museum de Berlín. Pintura al temple de huevo sobre tabla. Esta preciosa imagen, repleta de emoción y dignidad, plasmada por la mano de un maestro extraordinario, sigue siendo, a pesar de todas las atribuciones, el más glorioso enigma de la pintura gótica catalana. Este San Jorge del último cuarto del siglo xv, fuertemente relacionado con lo mejor de Huguet, se yergue enigmático recibiendo de la princesa el premio a su esforzado combate, flanqueado por los arrodillados donantes.

LXXVI

SANTO Obispo». Figura de la predela del retablo de las Santas Justa y Rufina procedente de Llíssá, conservado en el Museo Diocesano de Barcelona. Parece de la mano de Rafael Vergós, pintado a comienzos de la última década del siglo xv, cuando probablemente heredó el taller de Jaime Huguet. El recuerdo del gran maestro reaparece en esta obra delicada, hermana de la mayoría de las composiciones del retablo de los Curtidores. El claroscuro y las tonalidades frías dan calidad escultórica a esta obra, ejecutada al temple a base de cola animal siguiendo la técnica de Huguet.





LXXVII

DAVID». Detalle de una de las figuras del guardapolvo del retablo de San Esteban pintado por los Vergós con destino a la parroquial de Granollers. El fallecimiento de Pablo Vergós antes de la terminación de la obra que fué, según consta documentalmente, terminada por su padre y su hermano Rafael, creó uno de los grandes problemas en la historia de la pintura gótica. Está universalmente aceptada la atribución a Pablo Vergós de los cuatro soberbios profetas, ejecutados al óleo sobre tabla, joya del Museo de Arte de Cataluña. El espíritu del renacimiento ilumina esta faz solemne y grandiosa, obra maestra de un pintor que, fallecido antes de los veinticinco años, fué gloria final de la escuela medieval barcelonesa.

LXXVIII

RETABLO dedicado a los santos Juan Bautista, Eulalia y Sebastián, que procedente de Marquet, se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Interesantes figuras de enorme tamaño acompañadas de una escena referente a su propio martirio. Con ciertas reservas, esta obra ejecutada al óleo sobre tabla, puede atribuirse a Juan Figuera, pintor barcelonés de mediados del siglo xv. Su relación con Luis Dalmau se revela en el flamenquismo de ciertos detalles de indumentaria, en la expresión concreta y tajante de cada elemento y sobre todo en la técnica al óleo excepcional en este período de la escuela catalana. Arte que pretende un innegable empaque, pero plagado de infantilismos que denotan al pintor mediocre siguiendo los pasos de un gran maestro.





LXXIX

LA Piedad», adorada por los consortes Juan y Margarita Piquer, donantes. Composición central del retablo de la ermita de la Piedad de San Lorenzo de Morunys, pintado por Francisco Solives en 1480. Los personajes delatan inmediatamente su origen en las creaciones de Huguet, que Solives reprodujo siempre transformándolas en sentido popular. De todas maneras, su arte acusa una personalidad autónoma valorada por su técnica cuidada y su honradez profesional. Pintura al temple sobre tabla.

LXXX

LA Virgen de la Esperanza con el Arcángel Gabriel y Santa Inés». Compartimiento del retablo de la Trinidad pintado en 1501 por Gabriel Guardia, con destino a la Colegiata de Manresa, donde se conserva. Guardia es otro seguidor de Jaime Huguet, en tono menor. Sus composiciones, a pesar de haber recibido las corrientes renovadoras del renacimiento, muestran el escaso caudal de su vena artística. Pintura al temple sobre tabla.





LXXXI

SAN Juan Bautista y San Esteban» con San Inocente V y Santa Catalina de Sena en el montante. Pintura al óleo sobre tabla, procedente del Monasterio de Santo Domingo de Puigcerdá. Museo de Arte de Cataluña. Es obra notabilísima de fines del siglo xv, sin relación estilística con ninguno de los maestros conocidos de la escuela catalana. Es posible que su autor fuese de origen francés, aunque la obra, absolutamente ajustada a la tradición del país, debió ser ejecutada en la península. Su fino realismo justificaría hasta cierto punto su atribución al Maestro de Ampurias, a no ser por el carácter avanzado de su arte y técnica. El hecho de que Santa Catalina de Sena no fué canonizada hasta 1461, confirma lo tardío de la obra.

LXXXII

LA Piedad con San Jerónimo». Retablo procedente de la capilla particular del canónigo Desplá, quien aparece arrodillado a los pies de Jesús. Pintura al óleo sobre tabla firmada en 1490 por el cordobés Bartolomé Bermejo. Obra capital de la pintura española, joya de la Catedral de Barcelona, que justifica el origen del arte extraordinario de los Profetas de Granollers pintados por Pablo Vergós. Esta pintura ya renacentista, revela el ansia naturalista de Bermejo, que aparece en el maravilloso paisaje, sembrado de vida y de anécdota, en las sagradas figuras y sobre todo en la soberbia cabeza de Desplá, uno de los mejores retratos del Renacimiento.



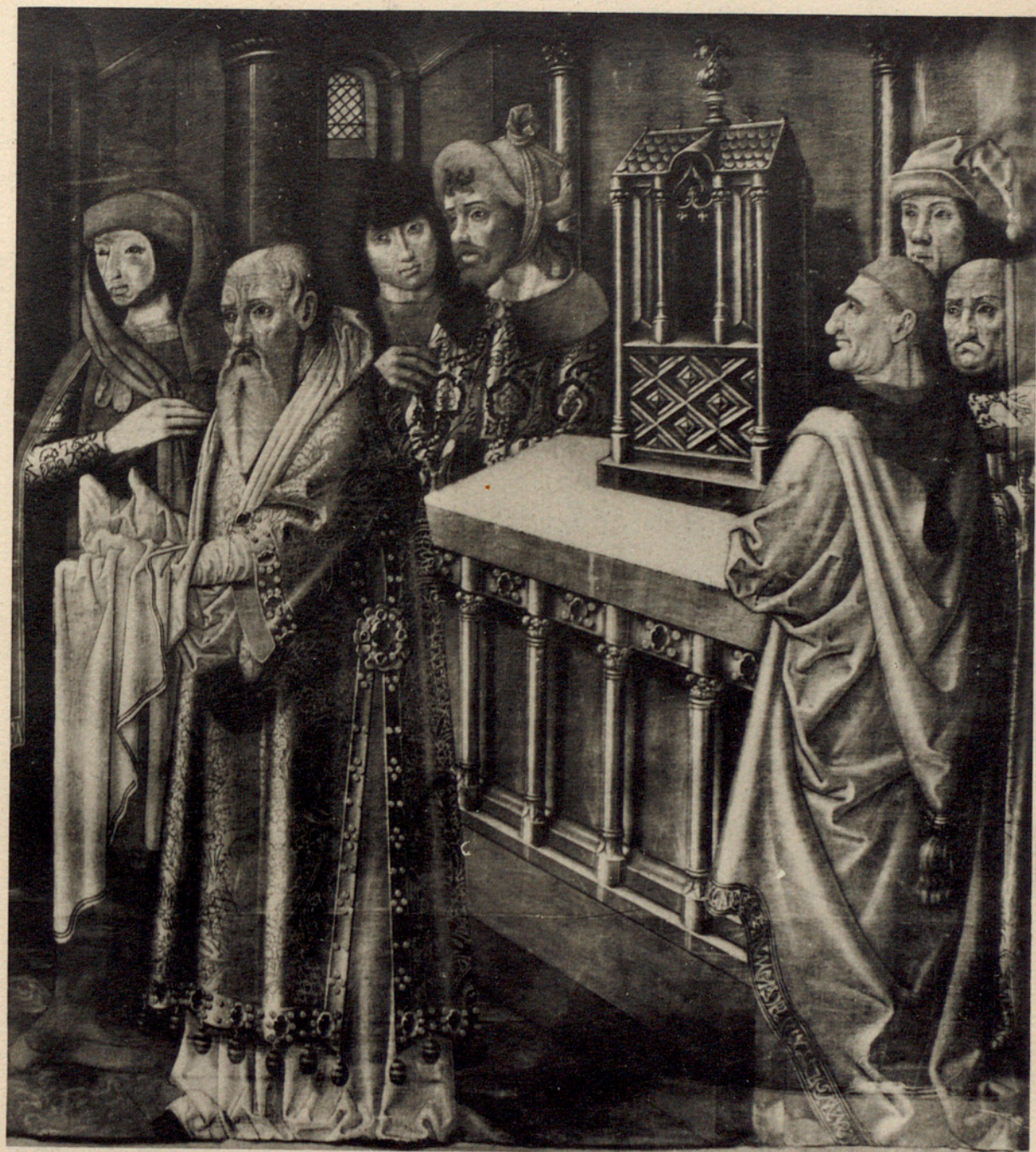


LXXXIII

LA Virgen de la Leche». Detalle de la figura central del retablo de la parroquial de Canapost, conservado en el Museo de Gerona. Obra deliciosa, pintada al óleo sobre tabla, cuyo carácter excepcional obliga a buscar su origen en alguna escuela extranjera. Al parecer su autor fué un francés establecido en el Rosellón, donde quedan muestras de su paso, inspirado en el arte concreto y simple del gran Fouquet.

LXXXIV

DETALLE de la Presentación al Templo. Sarga pintada al óleo que perteneció a las puertas del órgano de la Catedral de la Seo de Urgel. Obra de fines del siglo xv, conservada en el Museo de Arte de Cataluña. Su autor anónimo, catalogado bajo el nombre de Maestro de la Seo de Urgel, fué un distinguido pintor formado en la escuela franco-flamenca. Su permanencia en la región del Pirineo catalán viene confirmada por su paternidad de un retablo de Puigcerdá.





SAN Bartolomé destruyendo un ídolo». Compartimiento del retablo pintado a comienzos del siglo xvi por Juan Gascó, con destino al hospital de leprosos en Vich. Pintura al óleo sobre tabla, guardada en el Museo Episcopal de Vich. Es una muestra del arte que invadió la escuela catalana al desaparecer los últimos exponentes del siglo xv.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: 595

Signatura: ID: 267

PIN(13-15)[CAT]1144

Sala 940

Armario

ID. Bib. 267

Estante

TS

GUDIOL

HISTORIA
DE LA
PINTURA
GOTICA
EN
CATALUÑA

PIN (13-15)[CAT] 1944.9ud