

HUGUET

GUDIOL  
AINAUD

LAURE





INSTITUTO AMATILLAS DE ARTE HISPANO

HUGUET

HUGUET

1420 - 1492

I. mū. talque E

Edición de quinientos ejemplares.  
50 numerados en cifras romanas  
destinados a instituciones culturales  
y a colaboradores.  
450 numerados en cifras arábigas.

Ejemplar núm. I

GUDIOL-AINAUD (1948)

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO

# HUGUET

POR

JOSÉ GUDIOL RICART

JUAN AINAUD DE LASARTE

BARCELONA  
MCMXLVIII

## INTRODUCCIÓN

Jaime Huguet es, entre nuestros pintores medievales, el que cuenta con mayor fama y más extensa bibliografía. Creemos llegado el momento de proceder a la publicación del «Corpus» de su obra. De no encauzar acertadamente una tan enorme masa de material, no siempre presentado con buen espíritu crítico, corremos el riesgo de desandar parte de lo que se avanzó, perdidos en la complicada red de caminos, atajos y pistas falsas que cruzan el mundo artístico cuatrocentista, en exploración activa desde hace cincuenta años.

El proceso del descubrimiento de Huguet fué largo y complejo. Cardedera en 1866 y Miquel y Badía en el siguiente año, comentaron con elogio algunas de sus obras, entonces tenidas por anónimas, pero el nombre surgió por vez primera en 1880, entre los documentos publicados por Puiggarí, como contratante de los modestos retablos de Montnegre y San Pedro de Vilamajor. En 1905, Soler y Palet descubre las épocas que le adjudican el retablo de Tarrasa, dedicado a los santos Abdón y Senén, dando a los historiadores la primera base firme donde apoyar ulteriores análisis.

En 1906, Sanpere y Miquel, pese a su laborioso esfuerzo analítico en los «Cuatrocentistas catalanes», no supo apreciar tan valioso hallazgo y se perdió en el laberinto de su famoso «problema Huguet-Vergós», prestando al clan vergosiano las mejores obras del titular de la presente monografía. Su aportación de nuevos datos quedó sin fruto inmediato, por deficiente lectura del documento de cancelación del retablo de Arbeca y por no identificar con los contratos de Ripoll y San Celoni las obras de referencia en realidad conservadas. Todo ello hace más sorprendente la genial intervención de Beriaux, quien, en el breve resumen publicado en 1908, dejó ya perfectamente trazado el esquema de la obra huguetiana identificando el retablo de San Celoni y atribuyéndole el frontal de los Zapateros, el retablo del Condestable, el de los Revendedores, el de San Antonio Abad, el de Sarriá y el tríptico de San Jorge. En 1913, el padre López Zamora descubrió la documentación del gran retablo de San Agustín del gremio «dels Blanquers»; José Pallejà, en 1922, confirmó documentalmente la paternidad del retablo del Condestable, y Huguet se convirtió indiscutiblemente en la figura central del último período de la pintura gótica catalana.

Se multiplicaron desde entonces los estudios monográficos de su obra que adquiere valor internacional. En 1926, Folch y Torres trató de esclarecer el problema Huguet-Vergós; en 1929, Durán Sanpere aportó nuevos datos

con su monografía sobre el retablo de San Agustín, identificando dos años más tarde la tabla del gremio «dels Freners».

Benjamín Rowland, discípulo del profesor de Harvard Chandler R. Post, publicó el primer libro sobre Huguet en 1932. Se plantean en él los problemas del origen y juventud del pintor, y, aunque la mayoría de sus hipótesis se desvanecieron con el tiempo, identifica las tablas de Ripoll, atribuye certamente el pequeño retablo de la Virgen, del Museo de Vich, y deja señalado el rango de Huguet en la historia de la pintura europea.

Siguieron rápidamente nuevos descubrimientos. Nosotros publicamos en 1932 la atribución de las tablas de la colección Plandiura dedicadas a los santos Jorge y Macario; en 1936, la de la Epifanía del Museo de Vich y la del bancal de los Profetas de la colección Junyer, y en 1937 la del retablo de San Bernardino, de la Catedral de Barcelona. Folch y Torres, en 1936, descubrió el Santo Entierro, del Museo del Louvre. En 1938, Chandler R. Post dedicó a Huguet el capítulo principal del volumen VII de su valiosísima «A History of Spanish Painting», revisando todo lo conocido y aportando nuevos documentos, entre ellos los referentes al retablo de San Antonio Abad, y proponiendo atribuciones que se discutirán en las páginas que siguen. En el volumen VIII, aparecido en 1941, dió a conocer los santos Sebastián y Cristóbal de la colección Brimo. En 1942, Ainaud y Verrié publicaron la documentación relativa al retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio.

Huguet consiguió trazar una órbita brillante en el sistema del Arte Hispánico. Supo captar a tiempo las vibraciones rectoras del ritmo internacional, aportando concepciones originales que en ciertos casos rozan el horizonte de lo genial. Erigióse por derecho propio en figura preeminente de la escuela catalanoaragonesa, rodeado por una gran masa de imitadores. Sistematizar la enorme labor de la que podríamos llamar su escuela, sería problema insoluble, sin determinar de una manera segura las cualidades de las diversas etapas de su evolución artística.

Pocos pintores medievales de nuestro país presentan como Jaime Huguet un grupo tan nutrido de obras documentadas, y menos todavía han conseguido interesar de tal manera la atención de los historiadores. Pero las obras seguras del artista corresponden a una etapa avanzada de su carrera. Su conocida labor de veinte años corresponde en gran parte al otoño de su vida, cuando era pintor de las grandes corporaciones barcelonesas. Poseemos, pues, una imagen incompleta de su personalidad. El arte de un pintor entre sus cuarenta y sesenta años puede ser mejor o peor que el de su juventud, pero resulta casi siempre distinto. La madurez artística refleja naturalmente las luchas y tanteos juveniles, mas el estilo cristaliza a menudo en forma insospechada, y no siempre el paso del período de aprendizaje y formación al de madurez se verifica de una manera lógica. A veces, las características juveniles quedan escondidas bajo una fórmula que constituye la máscara definitiva del pintor, la que populariza su personalidad, la que sirve de punto de apoyo a las atribuciones. Y a causa de ello, numerosos artistas sufren en sus monografías la mutilación total de su labor de juventud, larva y crisálida de sus obras famosas.

La convicción interna de que este es el caso de Huguet, nos ha impulsado a revisar el estado de la cuestión huguetiana y a analizar concienzudamente las obras documentadas y atribuídas, rastreando su relación estilística con las pinturas coetáneas. He aquí el resultado de nuestra larga labor que, si bien abre horizontes nuevos en la historia de la pintura gótica hispánica, deja planteados y sin resolución definitiva gran número de nuevos problemas. Un concepto fundamental queda evidente, o sea el preponderante papel que desempeñó en las escuelas pictóricas de Zaragoza y Barcelona y su influencia decisiva para la unificación estilística de ambas escuelas.

Entre las obras incluidas por atribución en el círculo de Huguet, sobresale el tríptico de San Jorge. Desde que Bertaux señaló por primera vez sus características huguetianas, la filiación fué admitida por todos. Las dudas surgieron al tratar de analizarlo metódicamente en relación con lo documentado. Aunque las relaciones estilísticas eran innegables, las diferencias resultaban demasiado patentes para seguir ciegamente a Bertaux. El nervioso modelado del San Jorge, la sensibilidad enfermiza común a todos los personajes del tríptico y su técnica de plumeado de rico matiz, contrastaban extraordinariamente con la expresión serena y el cromatismo sobrio de la serie iconográfica que va desde el retablo de San Antonio Abad al de San Agustín.

Chandler R. Post, convencido de que era preciso buscar por otros caminos la paternidad del famoso San Jorge, tejió un arriesgado círculo estilístico alrededor del pintor Martín de Soria, firmante del retablo de Pallaruelo de Monegros. Aun confesando que durante años hemos puesto en duda la atribución del tríptico a Huguet, reaccionamos ante tal hipótesis. Nadie puede poner en tela de juicio la extraordinaria agudeza analítica del profesor Post, cuyos incontables descubrimientos obligan a otorgarle la supremacía entre los historiadores de la pintura hispánica, pero en este caso creemos que emprendió un mal camino y que de no enmendar su error, podría arraigar la falsa figura de un Martín de Soria vestido con plumas ajenas.

En la tesis defendida en el presente libro se devuelve el tríptico a Huguet y, con él por base, se recupera su labor de juventud. Avancemos desde ahora la posibilidad de que Huguet tuviera, en sus años mozos, un taller en Aragón y que, tras una breve etapa tarragonense, se estableció en 1448 en Barcelona, pasada ya la tercera década de su vida. Y es entonces cuando la abundancia de datos documentales nos permite pisar terreno firme. Hemos contrastado nuestra hipótesis con toda suerte de piedras de toque; puntos movedizos tiene, pero poseemos el íntimo convencimiento de que el hallazgo de más documentos aclaratorios no modificará en esencia la versión del Huguet joven que ofrecemos en las páginas que siguen.

Para la parte documental hemos utilizado directamente los originales, así aquellos publicados o cuya existencia anotan los autores que nos han precedido como una notoria serie enteramente inédita. Nos complacemos en manifestar nuestra gratitud al Dr. A. Durán y Sanpere, a D. J. M. Madurell y a D. F.-P. Verrié por habernos comunicado un crecido número de cotas de documentos barceloneses, así como por las facilidades proporcionadas para la consulta de los mismos.

## JAIME HUGUET Y SU ÉPOCA SEGÚN LOS DOCUMENTOS

La familia de Jaime Huguet era oriunda del Campo de Tarragona, probablemente de Valls. En 1424, un pintor natural de esta villa, Pedro Huguet, recibió poderes del tarragonense Mateo Ortoneda para cobrar el importe de un retablo que éste había pintado por encargo de los jurados del pueblo de Cabra (1). Parece lógico que pueda identificarse con el Pedro Huguet que aparece diez años más tarde avecindado en Barcelona, donde siguió trabajando por lo menos hasta 1450, ocupado casi siempre, por lo que sabemos, en obras de carácter menor, y especialmente de pintura mural decorativa en la Seo barcelonesa y en la iglesia del Pino (2). Un documento de 1439 nos da el nombre de su esposa, Constancia, y el de una hija, Francina. Siendo ambos de Valls, es de creer existiera un estrecho parentesco entre Pedro y Jaime Huguet, sin que nada pruebe la hipótesis aceptada por varios autores de que éste fué hijo del primero (3).

(1) A. Soler y March, pág. 89. En un documento, fechado en Tarragona a 30 de octubre de 1424, Pedro Huguet es citado como oriundo de Valls. Por otra parte, en los documentos de 1491 y 1492 referentes a la herencia del presbítero Antonio Huguet (véanse notas 4 y 5 de la página 2), hermano del pintor Jaime, consta que el primero falleció en Valls, y que allí vivían su próximo pariente Juan Huguet y un hijo de éste, menor de edad. Todo ello en cuanto a la familia Huguet en el siglo XV; sin embargo, es posible que su antiguo solar no fuese propiamente Valls, a juzgar por algunos indicios referentes al beneficio de San Blas de la iglesia de Puigtinyós, que fué posiblemente el que obtenía Antonio Huguet en 1448. En 1330, Elisendis, esposa del caballero Berenguer de Aiguaviva, instituyó este beneficio con la expresa condición de que se mantuviera siempre vinculado a un miembro de su familia; dejó para ello los bienes que poseía en Puigtinyós y designó como futuro candidato a un tal Pedro Huguet, hijo de Guillermo Huguet, del término de Fontrubí; este Pedro Huguet obtuvo el beneficio en diciembre de 1343 (Archivo Episcopal de Barcelona, «Speculum Penitensia et Apiariae», pág. 448).

(2) J. Mas (Notes, pág. 254) da algunas notas imprecisas; con mayor detalle, F. Carreras y Candi, «Les obres de la Catedral de Barcelona, 1298-1445» en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», t. VII, Barcelona, 1913-1914, pág. 510. Documentos inéditos en el ANB (= Archivo Notarial de Barcelona), notarios Juan Brujo (21 febrero 1439), Bartolomé Fangar (23 y 31 marzo, 7 mayo 1445), Bartolomé Valls (21 mayo 1450). Una hija de Pedro Huguet, Francina, aparece citada en 1439 y 1450.

El censo municipal de Barcelona del año 1448 registra el nombre de los pintores Pedro Huguet y Bernardo Martorell como cabezas de familia residentes en dos casas contiguas de la calle del Regomir, no lejos, quizás, de la casa que años más tarde debía alquilar Jaime Huguet (AHMB, «Fogatges», año 1448).

(3) El recibo final del retablo de San Celoni (véase nota en el catálogo), aludido desde Sánchez y Miquel como prueba indirecta de ello, no tiene valor como tal; en el texto completo y fidedigno del mismo sólo se nombra a Jaime Huguet, y fué por mera equivocación — de la que hay otros ejemplos — que el notario escribió Pedro y no Jaime en el resumen del recibo añadido a una copia suelta del contrato, y en ella dice el referido Pedro aun cuando antes sólo ha nombrado a Jaime.

Jaime Huguet pudo empezar su carrera profesional en Valls, pero sólo sabemos que trabajó en Tarragona. La fecha de su llegada a Barcelona parece ser la de 1448. El 31 de agosto de este año, Jaime Huguet otorgó dos escrituras de poderes a favor de su hermano Antonio Huguet, presbítero, residente entonces en el pueblo de Puigtinyós. Por uno de estos documentos le confiere atribuciones de carácter general para cobrar cantidades en su nombre. En el otro, de singular interés, lo nombra procurador «para renunciar, cancelar y anular, por sí y en nombre suyo, con el consentimiento y voluntad de los jurados y prohombres de la villa de Arbeca, del Arzobispado de Tarragona, las capitulaciones hechas y firmadas por el propio Jaime Huguet por una parte y dichos jurados y prohombres de la villa de Arbeca por otra, por razón de cierto retablo bajo la invocación de San Jaime que el mismo Jaime Huguet prometió construir y hacer terminar en la ciudad de Tarragona para dichos jurados y prohombres» (1). Es de suponer que la anulación del contrato está relacionada con el hecho de que Huguet cerrara su taller tarragonense al objeto de instalarse en Barcelona.

La prosperidad general, así en construcciones como en pinturas y ornamentos, no dependía ya entonces de la Corte, ausente de Barcelona, sino de la economía ciudadana y, en especial, de algunas instituciones locales: la Ciudad o Municipio, la Diputación y las Cofradías gremiales, en estrecha relación con las órdenes religiosas y comunidades eclesiásticas.

Los gremios y cofradías cobraron entonces un auge y preponderancia desconocidos que se reflejan en el campo de las Bellas Artes, y particularmente en la producción de Huguet; por ello, su clientela fué casi exclusivamente local y aun dentro de la localidad limitada — salvo casos especiales — a las cofradías religiosas. Tan sólo gracias al crecido número de cofradías gremiales existentes en Barcelona podía sostenerse el taller de Huguet, mayormente durante el período de guerra (1462-1472), en que a las naturales dificultades y penuria vino a sumarse la imposibilidad casi total de contar con clientes forasteros.

En otras épocas fueron los reyes de la dinastía barcelonesa, y sobre todo Pedro el Ceremonioso, quienes hicieron posible en el siglo XIV la expansión del estilo de los artífices de su Corte por todo el ámbito de los dominios de la Corona. Así ocurrió con Ferrer Bassa, Destorrent y los hermanos Serra e incluso con Borrassá en un principio. Pero ni este último en la segunda etapa de su producción, ni luego Martorell, pudieron contar con la Corte, aunque dispusieron aún de la magnífica red de relación y expansión del comercio barcelonés, con la que suplían bien aquella falta; ello, a pesar de que el mercado valenciano quedó casi completamente cerrado para el arte barcelonés, que apenas influía más allá del Maestrazgo. Finalmente, a mediados del siglo XV, algunos autores valencianos, de buena calidad como Dalmau o de menos como Miguel Nadal y el llamado Maestro Girard, dispu-

(1) A N B, Gaspar Canyis, 31 de agosto de 1448. Sanpere y Miquel y los autores que lo siguen, debieron conocer una versión errónea de tales documentos, puesto que suponen que el retablo de Arbeca llegó a pintarse y por otra parte inventan a otro hermano de Jaime Huguet, llamado también Jaime (!) y nada menos que beneficiado en Puigtinyós como Antonio.

tan ya a los barceloneses la influencia en Cerdeña y las Baleares, llegando incluso a establecerse en el Principado.

Veamos ahora la situación política en Barcelona a mediados del siglo XV. Los habitantes de la Ciudad Condal se agrupaban en varias clases sociales, siendo la división básica la de los tres *Brazos* representados en el Parlamento y la Diputación. El *Brazo Militar* comprendía a los nobles en todos sus grados, mientras el *Clero*, así regular como secular, constituyó el *Brazo Eclesiástico*. El tercer grupo, el *Brazo Real*, era el único que intervenía en la administración interior del Municipio o Ciudad. A su vez, estaba dividido en cuatro estamentos: ciudadanos honrados, o simplemente «ciudadanos», mercaderes, «artistas» y menestrales. Los ciudadanos, asimilados a la nobleza en sus privilegios y prerrogativas, eran los grandes propietarios, armadores y capitalistas en general; muchos segundones de familias ciudadanas fueron canónigos o juristas. En manos de los mercaderes quedaba uno de los resor tes más poderosos de la vida ciudadana, puesto que llevaban el peso de todo el comercio de importación y exportación, del que dependía la actividad de los revendedores y corredores y a la vez de la artesanía, única forma de la actividad industrial en Barcelona. Artesanos, revendedores, corredores y, en general, los restantes oficios constituyeron el grupo de los *menestrales*. A mediados del siglo XV formaban parte de otro grupo, el de los llamados *artistas*, los notarios, cirujanos-barberos — de categoría parecida a la de los practicantes —, los plateros y orfebres, los especieros-boticarios y los candeleros de cera. Los menestrales se agrupaban por oficios o profesiones, que a su vez se unían formando gremios y cofradías de muy vario alcance. Los *artistas*, así como los médicos y abogados (incluidos entre los ciudadanos), estaban organizados en Colegios presididos por sus *cónsules*; algunos oficios adoptaron también esta forma de organización.

A pesar de que los menestrales constituían la clase más numerosa, la forma de estar representados los cuatro estamentos en el gobierno del municipio daba una hegemonía absoluta a los «ciudadanos». Los cinco *Conseillers* o miembros del Consejo Ejecutivo eran «ciudadanos», y tenían poderes para designar a los jurados o miembros del Consejo de Ciento, renovable por mitad cada año, y para proveer varios altos cargos municipales, ya directamente o proponiendo los candidatos al Consejo de Ciento.

Antes de la guerra contra Juan II, los dos problemas más graves que se plantearon fueron de carácter social. En el campo, el de los *remences*, y en el interior de la ciudad, las luchas entre los bandos de la *busca* y la *biga*.

Los *remences* eran campesinos adscritos a la tierra y sujetos a las onerosas obligaciones llamadas malos usos. Los ciudadanos, como principales terratenientes, y con ellos los miembros del brazo militar y del eclesiástico, se oponían a las modificaciones que los *remences* solicitaban para cambiar su estado y condición. Sin embargo, contando con el apoyo del Rey, los *remences* lograron plantear en firme sus reivindicaciones. En junio de 1448, Alfonso el Magnánimo les dió autorización para sindicarse y recaudar fondos, y en enero del año siguiente se fijó una tasa para la cuota que debían satisfacer. La tensión y el malestar fueron en constante aumento, señalándose

por una y otra parte reuniones y actividades tumultuosas y algunas embajadas al Rey.

Mientras crecía la pugna de terratenientes y campesinos, dentro de la propia ciudad iba perfilándose el conflicto entre las clases sociales, divididas en dos grandes bandos, la *mà major* o de los grandes, llamada la *Biga*, y la *menor* o de los pequeños, que tomó el nombre de la *Busca*.

Las clases aristocráticas reaccionaron ante el triunfo de la *Busca* en el Municipio, tomando la Generalidad como baluarte y enviando al Rey varios embajadores para oponerse a la actuación de las gentes de la *Busca*, quienes algo impremeditadamente se lanzaron a usar y abusar de los cargos y poderes que habían alcanzado.

Pero el Lugarteniente Real, Galcerán de Requesens, y los emisarios de la *Busca*, actuando también cerca del Monarca, neutralizaron estas acciones, logrando que, en marzo de 1455, Alfonso el Magnánimo otorgara un privilegio modificando substancialmente el régimen municipal de Barcelona. La asamblea general, o Consejo de Ciento, constaría desde entonces de 128 miembros: ciudadanos, mercaderes, artistas y menestrales, en cuatro grupos iguales de 32. En cuanto al Consejo Ejecutivo, debía estar formado por tres Consellers ciudadanos, un mercader y un artista o menestral, alternando en este último lugar los representantes de una y otra clase. Los cónsules de los gremios de artistas y menestrales gozaban de la prerrogativa de proponer al Consejo una lista de los candidatos de su estamento y oficio que debían nombrarse jurados, mientras para ciudadanos y mercaderes la designación quedaba al libre albedrío de los Consellers.

La implantación de este régimen —desde luego muy a disgusto de la *Biga*— representa el reconocimiento definitivo aunque atenuado del derecho de los menestrales y artistas a intervenir activamente en el gobierno de la Ciudad. Al mismo tiempo, la intervención queda estrechamente vinculada a la vida corporativa, puesto que tiene lugar a través de las asociaciones profesionales, única fórmula que se consideraba apta para proporcionar fuerza política y económica a los individuos pertenecientes a aquellas clases sociales.

Éste era pues el ambiente en que se desenvolvió Huguet en los primeros años de su establecimiento en Barcelona. Tres años después de las primeras menciones documentales ya referidas, por una escritura fechada a 29 de marzo de 1451 sabemos que nombró procurador suyo al marinero Blas Durida, cuya residencia habitual era el castillo de Cáller (Cagliari), para que reclamara y cobrara en nombre de Jaime Huguet la suma de 17 sueldos barceloneses que le adeudaba el mercader Gabriel Çavila, por aquel entonces residente en Cáller, como resto de una cantidad superior (1). Uno de los tes-

(1) A N B, Gaspar Canyís, 29 de marzo de 1451. Sanpere y Miquel dió de este documento una referencia enteramente equivocada. Savila o Çavila (no Canila) es posible que hubiera marchado de Barcelona para Cerdeña sin devolver a Huguet los 17 sueldos y que el pintor aproveche el viaje del marinero para reclamar aquella suma, o bien que la comanda comercial se refiera a negocios ultramarinos. Conocemos dos copias del documento, ambas en los manuales del notario Canyís. En una se nombra a Blas Durida, marinero, mientras que en la segunda parece leerse el apellido como *d'Uriola*, y se le atribuye la profesión de sastre; estas vacilaciones son por desgracia algo frecuentes en ciertos notarios del siglo XV.

tigos fué Antonio Dalmau, pintor, a quien hallaremos en relación con Huguet en otras muchas ocasiones. Este documento, del que se había dado una referencia equivocada, no se refiere al cobro de ninguna obra de arte, sino a la liquidación de una comanda o préstamo comercial de Huguet a Çavila.

Los Diputados de Cataluña, con el fin de dar mayor suntuosidad a su Palacio barcelonés, decidieron encargar la fabricación de tres tapices con escenas de la historia de San Jorge. Se tomó el acuerdo el 4 de mayo de 1453, y los cartones fueron pintados sobre lienzo por dos artistas de la ciudad, el valenciano Miguel Nadal († 1457), encargado temporal del taller de Bernardo Martorell, y Jaime Huguet. El primero cobró 55 libras por dos de ellos, mientras Huguet percibía 49 y media por uno solo, lo que parece probar la mayor calidad del encargo que se le hizo. En el recibo, fechado a 16 de noviembre de 1453, aparece el nombre de Jaime como corrección definitiva al escribano mal informado que anotó el de Juan en la orden de pago, lo que había dado lugar a suposiciones erróneas. Los tres tapices se fabricaron en Flandes, en la villa de Arras, y en 1457 adornaban ya la galería gótica inmediata a la Capilla de San Jorge. Debieron permanecer en uso constante hasta su desgaste definitivo, puesto que en 1596 el tapicero Antonio Tramullers cobró una cantidad por la reparación de un *drap de Ras vell* en el que había el episodio de la lucha de San Jorge con el dragón (1).

De un documento de fecha posterior, parece deducirse que a mediados del año 1453 Guillermo Voltes, del pueblo de Alforja, cerca de Reus, según escritura otorgada ante el cura párroco de Riudoms, firmó con Jaime Huguet un contrato de aprendizaje según el cual Juan Voltes, hijo de Guillermo, quedaba obligado a servir al pintor durante un plazo de seis años.

El día 7 de agosto de 1454 se celebraron en la Catedral de Barcelona las bodas de Huguet con la doncella barcelonesa Juana Baruta, hija de un herrero llamado Pedro y de la esposa de éste, Catalina. Ofició en la ceremonia Antonio Huguet, el hermano del novio (2).

Como el pintor no tenía domicilio propio en Barcelona, los recién casados se establecieron en una casa alquilada al cirujano Francisco Mulet, sita en la calle que aun hoy se llama *dels Arcs*, cerca de la Plaza Nueva. En el contrato de alquiler se especifica que el propietario costeó las obras a realizar en dos dormitorios y en el comedor, a fin de mejorar las condiciones de la casa. Allí vivió el pintor por lo menos hasta 1459, debiendo mudarse poco más tarde a otra, situada en el Regomir, no lejos de la casa en que habitaron los padres de Juana desde que Pedro Baruta la compró el 16 de octubre

(1) J. Puig y Cadafalch y J. Miret y Sans («El Palau de la Diputació General de Catalunya» en «Anuari de l'I. d'E. C.», III, 1909-1910, pág. 414) publicaron la orden de pago, fechada el 16 de noviembre de 1453; en ella el nombre del pintor está equivocado (*Johan por Jaume*), pero el escribano subsanó este error al extender el recibo inédito, fechado aquel mismo día (Archivo de la Corona de Aragón, fondos Generalidad, volumen 476, *Sextum manuale Bernardi Noves año 1452-1453*).

El libro de Deliberaciones correspondiente, también inédito, da inequivocablemente el nombre de *Jaume*. (Ibid., vol. 110.)

(2) J. Mas, (Notes, pág. 256). Documentos de fecha posterior nos dan los nombres de los padres de Juana: Pedro Baruta y Catalina. Juana aportó al matrimonio 110 libras de dote (ANB, Bartolomé Requesens, 31 enero 1455).

de 1428 por cien libras a los mercaderes Francisco y Gabriel Ripoll, hijos de Berenguer de Ripoll (1).

El 14 de noviembre de 1454, Jaime contrataba la pintura de una obra importante, el retablo de San Antonio Abad, que se conservó hasta 1909 (2).

A 26 de febrero de 1455 se firmó otro convenio, el referente a las pinturas del altar mayor del monasterio de Santa María de Ripoll.

En 1455 la fama de Huguet debía ser ya muy acreditada, a juzgar por el hecho de que el 18 de marzo ingresó en su taller como aprendiz un extranjero, Enrique Anroch, de 17 años cumplidos, hijo de un hostelero y ciudadano de Narbona, llamado asimismo Enrique Anroch. El nuevo aprendiz debía permanecer con Huguet durante tres años, sin cobrar remuneración alguna excepto la manutención, y sólo al terminar su contrato con Huguet éste venía obligado a proveerle de un traje nuevo, compuesto de *manto, cota, gipó y calces*.

El 18 de agosto, y por un importe total de 75 florines — 41 libras y 5 sueldos —, obligóse a pintar un retablo dedicado a San Antonio de Padua y San Antonio Abad. La tabla central debía contener las figuras de los titulares, a quienes corresponderían tres escenas narrativas a uno y otro lado; constituiría el remate el habitual tema de la Crucifixión y en el banco debía haber cinco compartimientos con otras tantas medias figuras, excepto en el central donde se pintaría el Cristo de Piedad con sus atributos; el conjunto sin el guardapolvo, mediría unos 2,60 metros de altura por 2 de ancho. Encargó el retablo el mercader barcelonés Luis Guillem del Castell, para destinarlo al Convento de franciscanos de Berga; el 14 de marzo de 1457 consta que la obra estaba terminada, cobrada y entregada. Al parecer, no se conserva (3).

A fines de 1455, el 16 de diciembre, Jaime Huguet firmó un contrato con su aprendiz Juan Voltes que entonces tenía ya 19 años cumplidos. En este documento se hace constar que Voltes entró en el taller de Huguet unos dos años y medio antes, y que conforme a lo estipulado por su difunto padre y el pintor, su aprendizaje debía durar un total de seis años, de los que le faltaban cumplir aún dos y medio. Pero según la nueva escritura, en realidad una renovación de contrato, Juan Voltes se compromete a permanecer con su maestro cuatro años más, a contar desde las próximas Navidades. Durante este tiempo, Voltes percibiría ya, aparte de la manutención, un estipendio anual en aumento progresivo (4 florines el primer año, 6 el segundo, 8 el tercero y 12 el cuarto), puesto que ya se le consideraba con aptitud suficiente. Entre los testigos de la escritura firmó el pintor Juan Oliver, que seis años más tarde sería uno de los prohombres de la cofradía gremial de los Freneros (4).

(1) A N B, Bartolomé Requesens, 6 de septiembre y 29 de octubre de 1454, 20 de marzo de 1455 y 16 de abril de 1459, y Juan Faner, 5 de octubre de 1473.

(2) Para la documentación de este retablo y de las demás obras de Huguet que se conservan o de las que existen gráficos, ver los capítulos aparte a ellos dedicados.

(3) Los documentos del retablo de Berga, publicados por Post, vol. VII, págs. 49-50, según copia facilitada por el Dr. A. Durán y Sanpere.

(4) A N B, Bartolomé Requesens, 16 de diciembre de 1455. Los seis años de aprendizaje habían sido reducidos a cinco por concesión expresa de Huguet.

Por este mismo tiempo, Huguet debió trabajar en el retablo de San Miguel, para el altar de la cofradía de los Revendedores en la iglesia del Pino de Barcelona, puesto que la solemne consagración de la capilla tuvo lugar el 3 de mayo de 1456.

También están fechadas en 1456 dos escrituras por las cuales Jaime Huguet parece haber procedido a la definitiva liquidación de las cuentas de una sociedad que había formado con el pintor zaragozano Pedro Ramírez y otros particulares de la capital aragonesa. A juzgar por el contenido de una de aquellas, se trataba de una simple asociación para el comercio de escudos pintados, sin que por ello pueda suponérsele mayor alcance, puesto que Ramírez era un mero artesano, como nos lo acredita la segunda escritura, en que se le nombra como decorador de chapines (*pictorem et picatorem de tapins*). Huguet nombró procurador suyo al mercader barcelonés Pedro Balcebra o Vallcebre para que tomara en Zaragoza las medidas pertinentes para formalizar el estado de cuentas de la sociedad (1).

El 13 de abril de 1458 ingresó un nuevo aprendiz en el taller de Huguet; había cumplido ya los 17 años, se llamaba Bernardo Vicens y era hijo de un cantero de Gerona de iguales nombre y apellido. Vicens debía pasar junto a Huguet ya sólo una especie de cursos de perfeccionamiento, durante dos años y medio, y al terminar este plazo el maestro se comprometía a costearle un traje de la tela y colores que fueran de su gusto, mientras no sobrepasaran una cantidad preestablecida. Documentos de fecha posterior vuelven a nombrar a este discípulo de Huguet; en uno de fecha 22 de enero de 1465 aparece aún en Barcelona, como testigo de una escritura otorgada por su propio maestro; una escritura fechada en Barcelona el 11 de mayo de 1502 se refiere al pintor Bernardo Vicens, ciudadano de Gerona, posiblemente el mismo, que en esta fecha había ya fallecido (2).

En 1459 entró como aprendiz en el taller de Huguet Francisco Pellicer, de doce años de edad; era hijo de Francisco Pellicer, de Santa Coloma de Queralt, y, según lo convenido entre el padre y el pintor, debía permanecer durante cinco años al servicio de éste hasta llegar a un completo conocimiento del oficio (3).

A partir del mismo año — ya que antes de esta fecha las colecciones de documentos son incompletas —, existe una serie de referencias sobre las actividades de Huguet dentro de la cofradía de San Esteban de la Catedral de Barcelona. Esta asociación para fines religiosos y de socorro mutuo era la conocida también con el nombre de Cofradía de los Freneros, a pesar de lo cual en ella se hallaban incluidos otros muchos oficis o corporaciones pro-

(1) Uno de ellos en el Archivo Histórico Municipal de Barcelona (A H M, B), documentación notarial suelta referente a artistas; el otro en el A N B, Bartolomé Requesens (17 mayo 1456). Una referencia al primero publicada por el Dr. A. Durán Sanpere, «El retaule de Sant Agustí dels Blanquers de Barcelona», pág. 9.

(2) A N B, Bartolomé Requesens (13 abril 1458 y 22 enero 1465). La cota del documento de 1502 (A N B, Bartolomé Sumes, 11 mayo 1502) anotada por J. M. Madurell, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», 1944, pág. 211. Bernardo Vicens ya había fallecido entonces, y se menciona a su viuda, hermana de un sastre de Barcelona llamado Vicente Pagés.

(3) A N B, Bartolomé Requesens, referencia en un documento de fecha posterior (22 de enero de 1465). Madurell publicó las cotas de la documentación de los aprendices.

fesionales entre los que se contaban los pintores. Desde luego, éstos poseían además una organización estrictamente profesional aparte, pero de ella apenas existen otros datos que las ordenanzas que regulan el derecho de asociación y los exámenes de suficiencia; a la época de Huguet corresponden unas promulgadas el 19 de septiembre de 1450 y otras fechadas a 30 de mayo de 1489 (1).

Dos notas del año 1460 nos informan de actividades de Huguet en relación con otros colegas. A fines de mayo, Jaime Vergós I le nombró ejecutor testamentario, por lo que le tocó intervenir en la liquidación de la herencia y en la tutela de Jaime Vergós II, a quien su padre, fallecido a fines de julio, ponía bajo un régimen de prudente vigilancia (2). En septiembre, y en compañía del pintor Antonio Dalmau, Huguet fué llamado por los Diputados para tasar un lienzo con figuras de personajes y motivos ornamentales que Francisco Bergés, ciudadano de Barcelona y funcionario de la Diputación, había pintado como modelo para dos reposteros de tapicería del Palacio de la Generalidad (3).

Durante el mismo año Jaime Huguet dió fin a la pintura del retablo de San Abdón y San Senén, aun hoy conservado, y en noviembre se trasladó personalmente a Tarrasa para colocarlo, según consta de los pagos hechos para la cabalgadura que empleó en el viaje.

Referentes al propio retablo poseemos dos recibos autógrafos, fechados en noviembre de 1460 y marzo de 1461.

A esta época corresponde una serie de acontecimientos políticos que prepararon la guerra que más tarde, durante diez años, debía asolar el Principado de Cataluña y en cuyas incidencias vióse envuelto Huguet como todos sus conciudadanos.

La pugna que desde tiempo existía entre el Rey Juan II de Aragón y su primogénito Carlos de Viana, tuvo graves repercusiones de carácter político al ser apoyado el príncipe por los organismos públicos de Cataluña, interesados en mantener una irreductible defensa de sus prerrogativas y privilegios frente al Rey y su segunda esposa y mala consejera Juana Enríquez. En 1460, Carlos de Viana se hallaba en Barcelona y su padre en Lérida, donde lo citó ante las Cortes allí reunidas acusándolo de maquinaciones secretas con el rey Enrique IV de Castilla y de uso indebido del título de Prímogenito o Príncipe heredero. Encarcelado por su padre y sacado por él de Cataluña, la enérgica actuación de los representantes del Principado obligó a Juan II a devolverle la libertad. Pero, además, los catalanes consiguieron que Juana Enríquez, en nombre del rey su esposo, firmara las humillantes Capitulaciones de Vilafranca (junio 1461), casi un tratado de potencia a potencia, por las cuales se reconocía al Príncipe de Viana el uso de todos sus títulos y prerrogativas, entre ellas la de actuar como Virrey o Lugarteniente real en Cataluña, comprometiéndose Juan II y su esposa a no penetrar en territorio catalán sin expresa autorización de los poderes locales; en esta

(1) Publicadas por Sanpere y Miquel, «Cuatrocentistas», t. II, págs. LXII a LXV.

(2) Referencias en Post, vol. VII, págs. 48 y 415.

(3) J. Puig y Cadafalch y J. Miret y Sans, loc. cit., pág. 416.

ocasión, la propia Juana Enríquez no obtuvo permiso para entrar en Barcelona. Carlos de Viana fué acogido triunfalmente en la capital, pero ambicioso, inhábil y sin comprender los intereses del país, no supo conservar el prestigio conseguido. El Príncipe falleció en Barcelona el 23 de septiembre de 1461.

Al año siguiente pertenece una nota de las actividades de Huguet dentro de la Cofradía de San Esteban de los Freneros. En la sesión del 15 de febrero se discutió la conveniencia de cancelar un convenio que al parecer atentaba contra la buena marcha de la Magistratura municipal; Huguet, como la mayor parte de sus colegas, se mostró partidario de la anulación del convenio y, además, a aceptar cuanto dispusieran los Consellers sobre aquel asunto (1).

Entretanto, debía crecer el prestigio del artista, puesto que en 22 de febrero de 1462 firmó la escritura de las pinturas del altar de San Bernardino y el Ángel Custodio, de los Esparteros y Vidrieros y el contrato del retablo de San Esteban, de la Cofradía de los Freneros, fechado el 13 de abril, pocas semanas antes de que estallara la sublevación de Cataluña contra el rey Juan II de Aragón.

La situación de violencia que existió ya en vida del Príncipe de Viana iba agravándose progresivamente y, como en tiempos de Alfonso el Magnánimo, se perfilaba otra vez amenazador el peligro de una sublevación por parte de los payeses de remença. Los conflictos más graves acaecieron en las comarcas gerundenses, y allí marchó la reina-lugarteniente Juana Enríquez, mientras los agentes del Rey procuraban soliviantar a los payeses contra sus señores. En mayo de 1462 una nave castellana desembarcó armas y pertrechos en el puerto de San Felíu de Guíxols, para proveer a los futuros sublevados. Por su parte, la Diputación de Cataluña nombró Capitán General de los ejércitos del Principado al Conde de Pallars, reforzando su autoridad frente a la Reina-Lugarteniente. El 5 de junio, Juan II irrumpió con sus tropas en territorio catalán, y su esposa se fortificó en la Ciudadela de Gerona. La Diputación los proclamó enemigos públicos el 9 y 11 de junio, respectivamente.

Luis XI de Francia, aliado de Juan II, invadió el Rosellón y la Cerdanya, mientras el Rey de Aragón entraba en Balaguer y tomaba otras plazas. Ante la necesidad de buscar protección exterior, los catalanes ofrecieron la Corona al rey de Castilla, Enrique IV, antiguo valedor del Príncipe de Viana. Enrique aceptó en un principio, pero delegó sus funciones en el lugarteniente Juan de Beaumont, y en junio de 1463, obedeciendo a presiones de Luis XI, renunció a seguir defendiendo a los catalanes. El propio Luis XI se les ofreció entonces como valedor —no muy desinteresado—, pero no fiándose de él la Diputación envió una embajada a otro candidato, Pedro, condestable de Portugal y descendiente del último Conde de Urgel (noviembre de 1463).

Al mes siguiente de haber partido la embajada, hallamos a Huguet contratando la mayor de sus empresas pictóricas, el enorme retablo de San Agustín, por el que debía percibir mil cien libras y cuya terminación se retrasaría más de veinte años. El 4 de enero de 1464 firmaron esta escritura

(1) A N B, Francisco Tarrassa (25 febrero 1462).

los fiadores del pintor, entre ellos su esposa Juana y su suegra Catalina, ante el notario barcelonés Juan Fogassot.

El desembarco en Barcelona del condestable Pedro de Portugal (enero de 1464) marcó la fecha inicial de la efímera vida cortesana de Huguet, que entró a formar parte, en lugar muy destacado, de la serie de artistas y artífices que rodearon al monarca, proclamado Rey de Aragón por los catalanes.

Pedro de Portugal dió inmediatamente pruebas de su interés por la renovación del Palacio Mayor de Barcelona. Bajo la dirección del maestro de la Catedral, Bartolomé Mas, se llevaron a cabo las obras arquitectónicas. En plena movilización de las fuerzas armadas del país, una orden del Rey, fechada el 28 de mayo de 1464, eximía del servicio militar a Jaime Huguet, junto con el escultor Juan Claperós, el maestro de vidrieras Juan Perri y los carpinteros y tallistas Miguel Prats y Pedro Durán. Todos ellos habían dado un substituto para el ejército (1). Prats y Durán labraron la madera del retablo de la Epifanía o del Condestable, para la capilla palatina, y debieron cuidar también del dorado; una orden real de pago de noviembre de 1465 específica que Huguet se había encargado de la pintura de aquella obra.

La Cofradía de los Freneros, en las elecciones de agosto de 1465, le confirió el cargo de *Prohom en cap*. En funciones de tal y junto con los prohombres y administradores de la Cofradía, consta como otorgante de la escritura de liquidación de una herencia a 19 de octubre de aquel año (2).

El 20 de diciembre de 1465, Huguet firmó el contrato de un retablo de Santa Ana, San Bartolomé y María Magdalena, destinado a uno de los altares de la iglesia parroquial de San Martín de Partegás, en el pueblo de San Celoni; azares de varia índole, y seguramente de modo especial la situación bélica, retrasaron hasta mayo de 1480 el pago final de esta obra.

A principios de 1465 aparecen reflejados en la documentación los pequeños conflictos internos del taller de Huguet. Por un acta notarial de 22 de enero, el aprendiz Francisco Pellicer, que entonces había cumplido ya dieciocho años, reconoce haber robado a su maestro en varias veces, de *poch en poch*, una suma equivalente a unos 15 florines (8 libras y 5 sueldos). La mayor parte del dinero había sido sustraído de la caja de una tienda de la calle del Regomir contigua al taller, regentada en nombre de Huguet por su suegra Catalina (3). Fué testigo de esta escritura un antiguo aprendiz de aquél, el pintor Bernardo Vicens, oriundo de Gerona pero residente entonces en Barcelona. Pellicer había prometido reparar el daño que había causado, y para ello presentó un fiador, pero a 4 de junio de 1466 se declaró incapaz de hallar la cantidad necesaria para pagar a su maestro y convino

(1) Martínez Ferrando, «Pere de Portugal, rei dels catalans», pág. 195. Barcelona, 1936.

Dos censos militares de esta época, uno del propio año 1465 y otro sin fecha, se refieren a la organización y movilización de las milicias ciudadanas; en ambos documentos se registra el nombre de Jaime Huguet como habitante en el barrio del Regomir, adscrito a la *cinquantena* o grupo de cincuenta hombres aptos para llevar armas capitaneado por el coracero Pedro Falcó. En el censo, no fechado, se precisa que junto con Huguet habitaba *un jove* (uno de sus aprendices) también útil para el servicio militar, y se incluye un inventario de las armas de propiedad particular del pintor: coraza, *cervellera* (casco), lanza, pavés y espada. (A H M, B, «Fogatges».)

(2) A N B, Antonio Vinyes (19 octubre 1465).

(3) A N B, Bartolomé Requesens (22 enero 1465).

con él una fórmula de arreglo según la cual permanecería dos años más trabajando para Huguet como ayudante pintor, con un sueldo de 24 florines (un florín al mes), además de la manutención; terminados los dos años de servicio (que se contaban a partir del 25 de mayo próximo pasado), recibiría de Huguet tan sólo 9 florines, quedando los otros quince en poder del pintor, como indemnización (1).

Por esta época, Jaime Huguet seguía trabajando en el enorme altar de San Agustín. El curtidor Pedro Marquet, en su testamento fechado a 11 de marzo, dejó una manda de 55 sueldos para que Fray Mateo Rella, prior de los agustinos, la hiciera llegar a manos del pintor. Un recibo de este último fechado a dos de mayo de 1466 nos acredita haberse ejecutado aquella disposición, y es típica muestra de las varias causas que retrasaban la ejecución de los grandes retablos fraccionando los pagos y haciendo interminable el cobro de los precios convenidos.

A fines del corto reinado de Pedro de Portugal, Huguet contrató una obra de importancia secundaria, un retablo dedicado a la Virgen, que debía ocupar uno de los altares laterales de la iglesia parroquial de San Pedro de Vilamajor. El cuerpo superior debía comprender una hornacina central para una escultura; en las tablas laterales, dos a cada lado, debían pintarse la Anunciación, Natividad, Epifanía y Resurrección, y en el remate la Coronación de la Virgen. El banco contendría cinco compartimientos con otras tantas medias figuras. Huguet debía entregar el retablo en marzo de 1467, recibiendo por él 64 libras barcelonesas del contratante, Benito Boraü, Bataller, vecino de Vilamajor (2).

Pedro de Portugal murió en Granollers el 29 de junio de 1466, y su efímero reinado se cierra con un balance militar y político muy desfavorable: en 1464 Juan II tomó Lérida, y Vilafranca y Ripoll cayeron en sus manos por traición de sus defensores. Al año siguiente, la desastrosa batalla de Calaf, la pérdida de Cervera y la entrega de Igualada al enemigo no fueron compensadas por la recuperación de La Bisbal, Camprodón y San Juan de las Abadesas ni la derrota infligida a las tropas de desembarco que intentaron asaltar Mataró.

Una semana antes del fallecimiento del Condestable cayó Amposta, y a principios del siguiente mes, Tortosa siguió la misma suerte. El 30 de julio de 1466 los Diputados decidieron ofrecer la corona a René de Anjou, rey de Nápoles y señor de Provenza, y en octubre del mismo año llegó a Barcelona la noticia de su aceptación. Este hecho representaba un valioso cambio de la posición internacional de la causa que defendían los barceloneses, en particular por el hecho de que el rey René contaba con la ayuda de Luis XI de Francia. En febrero de 1467 empezaron a llegar refuerzos enviados por el nuevo soberano, y en abril mandó al Principado a su hijo Juan de Anjou, duque de Lorena y Calabria. La guerra se presentaba con mejores auspicios.

En el verano de 1467 empezaron a trabajar con Huguet dos nuevos apren-

(1) A N B, Bartolomé Requesens (4 junio 1466).

(2) Puiggari, J., «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento». (Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, t. III, pág. 92, Barcelona).

dices. El 25 de junio, Esteban Solá, de 20 años cumplidos, hijo del difunto pintor de Gerona Ramón Solá, entró en el taller de Jaime Huguet por un plazo de tres años, presentando como fiador a su cuñado el pintor Miguel Rovira. El maestro se comprometió a proveer a su manutención y a pagarle un sueldo que aumentaría progresivamente: 4 florines el primer año, 6 el segundo y 10 el tercero y último (1). A 3 de julio de 1467 el sastre barcelonés Bonanato Alagó colocó a su hijo Bartolomé, de 14 años de edad, en el taller de Huguet; Bartolomé Alagó debía permanecer allí durante cinco años, sin percibir sueldo alguno aparte de la manutención; además, el último año el maestro lo proveería de un traje completo nuevo. Fueron testigos de este contrato de aprendizaje los pintores barceloneses Jaime Vergós II y Juan Pujol (2).

Por lo que a la guerra y política se refiere, los episodios culminantes del bienio subsiguiente son el fallecimiento de la reina Juana Enríquez en Tarragona, el 13 de febrero de 1468, y la conquista de Gerona el día del Corpus, 1 de junio de 1469.

Dos recibos fechados a 22 de enero de 1468 y 3 de julio de 1470, atestiguan respectivamente la entrega — por parte de Huguet — de la tabla central y la del Calvario del retablo de San Bernardino y del Ángel Custodio; en el primero figuran como testigos Juan Puyol o Pujol y Bartolomé Alagó, ambos nombrados como pintores y ciudadanos de Barcelona; Bartolomé Alagó es, desde luego, el mismo que entró como aprendiz de Huguet en julio del año anterior, y Pujol, el pintor que apareció como testigo en su contrato.

Al propio período pertenecen otras referencias del artista. A 25 de junio de 1468, junto con el pintor barcelonés Antonio Dalmau, la esposa de éste, Eulalia, y otras personas, reconocieron deber 28 libras a un mercader, como fiadores del tendero barcelonés Pedro Mascaró. Jaime Huguet ratificó el compromiso dos días más tarde, siendo testigos de su firma los pintores Juan Martí y Bernardo (?) Dalmau (3).

El 4 de septiembre de 1469, Huguet admitió en su taller como aprendiz a Jorge Mates, de quince años de edad, hijo de Juan Mates, de Perpiñán, pintor fallecido unos seis años antes. El contrato debía durar dos años, durante los cuales el aprendiz percibiría la remuneración total de 24 libras, pagaderas en plazos semestrales (4).

Por un recibo fechado a 10 de marzo de 1470, sabemos que Huguet había pintado para el reverendo Antonio Coloma (5), antes rector de La Roca y enton-

(1) A N B, Bartolomé Requesens (25 junio 1467). Ramón Solá debía haber fallecido poco antes, ya que en un documento citado por Puiggari (pág. 92) figura como testigo de un contrato celebrado en Barcelona el 14 de febrero de 1466 para unas piezas de orfebrería destinadas a Blanes.

(2) A N B, Bartolomé Requesens (3 julio 1467).

(3) A N B, Antonio Vilanova (25 junio 1468).

(4) A N B, Antonio Vilanova (5 septiembre 1469).

(5) Antonio Coloma aun era rector de La Roca en 1469. La iglesia parroquial tenía en esta época, aparte del altar mayor, dedicado a San Saturnino, otros dos puestos bajo las respectivas advocaciones de la Virgen y de San Pablo. El documento en el A N B, Guillermo Jordá (10 marzo 1470).

ces de Dosrius, dos retablos cuya advocación no se indica, destinados a la iglesia parroquial de San Saturnino de La Roca; tampoco se especifica el importe total de estas obras, puesto que la liquidación se refiere tan sólo a las 40 libras que se pagaron como último plazo.

La muerte del primogénito y lugarteniente Juan de Lorena el 16 de diciembre de 1470, representó un duro revés para la causa de la Diputación. Aunque René de Anjou mandó en su lugar al hijo de Juan, el bastardo Juan de Calabria, la situación general empeoró rápidamente, contribuyendo a ello las arbitrariedades de las tropas de Luis XI, aliado por conveniencia a René de Anjou. La nobleza y el clero desertaron en número crecido, y muchas poblaciones capitularon y volvieron al dominio de Juan II, mayormente después que la muerte de Juana Enríquez hacía menos odiosa su causa. El día 4 de septiembre de 1471 vuelve a aparecer en la documentación el nombre de Huguet, aunque esta vez como simple testigo de una escritura de arriendo (1).

A las pocas semanas, Gerona y con ella gran número de otras plazas pasaron a someterse al Rey de Aragón, y los acontecimientos se precipitaron hacia el fin, que se hizo inminente cuando en octubre del siguiente año Juan II estableció sus reales en Pedralbes, frente a los baluartes de la capital del Principado.

Después de las Capitulaciones de Pedralbes de 1472, por las cuales Barcelona volvía al dominio de Juan II, la grave postración política y económica que pesaba sobre la capital debió repercutir en la marcha del taller de Huguet. Por lo menos, hasta la fecha del fallecimiento del Rey —enero de 1479—, no sabemos recibiera el pintor otro encargo que el del retablo de la capilla de Santa Margarita, de exiguo precio, ni cobrara ningún pago atrasado correspondiente a su labor artística.

El 9 de junio de 1473, Jaime Huguet consta entre los fiadores en una escritura de compra de trece quintales de quesos tiernos de Cerdeña efectuada por el tallista Pedro Durán, su compañero en la Corte del Condestable. El hecho de que los fiadores se obliguen en cantidades fijas y separadas indicará acaso que se trata de una operación comercial en la que intervino el pintor en forma muy al margen de sus habituales ocupaciones artísticas (2), aunque el hecho puede quizá relacionarse con la tienda que regentaba Catalina Baruta en nombre de su yerno.

Además de la casa comprada a los hijos de Berenguer Ripoll por Pedro Baruta, y fallecido ya su esposo, Catalina obtuvo a 22 de junio de 1465 el uso de un patio contiguo, situado como aquélla más abajo de la antigua puerta del Regomir, en la muralla romana. Debido acaso a las dificultades económicas de la postguerra, el 5 de octubre de 1473 la suegra de Huguet y la esposa de éste hicieron entrega de todo ello al ciudadano barcelonés Francisco Llobet. Las casas que Jaime Huguet, por su cuenta, tenía alquiladas en el Regomir consta eran propiedad del caballero Galcerán de Vilanova, y por ellas pagaba anualmente 5 libras y 10 sueldos (3).

(1) A N B, Antonio Johan (4 septiembre 1471). (2) A N B, Esteban Soley (9 junio 1473).  
(3) A N B, Juan Faner (5 octubre 1473).

En 1475 y 1476 Huguet aparece nuevamente en relación con gentes de Valls, firmando como testigo de varias escrituras otorgadas con motivo de la fabricación de una cruz de plata encargada por los prohombres de aquella villa a los plateros barceloneses Pedro Johan Solvi y Gaspar Oliver. Junto con Huguet, hallamos también en ellas al canónigo barcelonés Juan Andrés Sors, citado en febrero de 1475 como rector de Valls (1).

A 30 de diciembre de 1475, Huguet contrató la pintura de un retablo para la capilla de Santa María de los Enfermos o de Santa Margarita, en la plaza del Padró, obra perdida cuyo detalle desconocemos, excepto el precio, 50 libras (2).

El 17 de diciembre de 1476 falleció en casa del pintor, en la calle del Regomir, su suegra Catalina (3).

Por lo que se refiere a las actividades de Huguet dentro de la Cofradía de los Freneros, consta que en las elecciones de agosto de 1472 y de 1476 obtuvo el cargo de obrer o administrador, la segunda vez junto con Jaime Vergós II; asimismo figura entre los asistentes a las juntas de la Cofradía celebradas los días 28 de diciembre de 1475, 26 de octubre de 1476, primero de agosto de 1477 y 10 de mayo de 1478. En esta última sesión se leyó y aprobó un proyecto de nuevas Ordenanzas, confirmadas luego por el Rey. Sabemos también que participó en reuniones posteriores: 19 de julio de 1478 y 5 de abril de 1479 (4).

Con el tiempo, y muerto ya el fatídico Juan II, la vitalidad ciudadana fué superando el marasmo, y en consecuencia vuelven a afluir los datos sobre las actividades del taller de Huguet.

El 12 de junio de 1479 contrató con los comisionados de la parroquia de San Martín de Montnegre la pintura de un retablo del Santo titular, con representación de sus milagros y otras imágenes, por el precio total de 35 libras en moneda más dos cuarteras de harina. El contrato especifica que sólo debería ser de oro el fondo de la tabla central, mientras que los demás serían de los colores que convinieran al asunto representado (5).

Las pruebas más extensas de una activa participación de Huguet en la política interior de la Cofradía de San Esteban pertenecen a este año 1479. Es un aspecto punto menos que inédito de su biografía, y confirma nuevamente el prestigio personal que debía haber alcanzado.

Cada año, el 3 de agosto, tenían lugar las elecciones para los cargos de la cofradía: cinco *prohoms*, presididos por el *prohom en cap* o mayoral — cargo que vimos ocupó ya antes el propio Huguet — y tres *obrers* o encargados de la administración. El primero de agosto de 1479, antevíspera de la

(1) A N B, Bartolomé Requesens (22 febrero, 10 y 12 junio y 30 diciembre 1475 y 21 agosto de 1476).

(2) A N B, Bartolomé Requesens (30 diciembre 1475). Ignoramos los nombres de los sacerdotes de la capilla que contrataron esta obra con Huguet.

(3) Archivo Parroquial de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, Barcelona, «Llibre d'Òbits», volumen 26, folio 38.

(4) A H M B, fondos gremiales, Freneros, vol. 36, «Llibre de Consells» (1478-1503); de este mismo libro proceden las restantes noticias de fecha posterior que se refieren a actividades de Huguet dentro de la Cofradía.

(5) Puiggari, ob. cit., pág. 92.

jornada electoral, que coincidía también con la fiesta de la Invención del cuerpo de San Esteban, tuvo lugar una reunión previa de los prohombres de aquel año, convocados por el pintor Antonio Dalmau, *prohom en cap*. La junta se efectuó en un huerto o jardín situado cerca de la puerta de San Daniel, donde el actual Parque de la Ciudadela, propiedad del bordador Antonio Sadorní, y ante los reunidos el notario de la cofradía levantó acta de la lectura de una orden del rey Fernando el Católico. Está fechada en Zaragoza al 8 de julio y por ella venimos en conocimiento de que Antonio Dalmau y sus colegas recurrieron al monarca contra ciertos cofrades que intentaban alterar el sistema electoral consignado en los privilegios de la Cofradía. Según éstos, los tres obreros debían ser elegidos por los antiguos prohombres, mientras los innovadores pretendían un sistema de sacar a suertes a los candidatos para evitar oligarquías y favoritismos. Los prohombres se quejaban también de haber sido objeto de amenazas y coacciones personales, y el Rey, dispuesto a resolver aquel estado anómalo, cursó una orden terminante a las autoridades superiores de Cataluña y Barcelona para que hiciesen observar el escrupuloso cumplimiento de lo preceptuado en los privilegios de la cofradía, amén de substanciar las pertinentes informaciones sobre las amenazas y altercados que hubiesen tenido lugar.

En las elecciones del 3 de agosto, Jaime Huguet obtuvo el cargo de *prohom en cap*. A juzgar por el desarrollo ulterior de los acontecimientos, es lícito suponer que ello representaba el triunfo de los partidarios de la reforma electoral, a pesar de las precauciones tomadas por Antonio Dalmau y sus colegas.

A 15 de mayo de 1480, Huguet firmó el recibo final de las 75 libras a que ascendía el precio del retablo de Santa Ana, para San Celoni, contratado quince años antes.

Jaime Huguet, como *prohom en cap*, presidió solamente dos reuniones de la cofradía, en mayo de 1480, en las que se trató de asuntos de escasa importancia, pero el 4 de agosto, habiéndole sucedido en el cargo el bordador Antonio Sadorní, se planteó en firme el propósito de reforma. Huguet tomó la palabra en la reunión para defender el sistema de suertes. Acto seguido, los cofrades acordaron nombrar una ponencia de ocho miembros para redactar el proyecto de acuerdo con los prohombres y *obrers*; de ella formaron parte Huguet y su contrincante Antonio Dalmau. Ambos asistieron a otra reunión, el 28 de diciembre del mismo año, y a la del 25 de enero de 1481; en ésta, el *prohom en cap* Sadorní recordó la proposición de Huguet y leyó al Consejo las conclusiones en forma de proyecto de ordenanzas. Los reunidos aprobaron el texto, que refrendado por el poder real pasó a tener vigencia a partir de la reunión del día 7 de marzo, a la que también asistió Huguet.

Hasta entonces, en las elecciones de *obrers* o administradores solamente participaban los cofrades que antes hubieran desempeñado aquel cargo o el de prohombre. La reforma daba derecho al voto a todos los cofrades. El procedimiento por suertes era semejante al aplicado en las elecciones de *consellers* y *obrers* de la Ciudad según el privilegio vigente, de 1455. Entre

los asistentes a la reunión del día 1 de agosto se formaban tres listas, dos de igual número, con los cofrades que ya habían obtenido cargo, y una con los demás. Según el procedimiento de *rodolins* o papeletas sacadas a suerte, quedaban designados tres miembros de cada lista, llamados *elegidors*, título nuevo en la cofradía. El grupo de nueve *elegidors* o electores se reunía aparte y votaba a los cinco *prohoms* y tres *obrers*. Acto seguido comunicaban el resultado del escrutinio a los *prohoms* y *obrers* salientes, debiendo todos ellos guardar secreto el resultado de las elecciones hasta la proclamación solemne, que tenía lugar el día 3 del mismo mes. En resumen, el nuevo procedimiento representaba la reducción del número de votantes y al mismo tiempo el reconocimiento del derecho al voto de todos los cofrades indistintamente. La reforma de Huguet correspondía fielmente al momento político, ya que unos meses más tarde, en noviembre de 1481, Fernando el Católico ratificó un privilegio municipal por el cual los *consellers* obtenían que el régimen de *elegidors* se hiciera extensivo a los restantes cargos municipales, además de *consellers* y *obrers* de la Ciudad.

El texto aprobado del privilegio de Huguet contenía además un anexo para zanjar las diferencias entre los *obrers* y *prohoms en cap* de la cofradía para la designación de los ocho candidatos cofrades que cada año debían presentar a los *consellers* de la Ciudad para que éstos designaran dos de ellos para jurados del Consejo de Ciento. En caso de no existir unanimidad, el *prohom en cap* y cada uno de los tres *obrers* quedaban facultados para designar por su cuenta a dos cofrades, con lo cual se obtenía el mismo número de ocho. Este régimen duró hasta 1499.

Los últimos años de la vida de Jaime Huguet debieron transcurrir en medio de la general consideración de sus contemporáneos y todo lo plácidamente que permitían los acontecimientos que se sucedían en el país y en la Ciudad.

Durante el reinado de Fernando el Católico cabe señalar en primer término la serie de reformas del régimen administrativo de Barcelona, con los múltiples incidentes que llevaron consigo. Aparte de ellos, en el período de 1483 a 1484 se sucedieron las perturbaciones provocadas por el intento de introducir la Inquisición castellana en Barcelona. Luego estalló el último conflicto *remença*, con la sublevación acaudillada por el cabecilla Sala, cuyas huestes asaltaron Granollers un día de mercado, el 3 de febrero de 1485, pereciendo en este luctuoso hecho gran número de barceloneses. Liquidado el pleito de los *remences* con la sentencia de Guadalupe, promulgada el 21 de abril de 1486 por el Rey, erigido en árbitro —en beneficio propio— entre los payeses y los señores, Fernando volvió a porfiar en su empeño hasta conseguir que los nuevos inquisidores tomaran ostentosamente posesión de su cargo en Barcelona.

La guerra contra Francia para recuperar el Rosellón y Cerdanya, ocupados cuando las guerras de Juan II, y la campaña de Granada fueron nuevas causas de dispendios.

Y, finalmente, cabe aún señalar las epidemias que periódicamente azotaban la ciudad y llegaban a revestir graves caracteres de calamidad pública.

Valga como ejemplo la peste que se inició en noviembre de 1489 y que alcanzó su punto culminante durante los meses de mayo, junio y julio de 1490, llegando a registrarse 67 defunciones en un solo día.

Volviendo a Jaime Huguet, y como prueba de las buenas relaciones que mantenía con los familiares de su esposa, podemos aducir una escritura del 26 de abril de 1481. Por ella, el mercader y ciudadano barcelonés Juan Baruta, «confiando plenamente en la fidelidad, capacidad, rectitud y probidad» del pintor, le confirió poderes generales para actuar como procurador y administrador suyo en cualquier lugar y forma que fuese menester (1).

El 31 de enero de 1482, Jaime Huguet y el pintor Bartolomé Tibau figuran como testigos de una escritura (2).

Conservando la dirección de su taller, a 5 de diciembre de 1483 firmó Huguet la liquidación de la cuenta de 264 libras que debía percibir por la pintura de un retablo de San Eloy (3). La obra iba destinada a la capilla de los Cerrajeros en la iglesia de los Carmelitas Calzados de Barcelona, y, según parece, fué destruída en el incendio del año 1835.

A los pocos meses, el 4 de julio de 1484, Huguet contrató una nueva pintura, el retablo mayor del monasterio de Jerónimos de Vall d'Hebrón, cuyas ruinas atraviesa hoy la carretera de Barcelona a la Rabassada. El precio total convenido fué de 400 libras, de las que 80 correspondían al banco (4). Huguet no llegó a ejecutar esta obra, que fué pintada luego por otros artistas. Francí Mestre contrató el 2 de enero de 1494 la pintura de las puertas y banco, y el 23 de septiembre del mismo año cobró 33 libras por la pintura y dorado de las puertas. El 6 de septiembre de 1495 Francí Mestre y Pedro Alemany contrataron la pintura del resto del retablo, que terminaron luego Pedro Alemany y Rafael Vergós según dos cartas de pago fechadas a 20 de marzo de 1497 y abril de 1499 (5).

Por varios recibos, del 12 de agosto y 1 y 20 de diciembre de 1484 y del 8 de enero de 1485 (6), tenemos noticia de que Jaime Huguet había contratado entonces la pintura de un retablo para la ermita de la Virgen de Bellvitja, en la parroquia de Santa Eulalia de Provençana (Hospitalet), cerca de Barcelona.

A 8 de abril de 1485, el clérigo Pedro Broquetes nombró procurador suyo

(1) A N B, Andrés Mir (26 abril 1481).

(2) A N B, Dalmacio Ginebret (31 enero 1482).

(3) A N B, Juan Mateu (5 diciembre 1483).

(4) A H M, B, documentación notarial suelta referente a artistas (4 julio 1484). Una referencia al contrato publicada por el Dr. A. Durán Sanpere, «El retaule de Sant Agustí dels Blanquers de Barcelona», pág. 10. El encabezamiento del contrato en A N B, Pedro Triter (4 julio 1484). Por un recibo fechado el 10 de diciembre de 1477 (A N B, Bartolomé Masons), sabemos que Juan de Formoso, carpintero y maestro de talla de madera, ciudadano barcelonés, labró la parte arquitectónica del retablo de San Jerónimo de Vall d'Hebrón, percibiendo por ello 60 libras, más la madera y la manutención, todo ello a cargo del prior y la comunidad del convento. El retablo se conservó, al parecer, con modificaciones, hasta 1835.

(5) Cotas y referencias a los documentos de Mestre, Vergós y Alemany, publicadas por J. M.ª Madurell. — «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», pág. 114.

(6) A N B, Jaime Vilar (12 agosto 1484), recibo de 7 libras; (1 diciembre 1484), recibo de 3 libras y 12 sueldos; (20 diciembre 1484), recibo de 8 libras y 8 sueldos; (8 enero 1485), recibo de 50 sueldos.

a Huguet, quien en virtud de ello, el día 11 de aquel mes y año procedió a firmar la escritura de restitución de unas casas (1).

Las cuentas de la Cofradía de San Esteban nos presentan a Huguet ejerciendo el cargo de obrer de la misma desde agosto de 1485 hasta agosto del siguiente año.

El 14 de abril de 1486, Jaime Huguet firmó con el canónigo Juan Andrés Sors un contrato para una obra importante (2). Parece indudable que los capítulos, cuyo contenido no parece haber llegado hasta nosotros, se referían a la pintura del gran retablo de San Sebastián y Santa Tecla, en una capilla del claustro de la Catedral de Barcelona, obra ejecutada por el taller de Huguet. El pintor recibió un anticipo de 20 libras en el acto de la firma de la escritura. La obra de carpintería del retablo había sido terminada en 1483 por el hábil tallista Pedro Durán, el mismo que labró el retablo del Condestable (3).

En octubre de 1486, Jaime Huguet aparece por primera y única vez en pugna con un importante antagonista, el pintor cordobés Bartolomé Bermejo. Ambos se presentaron a concurso para la adjudicación de la pintura de las puertas del órgano mayor de la iglesia de Santa María del Mar. Pese al carácter renovador con que podía valorarse a Bermejo y a su maravilloso dominio del dibujo y de la técnica al óleo, debió triunfar Huguet, a juzgar por el hecho de que la obra fué ejecutada más tarde no por éste, pero sí por sus — en cierto modo — herederos artísticos, los pintores Rafael Vergós y Pedro Alemany, quienes en 1498 cobraron el importe de la ejecución de la referida obra (4).

En una solemne acta notarial fechada también en 1486, los representantes de la cofradía de San Agustín se confesaban deudores de 260 libras que faltaban para completar el precio convenido de 1100, más 73 de extraordinarios, cantidad por la cual Huguet pintó el gran retablo del Santo, entonces ya terminado. Los recibos autógrafos posteriores nos atestiguan varios pagos hasta julio de 1488.

En esta época Huguet continuaba participando en las actividades de la Cofradía de los Freneros. En diciembre de 1487 figura entre los adjuntos nombrados para rendir cuentas al comisario de la Cruzada para la campaña de Fernando el Católico contra el Reino de Granada. En agosto de 1488, sus compañeros de cofradía lo eligieron nuevamente, y por última vez, prohom

(1) A N B, Dalmacio Ginebret (8 abril 1485).

(2) A N B, Dalmacio Ginebret (14 abril 1486). Sólo se conoce el encabezamiento del contrato y el recibo subsiguiente.

(3) A N B, Dalmacio Ginebret (23 mayo 1483). Durán cobró 56 libras por su labor.

(4) Antonio Aymar y Puig, «Órganos de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona», en «El Correo Catalán», Barcelona, 31 de diciembre de 1895; el documento fué publicado por J. Soler Palet, «Nova d'En Bermejo» («La Veu de Catalunya», Página artística, núm. 296, Barcelona, 16 de agosto de 1915). En el Consejo parroquial del día 7 de octubre de 1486 se dijo que «poc sabria haver fets tant bells òrguens qui novament són stats acabats si no eren fetes portes per tenir aquells en custòdia. E que és veritat que per pintar les dites portes concorren dos pintors, ço és en Jaume Uguet e Vermeyo, e per ço és demandat a qui'l doneran per pintar». Se dejó que resolvieran el caso los obrers y una comisión de cinco adjuntos.

De los documentos resulta de modo evidente que Huguet y Bermejo se presentaron como competidores, y no como colaboradores, como se ha afirmado en alguna ocasión.

en cap. Huguet permaneció en el cargo durante los doce meses de su mandato, durante los cuales convocó y presidió los consejos de los días 16 de diciembre de 1488 y 8 y 21 de junio, 22 de julio y 1 de agosto del siguiente año, todos ellos de escasa trascendencia. En el de 21 de junio se aprobó su proposición de reducir 10 libras nominales y los correspondientes 10 sueldos de renta anual de un censal al 5 por ciento de 35 libras que pagaba a la Cofradía el pintor Antonio Dalmau, teniendo en cuenta la mala situación económica de éste. A partir de la última reunión por él convocada, deja de constar el nombre de Huguet entre los asistentes a los consejos de la Cofradía.

El día primero de junio de 1489 consta la intervención de Huguet en las capitulaciones matrimoniales de Berenguer Riu (1), tendero de hilo de oro, con Benita, hija del difunto Nicolás Terrades, pescador. Huguet, junto con el mercader Juan Novella y el revendedor Antonio Builaygua, se contaba entre los tutores de Benita.

Un mes más tarde, el 18 de julio, Jaime Huguet contrató la pintura del retablo de San Martín, de Cerdanyola, con los síndicos de aquel lugar, por el precio de 75 libras (2). La obra de carpintería del mismo había sido ya contratada el 21 de septiembre de 1476 con el maestro de retablos Bernardo Olmell por el módico precio de 5 libras y 10 sueldos más la madera de álamo blanco necesaria. El conjunto mediría 21 palmos y medio de alto por 20 de ancho, y comprendería banco con tabernáculo central y puertas laterales; el cuerpo superior tendría tres tablas principales rematadas por otras tantas, con los coronamientos de talla correspondientes, sus pilares y los guardapolvos que debían llegar hasta encajar con los muros laterales de la iglesia. Se fijaba como término de entrega el día de San Martín subsiguiente (3).

El 21 de marzo de 1491, Jaime Huguet, pintor y ciudadano de Barcelona, por una parte, y por otra Juan Huguet de la villa de Valls, en nombre propio y en el de su hijo Antonio Huguet, que contaba diez años de edad, procedieron a la designación de dos notarios barceloneses como árbitros ante los que se sometían, para zanjar las diferencias surgidas entre ellos con motivo de la herencia de Antonio Huguet, presbítero, que había fallecido siendo beneficiado de la iglesia parroquial de Valls (4).

Por un documento del 24 de octubre de 1491 y por otro del 10 de enero de 1492, sabemos que Jaime Huguet hizo luego cesión de sus derechos a una mujer llamada Clara, viuda del sastre barcelonés Vicente Folguers, la cual en esta última fecha firmó otra escritura de compromiso con Juan Huguet de Valls, para someterse a un nuevo arbitraje (5).

Jaime Huguet otorgó testamento en Barcelona, ante el notario Esteban Soley, el 14 de febrero de 1492. Pero la destrucción o extravío de la ma-

(1) Andrés Mir (1 junio 1489).

(2) A N B, Galcerán Balaguer (18 julio 1489).

(3) A N B, Francisco Terrassa (21 septiembre 1476).

(4) A N B, Francisco Nicolau de Moles (21 marzo 1491).

(5) A N B, Francisco Nicolau de Moles (24 octubre 1491 y 10 enero 1492). La escritura de cesión de derechos fué otorgada por Huguet en fecha imprecisa ante el notario Pedro Pasqual.

yor parte de los documentos del citado notario impiden conocer su contenido (1).

Por documentos posteriores sabemos que del matrimonio de Jaime Huguet con Juana Baruta nació una hija, llamada Eulalia, o por lo menos ésta fué la única que sobrevivió a sus padres, quienes la nombraron heredera universal. Eulalia Huguet casó con el boticario barcelonés Gabriel Stanyol.

El fallecimiento del pintor debió tener lugar poco tiempo después de otorgar testamento, porque el 4 de mayo del propio año 1492 aparece ya su viuda dando poderes generales a Gabriel Stanyol para actuar en su nombre en cualquier asunto referente a la herencia de Jaime Huguet. Juana Baruta se intitula en esta ocasión heredera a beneficio de inventario (*cum beneficio inventari*) (2).

A primero de junio de 1492, la propia viuda de Huguet firmaba con los parroquianos de San Martí de Cerdanyola el recibo final del retablo de aquel lugar, que consta ya completamente terminado. El importe total fué de 75 libras, precio ya convenido, más una libra y media de «perfeccionamientos» o añadiduras. Es curioso notar que Juana certificó que, por este precio, Huguet «pintó e hizo pintar» (*pinxit et pingere fecit*) el retablo del altar de la referida iglesia (3); esta frase, tomándola en un sentido algo más particular que el de simple fórmula notarial rutinaria, parece confirmar documentalmente el hecho claramente deducible del análisis de las obras cobradas por Huguet en el último período de su vida, obras que el artista hizo pintar, pero casi nunca debió pintar personalmente.

Siguen los documentos de la liquidación de la herencia con una escritura fechada el 4 de mayo de 1493 en la cual aparecen Juana Baruta y los cinco obrers y otros tantos adjuntos de la parroquia de Sarriá, designando a dos jurisperitos como árbitros en el litigio existente respecto a la pintura del retablo de San Vicente de aquella parroquia, obra en la que había trabajado Huguet. En el documento, Juana Baruta no se titula heredera de su esposo, sino «tenedora y posesora de todos los bienes y derechos de mi difunto marido por razón de mi dote y esponsalicio», fórmula evidentemente distinta de la que empleó en anteriores ocasiones (4).

La viuda de Huguet murió al año siguiente, poco después de otorgar su último testamento, fechado a 25 de abril de 1494.

En él nombra heredera universal a su hija Eulalia y designa sus albaceas, entre los que se cuentan su yerno Gabriel Stanyol y el pintor Jaime Vergós II (5).

Aparte de algunas mandas y disposiciones piadosas, expresa su deseo de

(1) Por la misma razón de haberse perdido el inventario de los bienes de Huguet. Da la noticia del testamento la escritura de liquidación de cuentas del retablo de Cerdanyola (véase nota 3 de esta misma página).

(2) A N B, Pedro Pasqual (4 mayo 1492).

(3) A N B, Galcerán Balaguer (1 junio 1492). Este documento era ya conocido por el eruditó e investigador egarense J. Soler Palet, aunque no llegó a publicarlo. Una copia de su mano se conserva en el Museo-Biblioteca Soler Palet.

(4) A N B, Pedro Pasqual (4 mayo 1493).

(5) Post, VII, pág. 52, según noticia que le comunicó el Dr. A. Durán Sanpere. — A N B, Pedro Pasqual (25 abril 1494).

ser sepultada junto a su esposo, en la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, aunque ella dependía entonces de la feligresía de San Jaime.

El 5 de mayo del mismo año, fallecida ya su madre, Eulalia Huguet tuvo que intervenir en el enojoso asunto de la liquidación de las cuentas del retablo de Sarriá, actuando como testigo el pintor Pablo Vergós. Los miembros de la Junta de Obra de la parroquia y la hija de Huguet acordaron designar en principio a dos pintores para que resolvieran las diferencias existentes. El 28 de julio se nombró a Bernardo Goffer y Antonio Marqués, quienes no dictaron sentencia hasta el 13 de septiembre del mismo año, habiéndoseles adjuntado el doctor en leyes Jerónimo Lacera. La sentencia no fué del agrado de Eulalia Huguet, puesto que el 12 de diciembre de 1494 se presentaron en su casa los miembros de la Junta de Obra de San Vicente de Sarriá, acompañados por un notario, y habiéndole notificado que se giraron a su nombre 17 libras y 11 sueldos en el Banco o «Taula de Canvi» de la Ciudad, ella se negó a aceptarlos (1).

(1) A N B, Pedro Pasqual (5 mayo, 28 julio y 12 diciembre 1494).

Ordenemos ante todo, la serie cronológica de las obras según las fechas que los documentos nos proporcionan. Deben mencionarse先のもので、  
el retablo de San Antonio Abad, conservado en la iglesia de Sant Antoni de Sarriá, pintado en 1463; el retablo de  
la Virgen del Rosario (1462) y el de la Purísima Concepción. Con cronología más  
precisa, los grandes paneles de la Virgen del Rosario, Agustín y de San Bernardo  
y el Ángel custodio. Una vez establecida esta relativamente fija, bien  
cronológicamente un grupo importante de imágenes estudiadas hasta aquí, las  
interpretaciones que publicamos de una sola, para convencerse de la gran  
densidad de la obra huguetiana entre 1460 y 1470. Analizar la evolu-  
ción de su estilo en estos cuadros sólo es un problema residual después de  
los análisis de Berlau, Rowland y Pichot.

En todo el presente estudio carece de las más simples consideraciones  
sobre el estilo de San Antonio Abad, el primero de la serie, más sencillo sin  
duda alguna, en su estilo bien definido, flexible y sobrio, casi eterno  
en su sencillez. No aparecen en él ni volutas ni concesiones a los viejos  
estilos que debían las obras de formación de un pintor. Bastan sus encadenadas  
para definir de una manera completa las cualidades y defectos comunes  
a la escuela de obras citadas antes. En 1465 Huguet era, pues, un pintor  
ya totalmente formado, con experiencia y métodos entallados. En efecto  
no existe entre su románico tardío renacentista y el delicioso, pero ingenuo  
primitivismo de sus predecesores inmediatos, en la evolución

## II

### EL PROBLEMA DE LA JUVENTUD DE JAIME HUGUET

#### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y SOLUCIONES PROPUESTAS

LAS OBRAS DOCUMENTADAS. — Hasta aquí hemos seguido el borrado sendero de la historia de Jaime Huguet, guiados únicamente por los documentos y por las huellas de nuestros predecesores, pero es evidente que los datos acumulados resultan exigüos ante su enorme labor pictórica y la intensidad y extensión de su influencia. Tres generaciones de historiadores y críticos han estudiado contratos y recibos, analizado obras documentadas y tanteado atribuciones, y, a pesar de ello, las incógnitas surgen en todos sentidos. Poseemos datos insuficientes para despejarlas, pero nos queda abierto el campo infinito de las conjeturas. Poco añadiría este libro a la gloria del gran pintor si no nos atreviéramos a emprender el camino resbaladizo de las hipótesis.

Ordenemos, ante todo, la serie de pinturas bien conocidas según las fechas que los documentos nos proporcionan. Quedan en primer lugar el retablo de San Antonio Abad, comenzado en 1455, y la predela de Ripoll prácticamente coetánea. Les siguen el altar de Tarrasa (1458-60), el del Gremio de los «Freners» (1462) y el del Condestable (1464-65). Con cronología menos precisa, los grandes retablos gremiales de San Agustín y de San Bernardino y el Ángel Custodio. Con tales obras ha sido tarea relativamente fácil filiar cronológicamente un grupo importante de pinturas atribuidas. Basta ojear las reproducciones que publicamos de todo ello, para convencerse de la gran densidad de la obra huguetiana entre los años 1455 y 1470. Analizar la evolución de su estilo en estos quince años es un problema resuelto después de los trabajos de Bertaux, Rowland y Post.

La tesis del presente estudio arranca de las siguientes consideraciones. El retablo de San Antonio Abad, el más antiguo de la serie, está ejecutado sin balbuceos bajo un estilo bien característico, inflexible y sobrio, casi exento de arcaísmos. No aparecen en él las involuntarias concesiones a los viejos maestros que delatan las obras de formación de un pintor. Bastan sus catorce tablas para definir de una manera completa las cualidades y defectos comunes a la serie de obras citadas antes. En 1455 Huguet era, pues, un pintor completamente formado, con experiencia y métodos cristalizados. El trecho que aparece entre su recia enjundia renacentista y el delicioso, pero ingenuo y formulario, primitivismo de sus predecesores inmediatos en la escuela pictórica catalana — véanse las obras de Martorell, 1427-1452, el mejor de

ellos — resulta inexplicable sin la existencia de un largo período de trabajo, observación y lucha que en vano hemos tratado de precisar con documentos escritos.

La unidad de estilo en los retablos de la serie encabezada en 1455 por el de San Antonio Abad, prueba que esta serie constituye la obra de madurez artística del pintor. En consecuencia, debe existir un grupo de pinturas de fecha anterior que ilustren la formación y desarrollo del estilo de Jaime Huguet.

El dato documental más antiguo, el que al parecer nos revela el cierre de su taller en Tarragona y la fecha (1448) de su establecimiento en Barcelona, nos cita un retablo contratado con los prohombres de la villa de Arbeca. Antes de esto, nada; los archivos de la vieja sede metropolitana se han mostrado poco generosos con el artista que corona gloriosamente su escuela local, mantenida durante más de cien años por Mestre Joan, Ortoneda, Mur y Montoliu.

Podemos reconstruir, pues, en la vida y obra de Jaime Huguet, los dos últimos capítulos: el de su madurez artística, período de sorprendente actividad que empieza en 1455, siete años después de su instalación en Barcelona, y el de su larga decadencia, originada hacia 1470, cuando abandona los pinceles para limitarse a ser patrón de su propio taller y figura representativa en la pequeña política gremial. Pero nos quedan completamente blancas las páginas que corresponden a dos capítulos no menos importantes: el de su aprendizaje y el de su juventud.

**ESQUEMA DE NUESTRA HIPÓTESIS.** — El apellido Huguet aparece en los primeros documentos de tal manera relacionado con la ciudad de Valls, que no es muy arriesgada la hipótesis de que sea éste el lugar natal de nuestro pintor. Pariente sería, si no hijo, del pintor Pedro Huguet, nombrado en 1424 apoderado de su colega tarragonense Mateo Ortoneda. Por razones de nombre y de oficio hay que unir a ambos Huguet, si bien nos es totalmente desconocida la obra del viejo Pedro. Nada contradice la identificación de éste con el Pedro Huguet que en 1434 figura establecido en Barcelona, ocupado en obras de pintura menor, habitando una casa contigua a la de Bernardo Martorell, en la calle de Regomir.

En las páginas que siguen veremos cómo el arte del joven Huguet arranca de la fórmula pictórica de Martorell. Parece, pues, muy probable que pasara su aprendizaje en Barcelona, en casa del viejo Pedro y en contacto con el pintor que fué cabeza indiscutible de la escuela catalana, pues mal pudo adquirir su técnica caligráfica martorelliana, de origen francés, al lado del anacrónico Mateo Ortoneda, de Tarragona. Pero apoyándonos en razonamientos que luego se verán, podemos casi afirmar que aun siendo barcelonés el aprendizaje de nuestro Huguet, abandonó en temprana fecha la Ciudad Condal y el Principado, para llevar su taller a Aragón primero y a Tarragona después. Naturalmente, tal hipótesis va íntimamente unida a unas preguntas fundamentales que desgraciadamente los documentos no nos han contestado. ¿En qué año nació Jaime Huguet y cuáles son las fechas de dichos cambios de residencia?

Para orientar al que quiera seguir el hilo de las hipótesis relativas a la juventud de Huguet, avanzamos ahora un resumen de la cronología de su vida, logrado a posteriori, como consecuencia de las atribuciones propuestas. En él encajan los indicios expuestos relativos a su aprendizaje, los desplazamientos que las obras atribuidas nos sugieren y el período bien documentado de su madurez y decadencia.

- La fecha del nacimiento sería entre 1415 y 1420.
- Su aprendizaje en Barcelona, con Pedro Huguet, se desarrollaría entre los 14 y los 20 años, o sea que terminaría entre 1435 y 1440.
- Su estancia en Aragón debió durar a lo menos seis o siete años, alcanzando como fecha límite los años 1446 ó 1447, en que estuvo en Tarragona.
- Según nuestra hipótesis, en 1448, establecido ya definitivamente en Barcelona, Huguet tendría de 28 a 33 años y, en consecuencia, a su fallecimiento, ocurrido en 1492, estaría entre los 72 y 77 años de edad.

Nos damos perfecta cuenta de lo arriesgado de tal hipótesis. Pero ella nos explica perfectamente la evolución del arte de Jaime Huguet. Veamos ahora dónde se apoya este esquema cronológico.

**LAS HIPÓTESIS DE ROWLAND Y POST.** — Para descubrir las obras de juventud de Huguet, hay que partir de los datos estilísticos proporcionados por el grupo de sus obras maduras satisfactoriamente documentadas. Es preciso buscar las características comunes en esta labor de dieciséis años, sintetizar el espíritu que las anima, eliminando elementos decadentes y vicios de taller, hasta obtener en toda su pureza la fibra esencial de su estilo. Con ella como piedra de toque, dispondremos del único medio para identificar entre los retablos anónimos del segundo cuarto del siglo XV las obras huguetianas silenciadas hasta la fecha por los documentos. Examinemos primero los tanteos realizados durante estos últimos años.

Benjamín Rowland (1) trata de dar solución a la gran incógnita con algunas hipótesis ingeniosas y audaces. Da por seguro que nuestro pintor era hijo del ya citado Pedro Huguet, basándose en la aparición de un segundo Pedro Huguet, firmante en 1480 de un extracto del recibo de liquidación del retablo de Sant Celoni (figs. 141 a 147), obra contratada por nuestro pintor. Conocida la vieja costumbre de dar al primer hijo el nombre del abuelo, dados los años transcurridos desde la primera mención del viejo Pedro, la hipótesis no dejaba de tener cierta lógica. Pero la revisión de los papeles referentes a dicho retablo ha puesto en evidencia que el segundo Pedro surgió de un error del escribano. Por consiguiente, sigue la incógnita de la relación familiar entre el viejo pintor de Valls y Jaime Huguet. Por otra parte, Chandler Post (2) ha rebatido satisfactoriamente el resto de la teoría de Rowland, que se extendía hasta dotar al viejo Pedro con la serie de obras que

(1) B. Rowland, «Jaume Huguet», 1932, págs. 29 y 34. La hipótesis fué propuesta por S. Sanpere y Miquel («Los Cuatrocentistas catalanes», vol. II, pág. 17).

(2) Post, vol. VII, págs. 196 y 197.

estilísticamente se agrupan alrededor del retablo de San Quirze y Santa Julita (Museo Diocesano de Barcelona). La filiación, plenamente documentada, del retablo de la iglesia de la Sangre, de Alcover, arrebata a Rowland otra de sus atribuciones a la juventud de Huguet.

Chandler Post trata de ilustrar este nebuloso período con un altar dedicado a San Bartolomé, de procedencia desconocida, cuyos compartimientos se conservan en las colecciones de D. Federico Torelló y de D. Mariano Espinal (1). No creemos convincentes sus razones, pues aun siendo indudable la existencia de ciertas trazas huguetianas en las cuatro escenas conservadas de tal retablo, es imposible que ni en el momento de inexperiencia de su época de aprendiz hubiera Huguet pintado una obra correspondiente a un canon tan distinto del que rige su copiosa labor conocida. Tampoco nos resultan absolutamente convincentes otras atribuciones propuestas por el eminente profesor de Harvard: una Anunciación y una Natividad de la colección Levinson (2), así como una tabla representando la Resurrección, de la colección Cook (3), aunque no tenemos de ellas otra idea que la que pueden dar las fotos publicadas en la «History of Spanish Painting». Creemos asimismo tarea inútil buscar sus primeros ensayos pictóricos en el magnífico retablo del Monasterio de Banyoles, tal como sugiere el mismo profesor en uno de los apéndices del citado libro (4).

### EL TRÍPTICO DE SAN JORGE Y LAS OBRAS QUE SE AGRUPAN A SU ALREDEDOR

En nuestra labor de revisión total de la órbita huguetiana nos enfrentamos de nuevo con el famoso tríptico de San Jorge (figs. 17-23), cuya tabla central, incompleta, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cataluña, y parte de las puertas en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Atribuído a Jaime Huguet por Bertaux, Rowland lo publica como obra maestra del pintor, y, corroborando una vieja hipótesis que ve en el santo caballero el probable retrato del Príncipe de Viana, lo considera pintado hacia 1460. También como obra de Huguet está clasificado en el Museo barcelonés. Después de meticolosos análisis, valoraciones cualitativas y tanteo de opiniones ajenas, Chandler Post rechaza la ya tradicional atribución y adscribe el tríptico al pintor Martín de Soria (5). Aunque no nos consideramos absueltos de viejas dudas sobre la paternidad huguetiana del San Jorge en cuestión, confesamos nuestra gran sorpresa ante la hipótesis del profesor de Harvard (6).

Martín de Soria, activo en Zaragoza entre 1471 y 1487, conocido estilísticamente por el retablo firmado de Pallaruelo de Monegros, está muy por debajo de la genial maestría que alienta en todos los elementos del discutido

(1) Post, vol. VII, págs., 142-145 y fig. 31.

(2) Post, vol. VII, págs. 164-170 y fig. 40.

(3) Post, vol. VII, págs. 169-170 y fig. 40A.

(4) Post, vol. VIII, págs. 637-638.

(5) Post, vol. VIII, págs. 336-352 y figs. 148-150.

(6) J. Gudiol, «Historia de la pintura gótica en Cataluña», 1943, págs. 62-63.

tríptico. El retablo de Pallaruelo nos revela a un artista impulsivo, vagamente relacionado con el estilo de Huguet, seguidor tardío y mediocre de una fórmula pictórica popularizada en Aragón, sobre la que tendremos que insistir más adelante.

Las variantes estilísticas que surgen de la comparación analítica entre los huguetes documentados y el tríptico de San Jorge explica en cierto modo la drástica extirpación efectuada por Post y aceptada temporalmente por nosotros. Pero en realidad hemos sido víctimas de la frialdad técnica del método. Obcecados por el cotejo mecánico de elementos constructivos, menoscabamos la fuerza anímica que hace vibrar en absoluta hermandad los personajes del tríptico y los de la serie de retablos de indudable paternidad huguetiana. Bajo la pantalla de una profunda transformación de estilo, que altera hasta las raíces la fórmula pictórica, pasa invariable de la obra en cuestión a las demás un fluido imponderable que constituye el elemento vivo de todas ellas.

Esta apreciación de un valor casi inmaterial llega a convertirse en evidencia si estudiamos juntas unas cuantas obras sueltas que se agrupan por razones de estilo alrededor del tríptico de San Jorge. La más próxima es una cabeza de profeta, de procedencia desconocida, que, de la colección Pablo Bosch, pasó al Museo del Prado (fig. 14). Esta tablita fué elemento secundario de un retablo monumental. Post la publica atribuída, con interrogante, a Martín de Soria, pero no nos es posible hallar entre los personajes rudos, aunque no exentos de personalidad, del pintor de Zaragoza, la aguda y contenida expresión que anima esta cabeza de viejo judío. La soltura y precisión de sus trazos negros, de calidad caligráfica, coinciden punto por punto con los que dibujan la magistral cabeza de San Jorge. Ambas obras presentan idéntico el sutil plumeado que delicadamente acusa volúmenes y reflejos. Naturalmente, el haber atribuido el San Jorge a Martín de Soria arrastró a Post a concederle también el profeta del Prado, pues en pocas ocasiones es posible hallar una identidad estilística más claramente expresada.

Por las mismas razones, el sabio profesor americano enriqueció la figura modesta del autor del retablo de Pallaruelo con una serie de tablas cuya afinidad con el San Jorge es indiscutible. Dos de ellas, procedentes del pueblo aragonés de Alloza, se conservan en el Museo Provincial de Zaragoza (figuras 9-11); otras dos formaron parte de un tríptico construido modernamente con elementos dispares que, de la colección zaragozana de Don Román Vicente, pasó a la barcelonesa de D. Federico Torelló (figs. 12-13). Estas cuatro pinturas, que corresponden a dos retablos técnicamente hermanos, muestran en todos sus detalles la minuciosa policromía finamente matizada en blancos y grises sobre una preparación cromática a tono claro; los personajes poseen la impresionante vitalidad que imprime carácter a las figuras del tríptico de San Jorge.

La procedencia aragonesa de obras relacionadas con este tríptico nos llevó a bucear en la espesa niebla que, por escasez de documentos, envuelve los numerosos retablos, injustamente olvidados, que se conservan en las iglesias de los obispados de Huesca, Zaragoza, Teruel y Tarazona. Sólo nos ha sido posible proyectar nueva luz sobre una pieza de gran interés: el

desbaratado retablo de Cervera de la Cañada (Zaragoza) que Post estudia de una manera fugaz, también en relación con Martín de Soria (figs. 1-8). El autor del tríptico de San Jorge puede proclamar su paternidad respecto a las seis tablas conservadas. El plumeado policromo interviene en todos los elementos matizando y afinando estructuras y subrayando volúmenes; el colorido es también característico, con ropajes en carmín claro, modelado con blanco, rulos en verde nítido, tonalidades de rubí sombreadas de negro, bermellones y ocres sobre amarillo claro y una variada gama de azules. La fórmula pictórica de caras y manos no es más que una versión arcaica de lo visto antes: las líneas obscuras nerviosamente trazadas, perfilando los elementos esenciales; las tenues veladuras que modelan combinándose con el plumeado; los grises y amarillos dibujando puntos culminantes; la blanca pincelada que da a los ojos su expresión definitiva. Observamos el mismo naturalismo en los elaborados pliegues de la indumentaria y en los objetos complementarios que ambientan. Coincide también en lo esquemático del paisaje, la esmerada ejecución en los brocados y el cielo claro cubierto de rayas azuladas que lo cruzan como una lluvia. Las figuras revelan aquella expresión de beatífica tristeza que pone un velo de melancolía en la nobleza del San Jorge y de la Princesa, en los personajes de Alloza y de las tablas de la colección Torelló.

En los halos y franjas dorados de las pinturas de Cervera de la Cañada aparecen las improntas de un punzón de hierro con una estrellita simple de siete puntas. El mismo punzón fué utilizado en el gofrado de los dorados en los donantes de Berlín y en las tablas que agrupamos antes, constituyendo eslabón definitivo para cerrar la cadena que enlaza las pinturas que integran este grupo. Naturalmente, tal hierro no prueba por sí solo la identidad de autor en todas ellas, pero certifica que salieron de un mismo taller.

El Museo Provincial de Zaragoza ha incorporado recientemente a su magnífica colección de pinturas una sarga, que sin vacilación sumamos al grupo presidido por el San Jorge. Representa el Niño Jesús de pie en el regazo de su Madre, y ante ellos el Ángel Custodio (figs. 15-16). A pesar de que ciertos detalles técnicos han de variar forzosamente tratándose de una pintura sobre tela, ni un solo elemento puede poner nuestra atribución en la balanza de la duda. Coincide sobre todo con las figuras de la Anunciación de Cervera de la Cañada (figs. 4-5).

**RETABLO DE CERVERA DE LA CAÑADA.** — Conocíamos las seis tablas procedentes de la iglesia parroquial de este pueblo de la provincia de Zaragoza por la referencia que de ellas da Post (1), colocándolas en el círculo de Martín de Soria, y la foto obtenida por Mas de una de ellas hace ya muchos años. Ha sido una suerte poderlas estudiar ahora, después de una cuidada limpieza, pues se nos revelan como obra hermana del tríptico de San Jorge. Provienen de un retablo dedicado a la vida de la Virgen María y todas figuran en colecciones barcelonesas, siendo las escenas conservadas el Abrazo

(1) Post, vol. VIII, págs. 332, 334 y fig. 146.

de San Joaquín y Santa Ana y la Presentación, ambas en la colección Espinal; la Anunciación, colección Amatller; Nacimiento, colección J. M. V. V.; Crucifixión, colección D. V., y Pentecostés, colección Gudiol, ésta incompleta.

Examinándolas antes de su restauración, tuvimos la impresión de que la mano del maestro venía alterada en ciertos detalles por la de un colaborador. Limpias las tablas no cabe tal sospecha. Los defectos técnicos con que puede impugnarse nuestra atribución son consecuencia de la lucha de su autor contra los arcaísmos que encauzaron su carrera. Son vacilaciones y ensayos, a veces muy audaces, para incorporar a las tradicionales escenas bíblicas lo que su mundo le ponía por delante. Estas tablas de Cervera de la Cañada representan probablemente la primera fase del círculo que estamos investigando. Su gama cromática señala el comienzo de una nueva época que, apoyándose aún en la fórmula internacional de Bernardo Martorell, introdujo variaciones decisivas en el arte de los retablistas. Es lamentable que sean tantas las dificultades que se oponen a la publicación de láminas en color. Las fotografías monocromas no dan idea de los matices que iluminan las estructuras arquitectónicas, ni de la gradación de verdes, grises y ocres que se funden en el paisaje, ni de los cadmios, rojos, azules y morados que con el oro de los brocados y el claro de las carnes modelan las figuras. En Martorell las pinceladas formaban una trama que era al mismo tiempo dibujo y color. El autor del San Jorge concretó las masas y volúmenes por contraste; concibió cada tono con valor independiente dotándolo de gamas propias. Para cada color tiene sus matices de luz y sombra que no se confunden con los del campo vecino. Esta individualización de los tonos, que no debe confundirse con la técnica de zonas monocromas de los primitivos, es en definitiva el gran paso de nuestro pintor hacia las nuevas luces del renacimiento.

En el Abrazo Místico, la puerta de Jerusalén es un castillo medieval que hallaremos repetido con frecuencia en las láminas que siguen. Como primer ensayo lo hallamos aquí minuciosamente estudiado en sus luces y sombras con tonos siena, verdosos y morados. El amarillento suelo que entona con los planos luminosos de la piedra se extiende hacia el paisaje de colinas, verde esmeralda, dosificando la gradación cromática con los grises y rosados de los ribazos. En los personajes se nos revela Huguet: Santa Ana es uno de sus personajes típicos lo mismo que San Joaquín y el pastor.

Más lo son todavía cuando reaparecen en la Presentación de María al Templo. La composición acepta en este caso todos los arcaísmos con que tantas veces se ilustró la escena. Cabe señalar que aquí la arquitectura se enriqueció con elementos nuevos que sentaron plaza en la escuela aragonesa. La Anunciación delata extraordinario flamenquismo. Extraordinario por lo prematuro, pues esta tabla debió pintarse poco después del 1440, antes de las aportaciones de Luis Dalmau, únicos influjos flamenquistas de primera mano que sabemos llegaron a Cataluña y Aragón en este período. El manto azul y el rojo vivo de la túnica de la Virgen, entre el verde de la tela que cubre el banco y el carmín claro de la capa del Arcángel, forma una excelente sinfonía de color sobre las variaciones grises de la arquitectura.

En las obras que constituyen el primer capítulo de esta monografía veremos muchos datos que indican un contacto directo con la nueva corriente artística que invadió rápidamente a Europa partiendo de Flandes. Es un misterio como nuestros artistas que pecaron de excesivo apego a la tradición, lograron captar tan pronto las innovaciones que más adelante penetraron profundamente en las escuelas pictóricas peninsulares hasta adueñarse, avanzada ya la segunda mitad del siglo, de la escuela de Castilla. Los datos que poseemos sobre la llegada a nuestro país de obras de los Van Eyck, del maestro de Flemalle, de Van der Weyden, etc. (1) son insuficientes para explicar cómo nuestro pintor pudo dar este aire flamenco a las composiciones de su juventud.

La escena del Nacimiento está resuelta con la mayor simplicidad, en un establo de madera y paja sin ángeles ni filacterias. Constituye excepción el espacio libre concedido a cada personaje en un ambiente de timidez, casi de recelo: recebos parecen los dos pastores, de pie, a distancia del Niño; receoso también el San José acurrucado detrás de la arrodillada Virgen María; Jesús tendido en el suelo sobre sencillo lecho de paja, recibe el calor de la mula y el buey, colocado éste en primer término. Un pastorcillo con su rebaño se divisa sobre un paisaje de colinas y pinos tras el muro gris de cerramiento. Lo más notable de esta original composición, ensayo que Huguet no repitió en su obra posterior, es el color. La masa amarillenta del establo con toques morados y siena, conjugando con suaves gradaciones de verdes en las colinas, enlaza las manchas vivas y dispersas de los personajes.

El Calvario es la más antigua versión conocida de los que jalonan la obra de Huguet. Tendremos ocasión de ver en las páginas que siguen cuán pocas variantes modificaron en lo sucesivo el aspecto de sus personajes y la forma en que se agrupan. Los cambios de expresión, muy aparentes en ciertas versiones del período de madurez, son el mejor testimonio de la inquietud espiritual y de la honradez profesional del pintor. El Crucifijo y los ladrones serán pronto personajes familiares al lector, lo mismo que el dramático grupo de las Marías y San Juan, los jinetes y el grupo de soldados que se disputan la túnica de Cristo. La ciudad amurallada entre las colinas del fondo se repetirá también de una manera sistemática. Sigue en esta escena la excepcional generosidad de espacio observada en las otras tablas de la misma procedencia.

La tabla de la Pentecostés, desgraciadamente incompleta, es prototipo del comportamiento correspondiente en el retablo del Condestable. Los apóstoles que la integran son lo más huguetiano del retablo que estamos describiendo. Es notable el San Juan por lo vivo de su actitud y la elegancia del plegado de sus vestiduras.

RETABLO DE ALLOZA. — Las dos tablas que subsisten del retablo procedente de este pueblo de Teruel se guardan en el Museo Provincial de la capital de Aragón. Parecen indicar que estuvo dedicado a la Virgen, pues en ellas se representa la Anunciación y la Epifanía. Están pintadas al temple

(1) Post, vol. VI, págs. 3-12.

sin fondo de dorado, pero con oro en los nimbos, coronas y brocados; son tablas sueltas sin trazas de la estructura que las enmarcó (1).

En la primera (fig. 10), el Arcángel ofrece respetuosamente la filacteria escrita a la Virgen arrodillada orando con las manos juntas frente a un libro abierto. Un enorme jarrón de loza de Manises con grandes azucenas, una bacina con su toalla colgadas del muro y una ventana geminada son los únicos elementos que ambientan la desnudez de la pieza. Un criterio naturalista guió su concepción eliminando los medievalismos típicos del segundo cuarto del siglo XV. Las fórmulas viejas fueron barridas por la observación, y las líneas duras y contrastes violentos de color substituidos por un fino modelado.

La expresión aguda de ambas cabezas pertenece a un arte sensible, hijo del estudio del natural; el expresionismo de los ojos, de estructura simple y concreta, encauza la sobria firmeza de la boca y la nariz, valoradas, como los pómulos, el plano de la frente y la barbilla, con leves reflejos. La simplicidad se acentúa en las manos que viven y expresan tanto como los ojos, punzantes en el Celestial Heraldo y serenamente sorprendidos en la Virgen.

El canon de las figuras es normal, y los cuerpos surgen bajo las amplias vestiduras. El plegado es rico en estructura y juegos de luz; la rigidez de los brocados contrasta con la fluida movilidad de las telas finas. Minuciosos son los bordados de la banda del arcángel y de la toalla; ingenuamente descriptivos los adornos del jarrón de loza vidriada, y naturalistas los tallos de azucena y las movidas hojas del libro.

La mayor complejidad del tema hace que en la Epifanía (fig. 9) se desarrollem con más riqueza de matices las dotes de observación del autor. La expresión de los tres Jerarcas resulta especialmente feliz: el viejo arrodillado, de facciones vigorosas, muestra su sorpresa ante el prodigo; la ingenua adoración que transparenta el rey joven contrasta con la grave contención del otro. La escena se desarrolla en un ambiente desnudo y pobre. La beatifica satisfacción que flota en el aire de las epifanías no estuvo en las intenciones del pintor que concibió sus personajes rodeados de misteriosa zozobra. La Virgen presenta tímidamente a su divino Hijo, el único que parece feliz. San José se esconde, entre sorprendido y miedoso, tras la jamba de una puerta. Incluso el buey parece mirar con recelo a los regios visitantes, aunque en él y en la mula poco lucen las cualidades del autor como animalista.

Ambas escenas están resueltas con viva coloración que resiste el ennegrecimiento de los azules. Los demás colores, con dominio del carmín y verde, se matizaron con abundancia de blanco. En realidad, éste es el tono preponderante, aunque siempre se cubrió con plumeado policromo y rayado de inclinación constante. El oro fué utilizado en polvo y colocado a pincel, en las coronas de los magos, y en panes bruñidos en brocados y halos, ostentando el de la Virgen de la Epifanía un círculo de estrellitas de siete puntas gofradas por percusión.

Es característica esencial de ambas composiciones el que las figuras ocu-

(1) Post, vol. VIII, págs. 318, 320 y fig. 137.

pen el mayor espacio posible y que ciertos elementos complementarios, como la ventana geminada de la Anunciación y la estructura del establo, se corten de la manera más arbitraria. Tal desconsideración hacia lo ajeno a la parte viva de la narración, se evidencia en el chocante desenfado con que se pintó el fondo de paisaje, y en el hecho de representar la habitación de la Virgen con un muro único, paralelo al plano del cuadro. Las masas de claroscuro, hábilmente dispuestas, logran equilibrio de volúmenes. La luz es suave y uniforme, sin proyecciones violentas y casi sin sombras arrojadas. Evidentemente, la tercera dimensión no fué preocupación básica en la concepción de ambas obras.

TABLAS DE LA COLECCIÓN TORELLÓ. — Procedentes de la colección zaragozana de Román Vicente, donde estuvieron arbitrariamente acopladas formando un tríptico, la colección Torelló de Barcelona posee tres tablas que fueron publicadas por Post bajo la paternidad del pintor Martín de Soria (1). La reciente restauración de estas pinturas ha permitido estudiarlas a fondo y comprobar que dos de ellas son indudablemente del autor del famoso San Jorge del Museo de Barcelona, siendo la tercera obra de un artista menos dotado, pero perteneciente al mismo círculo artístico. La tabla más completa representa a un santo desnudo, tendido sobre una parrilla, con dos verdugos atizando el fuego ante el juez y varios testigos (fig. 12). Es imposible precisar si se trata de San Lorenzo o de San Vicente Español, pues en nuestra iconografía medieval se representa a ambos santos martirizados en idéntica forma. Las figuras, de pequeño tamaño, están tratadas con una técnica depurada que modela facciones y volúmenes con vigoroso naturalismo. En la figura del juez, la mejor conservada, se revelan calidades nuevas en la técnica al temple de huevo, desconocidas en las mejores obras de Bernardo Martorell. Volúmenes y matices fueron logrados mediante colores opacos y tonalidades claras sobre preparado oscuro. El pigmento fué colocado con pincel finísimo empleando gruesos que evidencian gran densidad en la pasta; pinceladas oscuras dibujan con minuciosidad y corrección las facciones del personaje y el complicado plegado de su enorme turbante. La misma técnica se observa en las demás figuras, modeladas con nitidez, formando un atractivo conjunto cromático. Se observa la preocupación de dar a cada una de ellas el gesto que acuse su participación en el drama: el fiscal que acusa; el noble señor mesándose las barbas; el gesto del verdugo que con su brazo se protege del humo y del fuego, etc. No obstante, esta ingenuidad narrativa, netamente medieval, contrasta con el profundo sentido psicológico que anima las expresiones faciales. Aquí entra de lleno el retrato, la observación aguda y directa del natural, y una facultad poco común en la expresión de sentimientos. A pesar de su reducidísimo tamaño, las caras del juez, verdugos y testigos reflejan su terror en contraste con la extática expresión del santo martirizado.

Más aguda resulta todavía la expresión de los tres personajes que nos

(1) Post, vol. VIII, págs. 324, 326 y fig. 141.

quedan de lo que fué otra escena del mismo retablo. El santo nimbado, que lleva hábito monástico, aparece dirigiendo la palabra a quien ocupara la parte derecha, hoy perdida, de la tabla (fig. 13). Extraordinaria es la vida que surge de esta figura pintada con tanta simplicidad así como la de su compañero, que observa una actitud triste y dulce a la vez, que nos recuerda la del San Jorge del tríptico.

SARGA DEL MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA. — Entre los elementos que el aluvión de la guerra dejó en el Museo Provincial de Zaragoza ha aparecido una nueva obra, hermana del San Jorge, <sup>procedente del convento del Santo Sepulcro</sup> ~~de procedencia desconocida~~. Nos apresuramos a adjudicarle tal atribución sin sombra de duda. La descubrimos en una visita casual, colgada en la magnífica sala de primitivos del museo aragonés, a los pocos días de terminar el proceso analítico que nos llevó a reconstruir la figura de un Huguet joven con las obras agrupadas alrededor del tríptico de San Jorge. Con los datos de todo ello frescos en la memoria, la nueva atribución fué instantánea y clara. Su estudio a posteriori ha sorprendido con una serie de datos que, además de reafirmar la atribución a Huguet, convierten a esta pintura en clave de la hipótesis que encabeza la presente monografía (figs. 15-16).

Es una pintura al óleo sobre sarga pegada a un tablero. Se trata de una pieza votiva, pues el Ángel Custodio expresa su misión con las siguientes palabras: «Dulcissime Domine Jhesu Christe, audi et exaudi orationem ancille tue quam michi comisisti» (Dulcísimo Señor Jesucristo, oye y escucha la oración de tu sierva que me encomendaste).

No hay que insistir mucho para convencer al lector de la calidad excepcional de esta pintura que se aleja del empaque dorado de los retablos para tomar el suave aspecto de una estampa popular. La grácil y elegante Virgen envuelta en su holgado manto rosado, sosteniendo sobre sus rodillas al Niño Jesús, tan humano y sencillo, es una de las obras maestras de la pintura hispánica. El Ángel, con la corona para premiar las buenas obras y las disciplinas para castigar, vestido con dalmática de damasco azul, es figura menos feliz. Pero con sus alas de tonos suaves forma un bello arabesco con el seto de rosas del fondo, el emparrado que arranca del dosel ojival y el embaldosado de azulejos.

Observemos que el damasco de la dalmática del Ángel es idéntico al del manto de la Virgen en la Anunciación de Cervera de la Cañada (fig. 4). Esto viene a confirmar la hermandad estilística de ambas obras. La silla de tijera que sirve de trono a la Virgen, modelo poco común con cabezas y patas de grifo, se repite en el frontal de la Flagelación (fig. 53) y en dos de las tablas de Sarriá (figs. 77 y 80). Esta identidad, sorprendente en obras alejadas geográfica y cronológicamente, debe ser un dato decisivo para los que pondrán nuestra hipótesis en cuarentena. Creemos que la inscripción castellana «Ángel Custodio» que aparece en el zócalo del fondo, nos asegura que la sarga fué pintada en Aragón y no en Cataluña, y en cambio el escudo de Barcelona, que constituye el motivo de uno de los azulejos más visibles, parece indicar el origen del autor. Origen barcelonés, no tarra-

conense, corroborando así nuestra sospecha de que la formación artística de Jaime Huguet tuvo lugar en la capital de los Condes catalanes.

Quizá a muchos parezcan excesivas las consecuencias que sacamos de hechos aparentemente tan insignificantes, pero conviene insistir en que esta sarga nos fué revelada una vez elaborada la hipótesis del período juvenil de Huguet en Aragón y todos estos puntos, que por ser tantos no pueden ser mera casualidad, encajan sin esfuerzo alguno en los términos de la misma.

Aun prescindiendo de tales coincidencias exteriores, es labor sencilla el buscar paralelismos entre esta sarga y las obras que integran el grupo. Las manos, por ejemplo, tienen sus formas gemelas en las tablas de la colección Torelló y en el Calvario de Cervera de la Cañada. El plegado de paños no sólo se repite en todas las tablas de este núcleo aragonés sino que lo hallaremos de nuevo, en paralelismo sorprendente, en una de las composiciones del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio (fig. 138).

## HIPÓTESIS SOBRE LA OBRA JUVENIL DE HUGUET

Podemos definirla brevemente aceptando la paternidad de Huguet respecto al tríptico de San Jorge y atribuyéndole el profeta del Prado, las tablas de Alloza, las de la colección Torelló, el retablo de Cervera de la Cañada y la sarga del Museo de Zaragoza, y afirmando que estas pinturas representan una etapa anterior al 1448, fecha del establecimiento del pintor en la ciudad de Barcelona.

Aun reconociendo que ni un solo dato documental viene a dar apoyo a tal hipótesis, que ninguna de las pinturas citadas tiene fecha conocida y que el probable origen aragonés de todas ellas no constituye un hecho favorable a la misma, nos lanzamos a publicarla, contando solamente con los puntos de contacto estilístico entre el grupo propuesto y el Huguet conocido. Es tarea difícil demostrar con palabras un convencimiento interno que, si bien se apoya en un análisis desarrollado a conciencia, contiene muchos elementos imponderables.

La atribución del tríptico de San Jorge a Huguet cuenta con el testimonio favorable del sagaz Bertaux, cuya finura perceptiva ha sido confirmada centenares de veces por descubrimientos documentales a posteriori. Son de la misma opinión casi todos los historiadores de nuestra pintura. Pero, prescindiendo de ello, tratamos de razonar la atribución, aunque el mal estado de conservación de la tabla del Museo de Barcelona y el no conocer «de visu» las dos puertas de Berlín reducen considerablemente nuestros puntos de apoyo. La pintura es al temple de huevo, con una técnica que aun siendo fundamentalmente la tradicional, que cuaja en Barcelona con las innovaciones de Martorell, posee rasgos originales que la modifican. En las caras y manos, sobre una preparación clara se determinaron las zonas de color con pinceladas de tonos cálidos. El modelado se obtuvo con finísimo plumeadillo que matiza el color preparatorio determinando formas y volúmenes. Seguidamente

se reforzaron con trazos negros o siena obscura las líneas de los ojos, los contornos de la cara, nariz, orejas y la comisura de los labios. Son toques finales las ligerísimas ráfagas claras acusando reflejos y sendas pinceladas de blanco opaco que precisan el brillo de la córnea prolongándose con su toque magistral hasta penetrar en la pupila. A este rasgo tan característico se debe en gran parte la aguda expresión de las dos cabezas y la contenida vivacidad de su mirar sesgado. La tendencia naturalista se acentúa en el pelo dibujado con pinceladas nerviosas, con variaciones de tonos que van del negro puro al amarillo claro con toques blancos. En general, los colores están mezclados con mucho blanco que les comunica un tono frío y opaco. Esta opacidad, que llega a alcanzar la calidad de un fresco, contrasta con la lisura esmaltada de los templos de Martorell y de Borrassá. Parece como si nuestro pintor hubiera perdido el secreto del buen temple y de sus complicados barnices, ya que el color del retablo de San Jorge tiene poca consistencia; el agua pura ataca con facilidad su superficie y los humos penetraron profundamente. Hay que suponer ausencia casi absoluta de barniz protector.

La fórmula de modelar entonando con pincelada policroma se aplicó en casi todos los sectores de la tabla, pudiendo así utilizar colores nítidos muy vivos sin agriar la obra con violentos contrastes. De tal manera, fueron logrados el carmín tan puro del casquete del guerrero, el azul del turbante de la princesa y el verde, brocado de amarillo, de su túnica. A veces el plumeado es de color claro sobre preparación obscura, como en el sobrio paisaje del fondo o invirtiendo las gamas como en el cielo logrado con rayado azul, regular a 45 grados, sobre fondo gris, casi blanco. Este rayado a 45 grados imprime carácter a la técnica que estamos describiendo. A juzgar por ella, su autor fué más dibujante que colorista: componía a tonos planos como en una vidriera y terminaba cubriendolo todo con esta lluvia de infinitas pinceladas que dan forma y vida sin dejar al azar un solo trazo.

Resulta innovación notable su concepción del claroscuro y el papel preponderante que brillos y reflejos desempeñan en su modelado. En realidad, la fugaz pincelada blanca que corta las pupilas es ya prueba del concepto que los puntos brillantes merecen a su autor. Enemigo de los contrastes violentos descubre que con tenues ráfagas luminosas bien administradas puede dar más vida y más relieve que con el abuso de sombras duras y tonos opacos; que con sabios reflejos puede dotar a sus figuras de un verismo que en vano intentaron sus predecesores enriqueciendo y complicando su paleta. Ejemplo característico de ello son las perlas sembradas en la indumentaria: su tono básico es gris azulado, pero las del yelmo del Santo caballero reflejan el rojo de la banda que lo rodea y las del turbante de la princesa recibieron destellos del azul de la tela. Todo ello se puede observar también en las recias imágenes de los santos Pedro y Pablo, menos acabadas, pero no por ello trazadas con menos soltura, y en las parejas que forman los donantes con sus santos protectores que confirman la maestría del autor y ensanchan el concepto de sus enormes posibilidades artísticas.

El esquematismo estructural, aspecto importante del análisis de una pin-

tura, resulta difícil de valorar en este tríptico de San Jorge. Sus composiciones son tan simples, integradas por dos figuras como máximo, que resulta arriesgado definir a base de ellas las tendencias y cualidades de su autor en la organización plástica de sus narraciones. Un solo concepto resulta patente: la preocupación de que el personaje o el grupo de personajes que integran la escena ocupe el máximo espacio posible en el cuadro.

Comprobemos ahora cómo reaparecen en las obras de bien probada filiación huguetiana las cualidades técnicas del tríptico. Perdida la probabilidad de compararlo con la obra documentada más antigua, el destruido retablo de San Antonio Abad, veamos la tabla procedente de la parroquial de Sarriá, dedicada al martirio a fuego lento de San Vicente (figs. 49-51). La razón de escogerla es que, en nuestra opinión, es obra totalmente ejecutada por la propia mano de Huguet, y la más completa y característica de su primer período barcelonés. Es también un temple de huevo de poca consistencia, con deficiente barnizado y de calidad ligeramente terrosa en los tonos luminosos. El modelar las carnes con plumeado de rico matiz sobre preparación clara, vivamente coloreada en los pómulos y labios, visto en el San Jorge, fué empleado aquí sin variaciones notables. La más evidente es de que, bajo este plumeado, se adivinan dos tonos distintos en la capa opaca de preparación: una en rosa claro de blanco y carmín y otra más obscura con blanco y ocre. De esta manera se logró una alternancia de matices, una diferenciación de tonos de piel en los diversos personajes, sin obscurecer el modelado con colores más graves. La diferencia entre ambas preparaciones se ha hecho más visible con la mala limpieza de la tabla: las cabezas preparadas con ocre conservan perfectamente su plumeado obtenido con tonos verdosos y azules; por el contrario, el imprudente restaurador de esta tabla barrió casi totalmente el modelado de terminación en las carnes preparadas con blanco y carmín. Esto acusa una mayor resistencia en la preparación primera.

Investigando estas particularidades técnicas puede comprenderse cuán poco conocemos de los procedimientos medievales. El restaurador pasa de incógnita en incógnita ante la limpieza de una tabla pintada. De un pintor a otro varían totalmente la calidad de los colores y los métodos de preparación. En Borrassá, por ejemplo, los verdes se oxidan poco, pero se borran con una facilidad enorme; en Huguet el verde ennegrece profundamente, pero resiste bien y puede quedar totalmente regenerado. Las blancas superficies de Borrassá resisten mucho, en cambio las de Huguet se disuelven fácilmente con agua. Tenemos la convicción de que el medio disolvente era distinto para cada color y que esta diferencia se acentuó a medida que avanzó la ambición pictórica con el andar de los años.

Desgraciadamente, ni el restaurador de un retablo puede, en muchos casos, determinar con certidumbre la técnica pictórica. Es importante hacer constar que en la reciente restauración de la Cena del retablo de los «Blanquers», obra de Huguet, se ha podido observar que, a pesar de que la mayoría de los pigmentos fueron preparados al temple de huevo, en los verdes vivos y en ciertas tonalidades del color castaño fué empleado como

disolvente el aceite de linaza, adaptando en cierto modo la rudimentaria técnica al óleo utilizada por Dalmau en su retablo de los «Consellers». Descubierto este punto tan importante, se ha procedido al cotejo con las otras obras de Huguet y, aunque no se puede asegurar, parece ser una realidad que nuestro pintor empleó casi siempre aceite de linaza en la preparación del color verde.

En el temple de huevo de los frontales románicos todos los colores poseen la misma consistencia y el mismo brillo de esmalte: los fracasos que en ellos se observan son debidos casi siempre a la mala preparación del enyesado y de la imprimación. Los pintores del siglo XIV, espoleados por la corriente naturalista, buscaron nuevos matices a base de transparencias y veladuras, lo que les obligó a diluir los colores. Borrassá reaccionó contra esta tendencia que amenazaba seriamente la longevidad de las obras, y con sus extraordinarias dotes de pintor, logró acentuar la apariencia de naturalismo a la moda enriqueciendo su paleta, poniendo en juego contrastes violentos de color y exagerando el dinamismo de las composiciones. Martorell volvió a los colores diluidos y a las transparencias y veladuras, pero sin pasar más allá del límite tolerado por las posibilidades de la técnica al huevo.

Huguet quiso romper tan rígido cerco extremando la fluidez de sus colores, aprovechando la vibración cromática y la tamización de tonos producida por el plumeado de terminación. De esta manera logró efectos sorprendentes, insospechados por sus predecesores, que contribuyeron seguramente al gran éxito de su vida. Estudiando detenidamente las maltrechas tablas de Huguet, uno puede imaginarse el encanto de sus tonos aterciopelados, de los suaves reflejos que surgen en la penumbra y en la maravillosa neutralización de colores hasta lograr transparencias de fruta madura. Pero este método audaz le ha hecho traición y sus finas pinceladas se adivinan, en la mayoría de casos, barridas y alteradas por la acción del tiempo y de los hombres. Agrava todavía el caso lo endeble del barniz protector. Sospechamos que en ciertos elementos del cuadro, especialmente en las carnes, se prescindió de todo barnizado. Hay que buscar la explicación de este hecho insólito en el deseo del pintor de que los tonos más delicados de su obra lucieran tal como salían de su pincel, sin la inevitable alteración cromática que producen los barnices. Las cabezas situadas en primer término, modeladas con tanto cariño y con tal riqueza de plumeado, acusan apasionamiento y sensibilidad intolerantes a la más ligera alteración de los matices logrados.

Si Huguet hubiera conocido los secretos de la técnica al óleo, con sus veladuras fáciles, la infinita fluidez de los colores y sus transparencias, se habría ahorrado gran parte de la enorme lucha que acabó por cansarlo y vencerlo. Conoció sin duda en sus años mozos las maravillosas obras de los flamencos, conocedores del secreto perfeccionado por los Van Eyck, y trató de lograr con su técnica limitada aquellos efectos opulentos de color y de luz. ¿Por qué razón se aferró al temple de huevo, habiéndole sido, al parecer, fácil la obtención de la fórmula al óleo, conocida ya por Dalmau en 1444?

Pero volvamos a la tabla de Sarriá. La relativamente buena conservación

de los trajes nos permite apreciar mejor su color y su técnica. El guerrero que aparece en primer término viste armadura de plata con corladura gris y reflejos blancos, que nos puede dar idea del aspecto que tendría la de San Jorge. El carmín modelado con negro en el bonete de este santo reaparece aquí en las mangas del personaje barbudo que capitanea el grupo de jinetes. El matiz se enriquece en este caso con el empleo de modelado a dos tonos. Como en el San Jorge las pinceladas superficiales tienden a seguir una dirección constante a 45 grados, entrecruzándose regularmente. En los tonos de fondo y en el paisaje reaparecen las pinceladas alargadas y simples de inclinación constante. Abundan aquí las superposiciones observadas en la tabla del San Jorge, tal como el ocre rojizo sobre amarillo claro y la yuxtaposición de tonos fríos sobre fondo intenso. La preocupación por el modelado a reflejos y penumbras se evidencia especialmente en los trajes del grupo de jinetes. Aparece en todas las figuras la mirada viva del San Jorge, con su pincelada blanca que imprime carácter y la suave entonación de los labios dibujados simplemente por la línea negra que marca su unión. Los perfilados en negro de facciones y manos son constantes y lo es asimismo la fórmula lineal de las masas de pelo deshilachadas.

Las otras tablas del retablo de Sarriá (figs. 77-84) están muy lejos de mostrar la primorosa ejecución de la que acabamos de estudiar, y menos aún su concienzudo acabado. La que representa la ordenación del santo parece pintada de primera intención, con espontaneidad y premura, con dibujo a punzón vagamente esbozado. No obstante, las características de la técnica descrita subsisten y no es difícil hallar paralelos entre las cabezas de los tres cantores que detallamos en la figura 82, y la del San Jorge (fig. 18). Mejor acabadas resultan las que representan la destrucción del ídolo de oro y el martirio en la cruz aspada, pero no añaden ninguna combinación cromática ni nuevas modalidades técnicas a la obra maestra analizada en primer lugar.

Si examinamos la tabla con la escena de la Consagración de San Agustín (figura 127), que constituye pieza principal del gran retablo del Gremio de «Blanquers», vemos que la fórmula pictórica subsiste a pesar de los buenos quince años que probablemente la separan del San Vicente en la hoguera. Las carnes se prepararon también con mancha plana, alternando dos tonos. Una innovación, exigida quizás por el gran tamaño de las cabezas, consiste en un primer modelado con veladuras grises que se tuercen en verdosas en los casos de preparación amarilla. El plumeado final es más frío y menos trabajado que en las obras anteriores, pero de factura idéntica. Se simplificaron los matices, sin duda para lograr más monumentalidad, calculando a priori su efecto a distancia. Si observamos a distancia el martirio de San Vicente y el propio San Jorge, la riqueza de colorido se funde en una masa gris difícilmente legible. En cambio, el grandioso grupo de eclesiásticos revestidos con sus mejores galas, produce una ajustada impresión de realidad dentro de un colorido cálido. Huguet descubrió en su madurez que el contraste y riqueza de colorido no hacía más atractivas las obras pictóricas. Era mucho mejor lograr un ritmo cromático dosificando los tonos. Este

hallazgo fué lento y las etapas de su proceso se observan comparando las tablas enumeradas.

El demostrar la hermandad entre el tríptico de San Jorge y las pinturas que le preceden en nuestro catálogo, es tarea minuciosa de síntesis difícil. La técnica del San Jorge se ajusta exactamente a dichas pinturas. En términos generales esto puede comprobarse en las fotografías que publicamos. Si de la técnica pasamos a los modelos se descubre inmediatamente un parentesco entre el profeta del Prado y el rey viejo de la Epifanía de Alloza; el San José de ésta y el San Juan Bautista de Berlín tienen una vida interior que los une intimamente; más afinidad expresiva existe todavía entre el personaje central de la segunda tabla de la colección Torelló (fig. 13) y el propio San Jorge. Naturalmente, es peligroso especular a base de la expresión de los personajes, pero en el estudio de la obra de Huguet es imposible prescindir de ello. Una concienzuda y prolongada observación de los personajes por él creados, nos lleva al convencimiento de que conocemos un clan racial, expresado por elementos imponderables que, a pesar de la diversidad de caracteres y aspectos que lo integran, declara unidad consanguínea. Son como una compañía de actores pertenecientes a una misma familia que, tras la máscara que el papel a desempeñar les impone, dejan traslucir a sus espectadores habituados, el íntimo parentesco que los une.

Y, a decir verdad, ésta es una familia que arrastra un inconfundible aire de tristeza. Los viejos bajo sus barbas pobladas, lo mismo si actúan como jueces o como reyes, las mujeres, vírgenes o princesas, y los jóvenes, sean ángeles o guerreros, verdugos o leguleyos, lucen una expresión de dulce nostalgia. Miran raras veces cara a cara y comunican su mensaje tímidamente, ladeando la mirada. Conviene hacer hincapié en este aspecto que, aun no siendo místico, posee un punto de melancolía que llega a obsesionar si hacemos que desfilen lentamente ante nuestros ojos los personajes huguetianos. Esta sensibilidad enfermiza pasa de las tablas del grupo aragonés a la obra documentada de Huguet sin saltos bruscos. El arcángel de la Anunciación de Alloza reaparece en el retablito de Vich y su Virgen se refleja en la Virgen de los Revendedores y en la expresión infantil de los ángeles que aparecen en otra tabla del mismo altar. Obsérvese el parentesco entre el segundo rey de Alloza y el Jesús de la tabla del Louvre y del frontal de los Zapateros; mientras que la tímida y juvenil expresión del tercer rey, surge en el San Miguel de los Revendedores y en muchos de los personajes jóvenes de las tablas que ilustran la presente monografía. Sería tarea larga el descubrir semejanzas y parentescos personales. A los que se interesen por el estudio de Jaime Huguet les recomendamos se entreguen al ejercicio de buscar analogías entre los personajes que aparecen en las tablas que publicamos. Tenemos la seguridad de que cuando conozcan intimamente los rasgos y la psicología de cada uno de ellos, resultará superfluo y pobre cuanto pudiéramos argüir.

Coincidén también en las obras agrupadas una identidad en la forma de dibujar el plegado de las telas y en las gamas de color en ellas utilizadas. Les une también la tendencia que preside el esquema de sus composiciones.

Existe en todas ellas la idea de llenar totalmente el cuadro con las figuras que intervienen en la escena, como si el autor se sintiera dominado por el ansia de suprimir fondos y accesorios. Pero este horror al vacío, tan común en la iconografía medieval, generalmente neutralizado poniendo a contribución infinitos elementos desligados de la escena, a veces detalles anecdóticos que delatan el lirismo o la ironía del autor, se resuelve aquí agrupando los personajes en el primer plano y suprimiendo términos. Arquitecturas, retazos de paisaje aparecen solamente cuando no hubo manera de introducir en la escena una figura más. Incluso en el San Jorge y la princesa existe muy acentuada la preocupación por la economía del espacio y por el paralelismo del primer plano. Esto rige también, y aun con tendencia a la exageración, para todas las composiciones perfectamente filiadas. Véase la densa multitud que presencia la adoración del viejo mago en la Epifanía de Vich; la compleja distribución de grupos, sean grandes o pequeñas las figuras, en el retablo de Sarriá; las concentradas narraciones de la leyenda de San Antonio Abad; los gozos y dolores de la Virgen, que constituyen verdaderos mosaicos de figuras, y cerramos la lista con la magistral Consagración de San Agustín donde los asistentes apenas dejan espacio para la alfombra y el elaborado fondo de oro.

CÍRCULO ARAGONÉS DE HUGUET. — He aquí pues el grupo de pinturas que atribuimos a la juventud de Jaime Huguet. Hay que hacer hincapié en el origen aragonés de todas ellas y en el hecho de no habernos sido posible hallar entre las obras catalanas coetáneas una sola que acuse el reflejo natural a una convivencia. De no conocer las etapas avanzadas de la obra de Huguet, podríamos atribuir tal grupo de retablos a un anónimo aragonés de mediados del siglo XV. Pero aceptada para ellos la paternidad de nuestro pintor, determinadas circunstancias nos obligan a creer que éste tuvo su taller en el propio Aragón. No cabe aquí presentar el caso de los hermanos Serra, que pintaron en su taller barcelonés varios retablos con destino a Zaragoza. Lo que autoriza a hablar de un período aragonés de Huguet es la profunda influencia ejercida por él en la obra de los pintores de la región del Ebro. Desgraciadamente no podemos apoyarnos en datos y fechas concretas, pero por lo que la pintura aragonesa refleja de la técnica de Huguet, su paso por Aragón no pudo ser fugaz.

Post ha tratado de explicar este fenómeno como influencia tardía, consecuencia de la popularidad alcanzada por nuestro pintor en su etapa de madurez, ya en Barcelona. Ello le obligó a forzar la cronología de ciertos retablos, llevando hacia el último cuarto del siglo obras ejecutadas antes de 1450. El problema del círculo huguetiano en Aragón, con sus satélites activos a mediados del siglo XV, es tema que por su importancia y extensión merece un estudio especial. No cabe aquí ni el señalar su esquema, ni enumerar la serie de retablos que pueden incluirse en su área vastísima. La huella inconfundible de la técnica de Huguet aparece como guía y modelo de diversas personalidades y temperamentos. Citemos como ejemplos las obras del Maestro de Alquézar, del Maestro del Arzobispo Mur, de Tomás Giner y otros

aragoneses, que cronológicamente preceden a la formación del círculo huguetiano catalán. Es imposible explicar por la tardía actividad del pintor Solives en Aragón, ni por contactos fronterizos, la existencia del retablo de Santa Quiteria, de Alquézar, ni del de la Capilla Arzobispal de Zaragoza, ni de tantos otros, pintados todos ellos con anterioridad a la obra de los grandes altares gremiales de Barcelona. Solives representa una regresión anacrónica a la técnica huguetiana en una región donde el arte de nuestro pintor había alcanzado su gran popularidad cincuenta años antes.

Desgraciadamente, los documentos conocidos de este período silencian totalmente el nombre de Huguet, pero no hay que despreciar la noticia de que un librero llamado Juan Huguet estaba establecido en Zaragoza el año 1471. Más importantes para nuestra tesis son las escrituras de liquidación de una sociedad de artesanía, para el comercio de escudos pintados formada por Huguet, el pintor zaragozano Pedro Ramírez y otros aragoneses (véase página 15). La inclusión de Huguet en esta compañía, que cesa en 1456, ocho años después del establecimiento de nuestro pintor en Barcelona, se explicaría por su estancia en Zaragoza.

Lo cierto es que, a mediados del siglo XV, el que pudiéramos llamar círculo aragonés de Huguet aparece estilísticamente enfrentado con el grupo de pintores acaudillado por el anónimo Maestro de Lanaja, internacional de estilo con lejana influencia martorelliana. Si Huguet estableció su taller a orillas del Ebro, parece que no fué, como en el caso de Pere Johan, por llamamiento episcopal, pues Dalmau de Mur hizo pintar al mencionado maestro de Lanaja el retablo para su feudo de Albalate del Arzobispo. De todas maneras, es prueba del triunfo del círculo huguetiano sobre el grupo más arcaico del maestro de Lanaja, el hecho de que cuando el gran arzobispo, ya próximo a su fallecimiento († 1456), hizo construir el retablo para la capilla de su propio palacio se lo encargó al llamado por Post Maestro del Prelado Mur, seguidor mediocre de Jaime Huguet. Una inscripción que figura en esta retablo parece explicar que su autor contaba 31 años de edad (1).

Si documentos más explícitos nos permitieran identificar al pintor Pedro García, establecido en Zaragoza en 1445 (2), con el de igual nombre que en 1455 se encarga en Barcelona de la terminación de ciertas obras contratadas por Martorell y que más adelante encontramos establecido en Benabarre, tendríamos un dato decisivo en favor de la hipótesis sobre el período aragonés de Huguet. Las obras más antiguas de Pedro García, fragmentos de dos retablos de Tamarite de Litera (3), son aragonesas. El hecho de que Post las atribuyera a Huguet es testimonio inapelable de sus cualidades hugue-

(1) José Pueyo Luesma, «El anónimo "Maestro del Prelado Mur" identificado con Tomás Giner, hacia 1455» («Aragón», Zaragoza, año XX, núm. 187, marzo-abril de 1944, págs. 30-31 y figura 43).

(2) Pere Benet y Pere García, pintores, figuran como testigos del contrato de aprendizaje de Petrico Ferrández, hijo de Alonso Ferrández, de Belorado (Burgos), y María Ximénez, con el pintor aragonés Blasco Grañén (Zaragoza, 23 de noviembre de 1445). — Manuel Serrano y Sanz, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV» («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, t. XXXVI, pág. 448).

(3) Post, vol. VII, págs. 156-157 y fig. 35.

tianas. También fueron atribuidas a Huguet por Sanpere y Miquel las obras de su etapa barcelonesa (1), y con éstas precisamente, Rowland dotó la nebulosa personalidad del viejo Pedro Huguet. No hay más que comparar las obras del primer período de Pedro García (llamado por Post Maestro de San Quirze) para encontrar justificadas las erróneas atribuciones de nuestros colegas. Pedro García fué pues, en sus años mozos, espejo fiel de la obra huguetiana. Después, amanerado y decadente, alejado de la palestra barcelonesa, siguió produciendo obras adocenadas en el mencionado pueblo oscense, quizá su patria chica, que redondeó su nombre en firmas y contratos.

La técnica caligráfica, generalizada por influencia de Huguet, llegó a imprimir carácter a la escuela aragonesa. Esta fórmula, que tomó frecuentemente aspectos un tanto degenerados, quizá por la prematura partida del maestro, quedó relegada a segundo término con la llegada de Bartolomé Bermejo hacia 1474. Este gran pintor cordobés, con la cooperación de sus poderosos satélites, entre los que destacan Martín Bernat y Miguel Ximénez, creó en Aragón una verdadera escuela que llena el último cuarto del siglo XV. El estilo huguetiano subsistió en forma endémica y es Martín de Soria el único pintor de ciertos méritos que siguió utilizándolo. Ya dijimos antes que la efímera revaloración que alcanzó a darle Francisco Solives no puede enlazarse directamente con el círculo floreciente de mediados del siglo XV.

**PREDELA DE LOS PROFETAS.**—Es lamentable que no sea conocido el origen de la interesante predela con cinco profetas conservada en la colección Junyer de Barcelona (figs. 24-27). Sus tipos pertenecen al canon de Huguet; los detalles técnicos se unen fuertemente a los que se observan en las obras documentadas descritas en las páginas siguientes. Pero no puede con toda seguridad afirmarse que se trata de una obra de Huguet, y aun aceptando su paternidad se hace difícil situarla cronológicamente en la serie de sus obras. El modelado de las caras resulta paralelo, aunque evidentemente más avanzado, a lo que vimos en los retablos del grupo aragonés: masas claramente determinadas; perfiles y rasgos dibujados sobriamente y sin vacilaciones; volúmenes acentuados por medio de reflejos blancos. Esto contrasta con el aparente descuido con que se trazaron las manos, de línea intencionada sin el modelado típico de Huguet, aunque se relacionan con su obra posterior. Su contacto con el tríptico de San Jorge se evidencia en la forma de concebir los brocados. Desconcierta para su fijación cronológica la estructura del fondo en relieve de yeso dorado y puntillado. Éste no aparece en el grupo considerado como de la juventud de Huguet y en cambio caracteriza las obras pintadas después de su instalación en Barcelona. El conocimiento de su procedencia sería un rayo de luz para indicar el período. De ser su origen aragonés o tarragonense difícilmente podría ser obra ejecutada en Barcelona; por consiguiente, sería anterior a 1448.

(1) S. Sanpere y Miquel, «Los cuatrocentistas catalanes», t. II, págs. 21-25.

### III

## ETAPA TARRACONENSE Y OBRAS ATRIBUÍDAS AL SEGUNDO PERÍODO DE HUGUET

Veamos ahora la segunda parte de nuestra hipótesis: Huguet dejó Aragón para abrir un taller en Tarragona. No tenemos otro indicio de ello que el tantas veces citado documento de cancelación del retablo de Arbeca. ¿Cuánto tiempo duró esta etapa que termina antes de 1448 con el traslado del pintor a Barcelona? Tuvo que ser breve, pues hemos buscado inútilmente su influencia en las obras tarragonenses del segundo cuarto del siglo XV. Parece lógico que el artista que supo imponer su estilo en Aragón y más tarde en Barcelona, hubiera dejado marcas indelebles en el caso de una larga estancia en Tarragona. Todo hace suponer que desde la partida del arzobispo Dalmau de Mur, la vida artística de Tarragona fué lánguida y estéril. Las pinturas tarragonenses posteriores al taller de Ortoneda no presentan ni puntos brillantes ni siquiera personalidad provinciana. Parece que Valentín Montoliu es el único pintor que trató de captar los modernismos de la escuela de Barcelona, y sus obras revelan, con buena voluntad, la técnica de Bernardo Martorell. Pero resulta muy elocuente que este modesto pintor cerrara definitivamente su taller de Tarragona precisamente en 1448, para establecerse en la villa de San Mateo, en Castellón, donde trabajó durante muchos años, sucediéndole sus hijos, también pintores. A partir de la fecha en que Huguet y Montoliu abandonaron Tarragona, esta ciudad quedó por muchos años huérfana de pintores dignos de mención. Eliminando las obras de Montoliu, estudiadas satisfactoriamente por Post (1), poco queda en la escuela tarragonense capaz de ser sometido a los reactivos huguetianos. El anónimo autor de los retablos de San Juan y Santa Margarita (Colección Muntadas), del de Santa Catalina (Museo de Vich) y del de Santa Ana, de Paret Delgada (Tarragona), son hijos mediocres de la expansión barcelonesa dentro del círculo de Ramón de Mur.

**RETABLO DE VALLMOLL.** — Sólo un retablo tarragonense posee el rango artístico de las obras de Huguet: el de la iglesia parroquial de Vallmoll, perdido en gran parte. Post lo estudia bajo la paternidad de un «Maestro de Pedralbes», haciendo hincapié en su flamenquismo, derivado del retablo de los «Consellers» de Luis Dalmau (2). Gracias a una referencia lanzada

(1) Post, vol. VII, pág. 661 y sigs.

(2) Post, vol. VII, págs. 25-35. El error de creer procedente de Pedralbes esta tabla fué vagamente apuntado por S. Sanpere y Miquel (*«Los Cuatrocentistas Catalanes»*, t. II, pág. 56).

casualmente por Raimundo Casellas en su durísima crítica de los «Cuatrocéntistas catalanes» (1), sabemos que la llamada Virgen de Pedralbes no procede del monasterio barcelonés sino de la iglesia parroquial de Vallmoll. Ello confirma la hermandad entre esta famosa pintura, joya de la colección Muntadas, de Barcelona, y la Anunciación que posee el Museo Diocesano de Tarragona. El tema y proporciones de las dos tablas permiten reconstruir la estructura de un retablo dedicado a la Virgen. Veamos en primer lugar la Anunciación del Museo de Tarragona, que, por estar intacta y relativamente bien conservada, nos permite obtener datos estilísticos más seguros (figs. 28-30). El arcángel Gabriel y la Virgen llenan en gran parte el espacio de la composición; el ambiente queda perfectamente explicado por los elementos accesorios. A través de una ventana ojival, con «festejadores», se dibuja un paisaje convencional pintado con evidentes aspiraciones naturalistas. El naturalismo se acentúa en el jarro de azucenas, en las columnas rinconeras, y en el mueble de la derecha, todo ello trazado con buena perspectiva. Las dos figuras aparecen vigorosamente dibujadas: el dibujo de los pliegues y la apariencia tactil de los brocados supera al realismo flamenco de la tabla de los «Consellers». Además de su relación con los modelos flamencos, analizada por Post, conserva innegable dependencia de la tradición pictórica indígena. Pintada al temple de huevo, sin retoque ulterior al óleo, sus colores están matizados con tonalidades blancas semi-opacas y modelados con entrecruzamiento de trazos delicados. Resulta innovación el destacar perfiles con líneas firmes y gruesas de tonalidad obscura. La preocupación por la nítida representación de calidades y relieves, origina la dureza de ciertos reflejos, plumeados en blanco, que caracterizan la técnica del autor. Con trazos blancos de factura espontánea y fugaz fué logrado el naturalismo del cabello, paso notable hacia la nueva corriente renacentista.

En la que fué tabla central se representa la Virgen coronada como reina, sentada en elaborado trono: sostiene sobre su regazo al Niño Dios y recibe el homenaje de los ángeles, expresado con música, cantos y flores (fig. 31). El flamenquismo es muy aparente en los elementos accesorios; en la ejecución naturalista de las perlas que adornan las franjas de las vestiduras, en los brocados de las capas y en la cuidadosa plasmación del mueble. Así como Dalmau utilizó en la silla de la Virgen de los «Consellers» un modelo netamente flamenco, el autor de Vallmoll siguió fielmente los tipos mucho más sobrios, que caracterizan las obras de los tallistas catalanes. En realidad esta composición no es más que el nuevo jalón de un tipo iconográfico de arraigo muy antiguo en la escuela catalana, modificado por toques superficiales.

(1) El origen de la tabla de la colección Muntadas ha sido objeto de algunas interpretaciones erróneas; sin embargo, no puede existir ninguna duda sobre ser originaria de Vallmoll, después de la afirmación categórica consignada por R. Casellas: «¿Te recordes d'aquella taula de la Glorificació de la Verge, propietat de la senyora Rius i Badia? El senyor Sanpere, de l'obra aquella no en sap res, ni quina història ha tingut, ni quina restauració desastrosa va sofrir, ni tan solament que la pintura procedeix de l'església de Vallmoll» (artículo XII de la serie titulada «La novel·la den Sanpere», publicado en «La Veu de Catalunya», Barcelona, 26 septiembre 1906, edición matinal, pág. 2).

ciales de flamenquismo que alcanzan solamente, con cierta profundidad, a la técnica de los detalles decorativos.

La pintura posee un encanto extraordinario. La composición, la riqueza de matices, la grácil proporción del dibujo y la cuidadosa ejecución de todos sus detalles la convierten en una admirable obra de arte. Las figuras llenan totalmente el espacio disponible. La cabeza de la Virgen, depurada interpretación de la belleza femenina, rara en nuestra pintura medieval, constituye el centro del cuadro y refleja un modelo vivo (fig. 32). Las transparencias del velo, bajo el cual se dibujan los bucles del pelo y una de las orejas, los pliegues altos de la capa y los aderezos de perlas y piedras finas, están logrados, no con veladuras limitadas por líneas blancas a la manera flamenca, sino por el entrecruzamiento de trazos luminosos, técnica que arranca de la vieja escuela internacional. La gran corona en relieve y el elaborado nimbo dorado contribuyen más a su alejamiento de lo flamenco y acusan la persistencia de la tradición. La tez está pintada con gran simplicidad, a base de finísimos matices subrayados por trazos oscuros. El Niño Jesús, representado desnudo con una ramita de coral colgando del cuello y un ligero velo transparente sobre su rodilla, es de un gracioso naturalismo, endurecido probablemente por la excesiva restauración. Su humana sorpresa ante las flores ofrecidas por los ángeles arrodillados ante Él, contrasta con la serena y majestuosa expresión de la Madre. Los ángeles cantores y músicos (fig. 33) no son imitación servil de los del políptico de Gante, conocidos en Barcelona a través de la interpretación de Dalmau.

Los Profetas que flanquean la tabla reproducen cuatro tipos masculinos que nos sirven para completar el análisis estilístico (fig. 35). El primero es Moisés, con su luenga barba enmarcada por la pieza de lino festoneado pendiente de su puntiagudo sombrero; soberbia cabeza, cuyo modelado vigoroso nos acerca de nuevo al ángel de la Anunciación, superándolo quizás en la valoración del claroscuro. La exageración de sus ojos rasgadosacentúa su agudo realismo. Daniel es un tipo rudo con su blanco turbante. El profeta Isaías, rasurado como el anterior, no es más que un hosco campesino, enjuto y austero. El profeta David, de pobladas barbas, retrata en cambio un tipo intelectual.

No podemos terminar sin referirnos a la importancia que tienen las manos de todos estos personajes. Su estilo es cuidado y perfecto en la mayoría de los casos, alcanzando algunas, como la izquierda de la Virgen o las del profeta Daniel, una veracidad sin precedentes en la escuela pictórica catalana. Quizás pueden contarse entre los detalles más felices de esta composición excepcional, la interpretación de los dos relieves que llenan el espacio cóncavo de los extremos de los brazos de la silla.

EL «MAESTRO DE PEDRALBES», AUTOR DEL RETABLO DE VALLMOLL, ES JAIME HUGUET. — El nombre de Huguet ha surgido ya en diversas ocasiones con relación a la tabla de la colección Muntadas y su análisis nos ha conducido siempre hacia el círculo estilístico de nuestro pintor. Pero el salto resulta muy atrevido: hay que explicar muchas variantes y atar incon-

tables cabos sueltos para unir las bellísimas tablas de Vallmoll con las obras que llenan el ciclo San Antonio Abad-San Agustín. Una discrepancia nuestra con Post nos incitó a revisar el problema.

En 1937 publicamos como obra de Huguet (1) el pequeño retablo de la Epifanía, del Museo de Vich, que al año siguiente el profesor americano incluía también — aunque no sin algunas dudas — en el grupo de tablas atribuidas a dicho pintor (2). Sin embargo, un análisis detenido nos llevó a la conclusión — expresada algo más tarde (3) — de que el pequeño retablo de Vich, a pesar de su carácter huguetiano, tenía muchos más puntos de contacto con las tablas de Vallmoll que con la serie de las obras documentadas de Huguet. Prosiguiendo su estudio, se hizo evidente que este doble nexo que unía la tabla de Vich con las tarraconenses y las ya conocidas como obra de Huguet sólo podía explicarse satisfactoriamente atribuyendo uno y otro grupo a un mismo autor.

La relación entre la tabla de Vich y otras pinturas de Huguet es bastante clara en muchos de sus elementos y, en cierto modo, la tabla central del retablo del Condestable es su reflejo avanzado. La Virgen Madre resulta consecuencia de la de Vallmoll y antecedente de la que preside el retablo de los Revendedores (fig. 75). Es difícil explicar el paso de la primera a la última sin el intermedio de este retablo de Vich. La cabeza femenina que asoma detrás de la Virgen es uno de los personajes más típicos de creación huguetiana. Acusan asimismo la paternidad de Huguet el Crucifijo, los donantes y los Santos que los presentan. La Anunciación deriva indudablemente de la de Vallmoll y no es difícil establecer contactos entre los Profetas que enmarcan la tabla de la colección Muntadas y las figuras de la pequeña Epifanía. Véase en ésta el perfil de los personajes del extremo derecho en relación con el del ángel que reproducimos en la figura 34.

Pero técnicamente no sería solvente unir con razonamientos tan endebles el retablo de Vallmoll a la obra huguetiana. Hay que buscar más eslabones en la cadena de unión para poseer la convicción interna de que esta cadena existe; para esperar, con la conciencia tranquila, la aparición del documento que aclare el problema.

No podemos apoyarnos en el vago paralelismo que existe entre la Anunciación de Alloza y la de Vallmoll, fácilmente explicable por las analogías corrientes en la iconografía medieval. Pero si introducimos entre los elementos de análisis la Anunciación de Cervera de la Cañada, y se presenta como consecuencia la del pequeño retablo de Vich, aparece trazada una órbita sin elementos discordantes. Es fácil hallar diferencias entre las cuatro escenas, pero no es difícil apercibir en la de Vallmoll los hilos de la trama que une las dos aragonesas con la de Vich. La técnica huguetiana descrita en las páginas anteriores aparece reflejada en las figuras del ángel y la Virgen tarraconenses. Desconcerta un poco su calidad escultórica, una mayor con-

(1) «L'Art de la Catalogne», París, 1937, pág. CCIX, fig. 313.

(2) Post, vol. VII, págs. 146-152 y figs. 32-33. Referencias anteriores en Rowland, páginas 170-172 y fig. 57.

(3) J. Gudiol, «Historia de la pintura gótica en Cataluña», pág. 54 y fig. LXXII.

sistencia plástica y una gran preocupación por el realismo en los detalles y accesorios. El flamenquismo de ciertos elementos como brocados, perlas, flores, etc., lo vimos ya en el San Jorge, pero resulta innovación el ansia naturalista que condujo a una mejor valoración del claroscuro; luces y sombras conjugados con penumbras y reflejos de gran estilo denotan un avance extraordinario sobre las tablas de Aragón. Para atribuirlas a un solo maestro es preciso aceptar en éste un cambio brusco que aunque no trastorna el proceso normal de la evolución técnica, obtiene una nueva interpretación: observemos que subsiste la preparación plana de las carnes y el subsiguiente modelado con finas y largas pinceladas policromas; los reflejos de gran sensibilidad plástica y el acabado en líneas duras; el plumeado que lo entona todo y la gradación del tono del cielo con rayas inclinadas azul pálido. La superposición de ocres y amarillos y la dosificación de los carmines con blanco puro reaparecen también, pero un nuevo espíritu vibra en todos los detalles especialmente en el aire, tan verídico, que ambienta la encantadora escena.

La brusquedad de un cambio tan aparatoso sólo puede explicarse por el contacto del pintor con la obra de Luis Dalmau, heraldo del flamenquismo en nuestro país. Post al describir la tabla pequeña de Vallmoll cita el hecho de que Alfonso el Magnánimo poseyó una Anunciación original de Van Eyck y demuestra el innegable reflejo de la Virgen de los «Consellers» de Dalmau en la de la colección Muntadas. Lógicamente este retablo de Vallmoll tiene que ser posterior a 1445, fecha que aparece en el pedestal de la Virgen que presidió la capilla del Ayuntamiento barcelonés. Por consiguiente, si el retablo de Vallmoll es realmente de Huguet, constituiría la obra cumbre de su taller tarraconense o una de las primeras ejecutadas una vez establecido en Barcelona en 1448. Nos inclinamos hacia la segunda hipótesis.

Para un hombre de la sensibilidad de Huguet, el éxito del valenciano Dalmau, artísticamente inferior a él, debió ser un poderoso agujón. Utilizó colores más finos que de costumbre; trató de imitar con su vieja técnica al temple las transparencias obtenidas con el óleo, disimulando en todo lo posible el nervioso plumeado con que modelaba sus figuras. Examinando las tablas de Vallmoll se observa la extraordinaria labor del maestro en la difícil tarea de fundir y difuminar colores que, por estar preparados con huevo, se le secaban rápidamente. Cuanto más se analiza, mayor número de datos viene a corroborar la paternidad huguetiana, resultando más evidentes los artificios técnicos que tuvo que emplear para obtener la violencia de tonos y la nitidez de contrastes que, por su novedad, abrieron el camino a la extraordinaria expansión de la pintura flamenca. En las tablas de Vallmoll hay que buscar a Huguet tras una máscara de flamenquismo que lo disimula todo, desde la estructura de los ojos, ahora alargados e indecisos, a la de las manos, que adoptaron líneas más sofisticadas. Acentúa los términos endureciendo las líneas de separación de claroscuro y enriquece la tonalidad general aumentando el número de matices, pero la fuerte personalidad de Huguet transparenta en todas partes a pesar de lo trabajado

de la máscara. Es imposible señalar aquí los imponderables elementos que, en nuestro concepto, constituyen pruebas definitivas de tal atribución y que, para la formación de nuestra convicción interna, tienen más fuerza que ciertos detalles externos de técnica y de forma que fácilmente se encuentran cotejando fotografías.

Constituye prueba, aunque lejana, a favor de la atribución del retablo de Vallmoll a Huguet, la existencia de un mediocre retablo dedicado a la Virgen, que procedente del pueblo barcelonés de La Guardia Pilosa se conserva en el Museo de Vich. Siempre nos llamaron la atención sus características huguetianas, bien aparentes bajo la ingenua plástica de la artesanía popular. La tabla central no es más que una imitación rústica, pero fiel, de la Virgen de Dalmau y de la de Vallmoll con el Niño pudorosamente vestido. Su técnica coincide especialmente con la de la tabla central de un tríptico, de Huguet, en el Museo de Vich (fig. 92). Es posible que el modesto pintor de La Guardia Pilosa sea uno de los colaboradores del taller de Huguet.

OBRAS DEL CÍRCULO DEL RETABLO DE VALLMOLL. — Sentimos una vez más, oponer nuestra opinión a la del doctor Post cuando atribuye al Maestro de Pedralbes (Huguet según nuestra hipótesis) un tríptico-capilla de la colección Muntadas con un Crucifijo de escultura flanqueado por las figuras pintadas de la Virgen y San Juan y dos escenas de la vida de un santo benedictino en sus puertas (1). Su fórmula pictórica es huguetiana, pero no puede atribuirse a la propia mano del maestro, ni mucho menos situarla cronológicamente en contacto con el retablo de Vallmoll. En cambio podemos presentar un grupo de pinturas que se le unen íntimamente: el Santo Entierro del Museo del Louvre; el San Pedro de la «Hispanic Society»; la Anunciación incompleta de Alella (Barcelona) y el retablo de Santa Magdalena que figuró en la colección Estruch de Barcelona.

Analicemos ahora la grandiosa tabla del Santo Entierro, que Folch y Torres (2) descubrió en el Museo del Louvre, demostrando satisfactoriamente su filiación huguetiana (figs. 36-38). No hay que profundizar mucho para descubrir relaciones íntimas muy evidentes con las tablas de Vallmoll. Persiste en esta obra monumental la pincelada trabajosamente fundida para disimular su técnica al temple; el plegado tubular de sabor escultórico; los vivos contrastes de claroscuro con nítidas divisorias y los ojos en almendra, menos vivos que los del Huguet espontáneo de su primer período. Obsérvese también el paralelismo entre la estructura de las cabezas y la fina y convencional línea de las manos.

Plenamente convencidos adjudicamos a Huguet el San Pedro pintado sobre tabla que posee la «Hispanic Society» de Nueva York (fig. 39). Post (3) lo atribuye con dudas al Maestro de San Quirze (Pedro García), pero para

(1) Post, vol. VII, págs. 33-35 y fig. 7.

(2) J. Folch y Torres, «Una taula no identificada de Jaume Huguet, al Museu del Louvre», («Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona»), vol. VI, 1937, págs. 129-136).

(3) Post, vol. VII, págs. 236-238 y fig. 68.

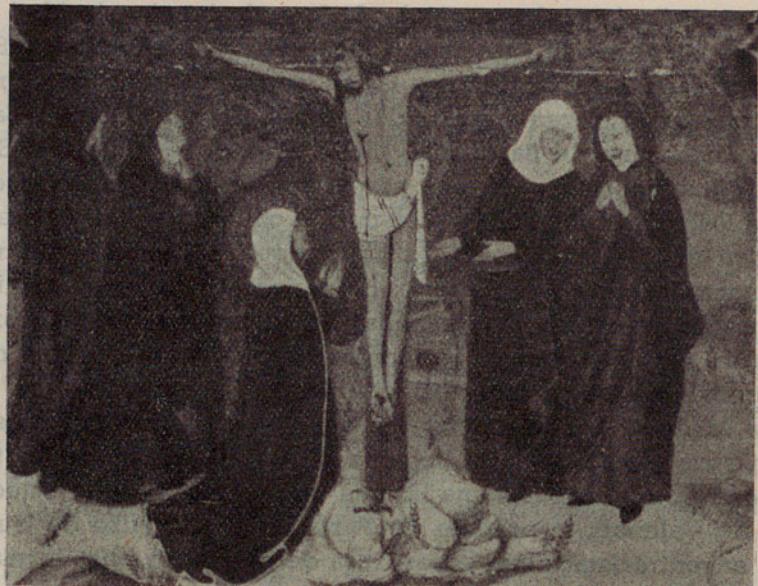
justificar sus vacilaciones basta cotejar la formularia minuciosidad que campea en todas las obras de este pintor con el viril naturalismo del San Pedro. La confusión resulta explicable por las calidades huguetianas, ya mencionadas antes, que caracterizan al autor del retablo de San Quirze y Santa Julita, del Museo Diocesano de Barcelona. En la tabla de la «Hispanic Society» el Príncipe de los Apóstoles, de pie, empuñando dos enormes llaves, es una figura viva, estudiada con cariño y ejecutada con pasión. Su cabeza recuerda al San Pedro del tríptico de San Jorge, aunque profundamente modificado por el flamenquismo de este período. Es curioso constatar la identidad entre la estructura de las orejas, muy peculiar de las figuras del mencionado tríptico, y las de este San Pedro. La técnica corresponde a la del retablo de Vallmoll pero con mayor cantidad de matices, acercándose en todos sus aspectos a la de la predela de París. Las coincidencias entre estas obras surgen en cada elemento hasta llegar a la casi identidad en los temas que decoran los halos de oro. Es una lástima que no sea posible estudiar juntas las tablas de Vallmoll, la predela de París y el San Pedro de Nueva York. Quizá nos encontraríamos con la sorpresa de que todas ellas formaron parte de un solo retablo.

Tenemos, pues, con el San Pedro de la «Hispanic Society», otro eslabón de la cadena, y con él, la figura de Huguet se enriquece notablemente, pues pocas veces la pintura hispánica de mediados del siglo XV alcanzó un nivel tan elevado. Resulta además testimonio importante por su fondo, decorado con la repetición rítmica de un tema vegetal liliiforme, que reaparece más tarde, simplificado, en la pieza central del retablo de San Antonio Abad y en el San Miguel del altar de los Revendedores.

Un fragmento de pintura sobre tabla, que por lo exiguo de su tamaño permaneció inédito, nos revela ahora otra obra de Huguet. Fué hallado en la iglesia parroquial de Alella utilizado para la adaptación de un retablo barroco (fig. 40). Conserva incompleta la figura de la Virgen de la Anunciación, que indudablemente formó parte de un retablo destruido en los siglos XVII o XVIII. Su expresión de sorpresa y la cabeza de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, que asoma a la izquierda, no dejan lugar a dudas acerca de su interpretación iconográfica. Es obra al temple sobre fondo de oro picado con temas florales. Su buena calidad pictórica hace más lamentable la pérdida del conjunto. La atribución a Huguet es corolario de la del retablo de Vallmoll, a cuyo círculo pertenece. Parece obra posterior aunque no de mucho y es cosa fácil hallar los eslabones que estilísticamente la unen con el retablito de la Epifanía conservado en el Museo Episcopal de Vich (1).

Vemos que la cadena Huguet va completándose. Con entera convicción le añadimos otra obra inédita: la tabla central y el Calvario de un pequeño altar dedicado a Santa Magdalena, que estuvieron en la colección Estruch. Del Calvario, cuyo paradero se ignora, tenemos solamente la mala fotografía

(1) Vale la pena de destacar aquí el hecho de que el canónigo Sors, a quien vimos en directa relación con Huguet en 1485 y 1486, era oriundo de Alella, donde radicaba su casa solariega.



que publicamos en esta página. No hay que conocer muy a fondo la obra de nuestro pintor para identificar la personalidad de las figuras que lo integran. Quizá sirva el publicarlo aquí para que se revele su afortunado y desconocido poseedor, dándonos ocasión para estudiar a fondo una obra tan interesante. La tabla central (fig. 41) se conserva en la colección Ferrer, de Barcelona. Es pintura al temple sobre fondo de oro picado, con temas florales que enlazan los de la tabla de Alella con los del retablo de Tarrasa. Las figuras frontales, especialmente las sedentes, fueron siempre labor difícil para los pintores medievales. La tercera dimensión resultaba en gran parte un problema de azar, mal resuelto todavía. Huguet salió bastante bien del apuro, pese a sus limitados conocimientos de perspectiva; en este caso lo salvó su gran sensibilidad cromática. Esta Santa Magdalena, que recuerda la Virgen de Vallmoll y es avance de lo que será el San Antonio Abad, encaja cronológicamente entre ambas obras. La estructura de sus pliegues recuerda la figura central del retablo de San Quirze y Santa Julita (Museo Diocesano de Barcelona), confirmando una vez más el paralelismo entre Jaime Huguet y Pedro García de Benabarre.

Antes de entrar en el estudio de las obras que integran el período de madurez de nuestro pintor, conviene poner otra ficha sobre la mesa. Presentamos una tabla con la Virgen Madre sentada bajo dosel sobre fondo de paisaje (fig. 42), fotografiada hace años en la parroquial de Penáguila (Alicante) y publicada por Post como anónimo valenciano (1). Es en esta escuela pictórica un caso esporádico sin relación estrecha con cualquier otra pintura conocida. No disponemos de otro testimonio que la citada fotografía, pero creemos firmemente que el arte de Huguet no fué ajeno a ella. Su semejanza con la pequeña Epifanía de Vich es patente y su calidad no des-

(1) Post, vol. VI, págs. 118-121 y fig. 44.

dice de la extraordinaria finura del pequeño retablo tantas veces citado. El atribuir esta tabla de Penáguila a Huguet en el momento final de su período aragonés ha sido y continúa siendo una tentación muy fuerte para nosotros.

HUGUET Y EL «MAESTRO DE GERONA». — Cuando se trata de buscar la trayectoria de un pintor importante, surgen a cada paso atajos y derivaciones que hay que rastrear, pues el menos aparente de ellos puede dar salida a un nuevo foco de luz que refuerce la claridad del camino axial. Reconocemos que es fatigoso para el lector seguirnos en esta tarea de escudriñar senderos invadidos por la maleza de lo desconocido, obligándole de continuo a desviarse de la línea principal. Nos consuela declararle que para cada digresión expuesta, hemos seguido sin fruto, y a veces con gran fatiga, infinidad de trayectorias. Cuando un artista resulta, como Huguet, figura central de un período de gran actividad pictórica, su obra aparece de tal manera fundida con la de sus contemporáneos, que para discriminarla sería preciso, si esto fuera posible, abrir un expediente para cada pintura que presente reflejos del espíritu o de la técnica del maestro.

Veamos aquí un ejemplo notable del fruto que puede obtenerse de estas investigaciones al margen del camino central. Desde hace muchos años viene preocupándonos la semejanza que existe entre las tablas de Vallmoll, que acabamos de atribuir a Huguet, y las pinturas anónimas gerundenses que Post, con acierto, agrupó bajo la paternidad de un Maestro de Gerona (1). La mejor de ellas es la tabla central de un altar dedicado a San Benito y Santa Escolástica cuya técnica es tan fiel a la de la Virgen de Vallmoll que llegamos a sentir la tentación de clasificarlas como obras hermanas. Pero la tabla tarragonense tiene una vida interior que es inútil buscar en las dos figuras elegantes, pero apagadas, de la Catedral de Gerona. Por otra parte, el tono artístico baja considerablemente en una gran Anunciación del propio Maestro de Gerona que se conserva en la misma Catedral y degenera lamentablemente en otras pinturas que Post adjudicó al anónimo pintor. Nos contentamos, pues, con clasificar al Maestro de Gerona como hábil discípulo del autor del retablo de Vallmoll, formado sin duda en su taller y que, una vez establecido en Gerona y perdido el contacto con el maestro, degeneró en su estilo de una manera lamentable. Ahora bien, durante el trasiego de museos y archivos del año 1936 uno de los encargados de los legajos y manuales gerundenses leyó un documento que hacía referencia a la citada Anunciación de la Catedral de Gerona. Desgraciadamente, en los azares de la guerra la nota se perdió y tan sólo recordamos hacia constar que un tal Solá se declaraba autor, hacia el año 1460, de la pintura de una Anunciación en la Catedral, que pudiera identificarse con la que se conserva en la sala Capitular. No hubiéramos exhibido ahora esta noticia tan vaga, de no haber surgido entre los documentos de Huguet el nombre de un Solá, pintor de Gerona. En efecto, en las páginas siguientes consignamos que en 1467 Este-

(1) Post, vol. VII, págs. 376-389, 391 y figs. 134-142.

ban Solá, de veinte años de edad, hijo de un pintor gerundense llamado Ramón, ya difunto en esta fecha, firmaba un compromiso para trabajar en el taller de Huguet durante tres años. De aquí puede salir algún día la identificación del autor de la Anunciación de la Catedral de Gerona y, por consiguiente, el propio «Maestro de Gerona».

LA EPIFANÍA DEL MUSEO DE VICH. — Los efectos del latigazo estético de Dalmau, persistentes en las tablas del Louvre y de la «Hispanic Society», comienzan a desvanecerse en la Epifanía de Vich, que constituye en nuestra opinión el hito que señala el final del flamenquismo de Huguet y el hallazgo definitivo de la fórmula, renacentista ya en espíritu, que constituye el común denominador de sus obras de madurez. Es un pequeño retablo con las escenas de la Anunciación, Calvario y Epifanía (figs. 43-48). La pincelada es tan primorosa en las figuras como en los elementos accesorios y paisajes, y lo mismo que en las tablas de Vallmoll y en la predela de París, los tradicionales fondos dorados vienen reemplazados por paisajes. La delicada Anunciación de la cumbre, que tanto recuerda la de Vallmoll, aparece recortada sobre un fondo uniforme, como en las grisallas de los reversos de los trípticos flamencos, aunque, en este caso, figuras y mobiliario están pintados a todo color. Los donantes, arrodillados al pie de la Cruz, presentados por San Antonio Abad y una Santa mártir, son retratos dignos de los del tríptico de San Jorge. El paisaje del fondo, con pequeños personajes que van y vienen cerca de una ciudad amurallada a la orilla del mar, con edificios bordeando la costa y colinas cubiertas de arbolado, bajo un cielo de blancas nubecillas, es el mayor esfuerzo naturalista realizado por Huguet. El recuerdo de los graciosos paisajes de Dalmau es innegable. La Epifanía, más italiana que flamenca, tanto que Berenson la creyó por mucho tiempo obra de un maestro sienés, tiene un equilibrio de masas raras veces logrado por nuestro pintor.

En la tonalidad general de este retablito dominan, como en las tablas de Vallmoll, los tonos violeta, los carmines y los amarillos claros, y el modelado, que por el tamaño de las figuras no tolera el plumeado caligráfico, se basa especialmente en los trazos y perfiles en blanco opaco. Esta obra, que apareció en Vich, fué probablemente ejecutada en el taller barcelonés hacia 1450. Resulta, en realidad, elemento fundamental para la reconstrucción de la vida artística de Jaime Huguet. Si estudiamos uno por uno los personajes que integran las tres composiciones, es fácil encontrar su paralelo en las obras documentadas de este autor de que nos ocuparemos a continuación, y en las que le fueron atribuidas en los capítulos anteriores. La figura femenina que acompaña a la Virgen, representación realista de mujer pueblerina, el tipo más huguetiano de la presente obra, aparece continuamente entre los personajes secundarios de diversas composiciones. Su cráneo ligeramente deprimido, cubierto por una rígida cofia ajustada sobre la frente, se repite en las escenas laterales del citado retablo de los Revededores, y alcanza hasta las figuritas que asoman en el fondo de una de las escenas del retablo de San Bartolomé y Santa Magdalena, una de las últi-

mas obras de Huguet. El perfil del criado situado en el extremo derecho de esta Epifanía recuerda el de uno de los monjes que en el retablo de Tarrasa conduce al mulo portador de las reliquias de San Abdón y San Senén (fig. 103). El paje que sostiene la corona del viejo Mago reaparece en esencia en el martirio de San Vicente de Sarriá. Son asimismo personajes de Huguet el San Antonio Abad y el donante arrodillado detrás de la Virgen en la Crucifixión, el San Juan meditabundo y la mujer donante arrodillada. El ángel de la Anunciación nos recuerda el de la escena del milagro del Mont Saint Michel (fig. 85). Por otro lado, los elementos que integran el paisaje de las dos composiciones principales reaparecen exactos en los escasos trozos de naturaleza que, de vez en cuando, asoman en las apretadas composiciones de Huguet.

Creeimos que la atribución de esta tabla a Jaime Huguet puede tener actualmente pocos contradictores, pues además de todos los detalles comparativos enumerados y muchos más que surgen del más ligero análisis, el espíritu de Huguet vive en todos sus elementos. Quien conozca un poco a fondo la obra documentada que constituye el núcleo central del presente libro, no habrá de forzar la imaginación para llegar a obtener una convicción interna contundente sobre la paternidad de este precioso retablo en miniatura.

Pero ciertos elementos importantes, ciertos detalles de técnica e incluso parte del alma viva de esta obra maestra, nos llevan a la memoria de una manera persistente su comparación con las dos magníficas tablas de Vallmoll. Lo recuerda, aparte de su estructura, que casi podría significar la derivación de un modelo común, en la espontánea factura del pelo y en la manera como están resueltos los pliegues de sus ropajes. La Virgen en la Epifanía está evidentemente relacionada, como hemos indicado antes, con la serena Madona de la colección Muntadas, y el viejo Moisés del montante de esta grandiosa tabla aparece de perfil en la Epifanía de Vich.

OBRAS ANTERIORES AL RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD. — Otra pintura indiscutiblemente huguetiana que puede situarse en este período, entre los años 1450 y 1455, es el frontal que fué del altar que el gremio de Zapateros tuvo en la Catedral de Barcelona. Desaparecido a comienzos de siglo, tenemos como único recuerdo una mala reproducción fotográfica (fig. 53). Es una verdadera lástima, pues parece haber sido una de las mejores pinturas del maestro. La escena central, única, es la Flagelación, que se representa ante Pilatos rodeado de sus magistrados y un nutrido grupo de espectadores, tras los que asoma San Juan y el nimbo de otro santo personaje y dos niños que serán prototipo de los que aparecen en la escena del martirio de Santa Catalina, del retablo de la Catedral de Barcelona dedicado a esta santa y a Santa Clara, obra de Pedro García de Benabarre pintada hacia 1456. Tenemos, pues, en este elemento secundario, un dato que indirectamente parece corroborar la cronología antes apuntada.

La figura de Jesús, fina y bien dibujada, coincide plenamente con la del Santo Entierro del Louvre. Su estudio anatómico es correcto, y a pesar de la

sobriedad del sombreado los volúmenes aparecen claramente destacados. La mala fotografía deja adivinar las suaves transparencias de sus medias tintas y las ráfagas de luz viva que señalan los reflejos de la piel. Los dos verdugos rompen con la tradición medieval de representarlos con cara de cretino deformé; uno de ellos es un rudo campesino, vestido con blusa corta y holgada, en falsa postura cuya teatralidad sorprende y no encaja en la estudiada psicología de los personajes huguetianos. El otro es un joven, no desprovisto de distinción, que, como su compañero, parece reproducir con fidelidad un modelo del natural. Es probable que este súbito academismo de nuestro pintor señale todavía el proceso de autorrenovación movido por su reacción ante las pinturas flamencas.

Este frontal es elemento de enlace entre la Epifanía de Vich y el retablo de San Antonio Abad. El ambiente que envuelve a los personajes de la Flagelación con su fondo de paisaje, elaborada arquitectura, cielo sin oro y platonitud de brocados contrastando con lo minucioso del resto de la indumentaria, calidad de miniatura en las cabezas y desusada vivacidad en los grupos, nos recuerdan las dos escenas centrales del pequeño retablo vicense.

Poco más podemos decir de otra tabla de paradero desconocido, que pasó por la colección Sala de Barcelona y conocemos tan sólo a través de una desvanecida fotografía (fig. 52). Representa el abrazo de los padres de la Virgen ante la Puerta Dorada de Jerusalén y, por lo que se ve, es obra de Huguet, realizada en su primer período barcelonés, como el frontal de los Zapateros. Es pieza de gran interés, pintada con cariño. El tocado de la doncella que aparece de pie, detrás de la madre de la Virgen, nos recuerda el de la princesa del tríptico de San Jorge, y las perlas que lo decoran indican trazas del período flamenquizante de Huguet. La mejor figura del grupo es el hombre barbudo que con las manos juntas contempla la escena. Ni lo defectuoso de la fotografía es capaz de borrar su actitud, impregnada de la suave vitalidad que caracteriza a nuestro pintor, ni su penetrante mirada, que nos recuerda el San Pablo del retablo de San Antonio. Notable la intención de las manos de todas las figuras que integran la escena. Muy original resulta el punto de vista de la puerta adovelada enmarcando un interesante aspecto del interior de la ciudad. Las torres de la muralla se pierden a lo lejos en panorama poco común en las obras de Huguet. Sobre el suelo pedregoso corre un perrito meneando la cola, recuerdo lejano del que vimos en la tabla de Cervera de la Cañada.

El tema brocado en la capa de San Joaquín reaparece en el frontal de los Zapateros y en la escena de exorcismo del retablo de San Antonio Abad; en cambio, el del ángel que une a los dos ancianos parece ser trasunto del que vimos en las tablas de Vallmoll.

**EL RETABLO DE SARRIÁ.** — En nuestras láminas hemos colocado con anterioridad a las dos tablas de los párrafos anteriores, la del retablo de Sarriá, que representa el momento en que el agua vertida por los ángeles frustró milagrosamente el martirio a fuego lento a que estaba sometido San Vicente Español (figs. 49-51). Tenemos la convicción de que fué pintada

antes que las grisallas de Ripoll, contratadas en 1455, y que las tablas del altar de San Antonio Abad. Está ejecutada con tal cariño y minuciosidad que forzoso es atribuirle un significado especial con relación a las demás tablas del mismo altar. Parece como si Huguet quisiera demostrar en ella sus facultades como pintor, y probar la buena calidad de su técnica. Fué seguramente una tabla realizada como muestra de lo que tenía que ser el resto del retablo. En el fondo de pastillaje dorado aparece un tema vegetal en relieve primorosamente ejecutado, formando un tronco central que se ramifica con soltura, en estudiada irregularidad, y llena graciosamente los espacios libres de la composición con hojas picudas y racimos. Después del dorado, fué cuidadosamente puntillado y gofrado. No sólo contrasta con el descuido de los mismos elementos en las tablas compañeras, sino también con la mayoría de fondos en relieve de las demás pinturas de Huguet. En esta delicada labor de pastillaje se adivina la propia mano del pintor.

El Santo titular aparece desnudo, de pie, rodeado de troncos ardiendo sobre los cuales los ángeles vierten jarros de agua. Las llamas y el humo alcanzan a los verdugos, que acusan violentamente su dolor. Completa la escena un grupo de soldados, a la izquierda, y el juez, jinete de un caballo blanco, precediendo a los dignatarios que aparecen en el fondo, junto a otro grupo de hombres armados.

Huguet solucionó con habilidad el problema de situar en un espacio alargado verticalmente una escena con más de treinta personas. La figura del santo, eje de la composición, está desplazada hacia la derecha, con su silueta, simple y finamente dibujada, destacando sobre el abigarrado conjunto. Como todos los personajes de Huguet, se yergue bien sobre el suelo, que se presenta muy visible, debido a la exagerada perspectiva del conjunto concebido desde un punto de vista muy elevado. Lo forzado de la perspectiva le permite realizar un bello arabesco con la posición de los pies. La violencia de los verdugos, alcanzados por la hoguera, constituyen una zona de movimiento que separa el hieratismo místico del santo de la actitud de sorpresa del guerrero que contempla el prodigo. Huguet ha realizado en éste una de sus mejores figuras. El caballo blanco del juez, sin llegar a alcanzar el vibrante realismo de los caballos de Martorell, resulta algo mejor que los que acostumbramos a ver en la obra huguetiana. La continencia de gesto y expresión reaparece en el grupo de jinetes, siendo especialmente feliz el togado de segundo término (fig. 51). En los ángeles se refleja el primitivismo tradicional de la escuela barcelonesa, aunque la fuerza narrativa de nuestro pintor trata de atenuarlo estableciendo graciosamente un turno en los ángeles que vierten sus jarros: los de segunda y tercera fila esperan con el jarro lleno a que los primeros hayan vaciado completamente el contenido de los suyos.

La fotografía no da idea de la belleza del cuadro, y menos todavía de sus excelentes cualidades técnicas. La composición resulta demasiado compleja y produce una impresión de desequilibrio que la hace poco atractiva a primera vista, pero gana extraordinariamente después de un análisis consciente. Su técnica es cuidada y minuciosa, y riquísima su gama de color. El

desnudo del santo, aparentemente monocromo, presenta una serie de delicadas variaciones cromáticas que nacieron de una aguda observación del natural. El guerrero es asimismo una bella realización de claroscuro, en el que se logra impresión corpórea a base de veladuras en la cara y manos y tonos vigorosos en el traje y armaduras. Los rojos, bermellones y malvas, desempeñan un gran papel conjugando con los diversos tonos del amarillo. Quizá esta tabla nos da una idea del colorido que tuvieron las desaparecidas composiciones del retablo de San Antonio Abad. Observamos una inconfundible influencia de los pintores flamencos, mucho más acusada en el color que en la estructura. El cambio de tono en los difuminados no tiene precedentes en la historia de la pintura catalana. Se nota asimismo una preocupación por la calidad tactil de la superficie pintada; los colores presentan una continuidad que raras veces aparece en la obra de Huguet.

**FONDOS DORADOS EN RELIEVE.** — ¿Cuál fué la causa de la regresión hacia la forma más medieval y arcaica de los fondos dorados? Nos resistimos a creer que Huguet recayera espontáneamente en este violento anacronismo que, por desgracia, cuaja definitivamente en su obra posterior y, como reflejo de ella, en casi toda la pintura barcelonesa de la segunda mitad del siglo XV. Probablemente los fondos de oro reaparecieron y se hicieron incluso más ostensibles con la exageración de los relieves de yeso, por exigencia de las corporaciones gremiales. Estas, que fueron en realidad los principales clientes de estos años, querían sin duda demostrar su pujanza y su riqueza, más aparente que real, por el rutilante aspecto de las grandes estructuras de los altares de sus capillas. Los fondos pintados y las finuras de una pintura ejecutada a conciencia, desaparecían en la penumbra de los templos. Las delicadezas de la obra primeriza de Huguet hubieran fracasado en los retablos gigantescos solicitados por los nuevos clientes. Tuvo que cambiar de método y de técnica. La tabla del martirio de San Vicente representa en nuestro concepto un desesperado esfuerzo para adaptar su ideal pictórico, su honradez profesional, el arte alcanzado tras diez años de lucha, a las exigencias de un principio estructural diametralmente opuesto. Las obras de Huguet, desde las tablas de Cervera de la Cañada al retablo de Vich, son en realidad pinturas de caballete, piezas que vibran y existen independientemente del tamaño, de la forma y del destino del retablo que integraban. A partir del de San Antonio Abad, las escenas pintadas están subordinadas ya a la idea del conjunto. Fueron concebidas pensando en el lugar de su emplazamiento definitivo y sus figuras agrupadas teniendo en cuenta el preponderante papel de los brillantes fondos de oro.

Esto inició una trayectoria peligrosa que cuenta mucho en la inexplicable decadencia de la pintura catalana. En la concepción de los grandes conjuntos el arte pasaba a segundo término. El pintor se convirtió en decorador, y con efectos fáciles cumplía su cometido a satisfacción de todos. Huguet, con sus creaciones maestras, obtenía a los ojos de la burguesía y del pueblo el mismo resultado final que los mediocres retablistas que suplían con mucho oro y mucha talla dorada la pobreza de sus pinturas. Fué abando-

nando la lucha a medida que su taller se vió colmado de trabajo. Con su larga experiencia adaptó fácilmente sus hallazgos de juventud a la nueva forma de trabajo, dejando a los pinceles de sus aprendices y ayudantes la ejecución de gran parte de sus composiciones. Las primeras obras de Huguet presentan elementos desiguales, figuras o detalles inferiores al tono general de su obra, pero el análisis racional nos revela en todas ellas su única personalidad. Las imperfecciones y desequilibrios son debidos a la inexperiencia y a la premura con que la obra fué ejecutada. Durante su estancia en Aragón tuvo sin duda aprendices y ayudantes, pero éstos no intervinieron en la parte viva y visible de las pinturas. Tampoco hemos podido encontrar trazas evidentes de otras manos en el grupo de pinturas que se relacionan con el retablo de Vallmoll ni en la Epifanía de Vich.

#### IV

### PERÍODO DE MADUREZ (1454-1465)

A partir del año 1454, fecha en que se contrató el retablo de San Antonio Abad, empezamos a pisar terreno firme. El taller de Huguet se convirtió en un centro de gran actividad, reencarnándose en él la supremacía pictórica de Barcelona que por méritos propios pasó a través de los Bassa, Destorrent, Serra, Borrassá y Martorell. Los encargos se sucedieron sin tregua y el nombre de nuestro pintor suena con frecuencia en las escribanías. Los retablos de gremios y cofradías, que en esta segunda mitad del siglo XV tomaron proporciones gigantescas, constituyen elemento primordial en la vida del taller. Pero por la falta de recursos de los que encargaban su ejecución, lo que debía quedar terminado en unos meses especificados en el contrato dormía sin concluir en el atestado taller, entorpeciendo la regularidad de su labor y desalentando el ansia creadora del maestro. Así como obras de tamaño reducido presentan unidad estilística, testimonio de un momento fijo de su arte, los grandes retablos reflejan casi siempre la evolución de su estilo personal al transcurrir de los años y el paso de los colaboradores. De esta manera, obligado por las circunstancias y por la inconsciencia de las grandes asociaciones, sus clientes, pasó paulatinamente de artista puro a cabeza de un gran taller, de pintor a patrón que acepta fríamente los contratos, confiando su ejecución a colaboradores sin personalidad. Esta metamorfosis se produce exactamente entre los años 1455 y 1472, y puede seguirse paso a paso, desde la predela de Ripoll a la terminación de los grandes retablos de San Agustín y de los Esparteros.



**RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD.** — El retablo de San Antonio Abad, contratado al finalizar el año 1454 y todavía sin acabar en 1457, puede afirmarse que, en su totalidad, es obra de su mano (figs. 55-71). Estaba compuesto por tres cuerpos verticales sobre una predela y dos puertas laterales, éstas perdidas. La efigie del santo y la escena de la Crucifixión formaban el cuerpo central. Los cuerpos laterales constaban de tres tablas con escenas de la historia del Santo abad. En la primera (fig. 59), se representan las torturas infligidas al Santo por un grupo de diablos, mientras en el cielo aparece Cristo mostrando sus llagas; en el fondo, un anciano anacoreta, hisopo en mano, bendice la escena desde la puerta de su capilla; en la segunda, la visita a San Pablo Ermitaño, con abrazo de bienvenida y en primer término los dos santos recibiendo el pan que les trae un cuervo (figura 58). La escena siguiente se refiere a la legendaria visita de San Antonio

a Barcelona, llamado por el rey para librar del diablo a la reina y a una princesa. Mientras el Santo recibía la visita del magistrado Andrés, entró en la habitación una cerda llevando un cochinillo en la boca, nacido sin ojos y sin piernas. San Antonio prohibió al magistrado expulsar al animal diciéndole que acudía a él para obtener la curación de su hijo, del mismo modo que el rey pedía la salud de sus seres queridos. El pequeño animal fué milagrosamente curado en el momento en que el santo bendijo la mano de Andrés. Recibido el poder de exorcizar, el cortesano logró más tarde la curación de los miembros de la real familia. Huguet representa dos momentos de esta leyenda en la tercera composición: la bendición de la mano de Andrés y la liberación de la hija del rey en presencia de la corte (figuras 60 a 62).

En la cuarta escena está representada la invención del cuerpo de San Antonio que aparece yacente en un sarcófago en cuya cubierta se lee: «Lo cors de ...», vestido con la túnica de hoja de palma de San Pablo Ermitaño. Acompañan la escena dos leones descubridores del sarcófago, la estrella que guió al obispo Teófilo y la paloma que señaló el sitio exacto donde se hallaba la sepultura. El compartimiento siguiente contiene la historia del joven Efrón, condenado injustamente a la horca; su padre y su mujer lo encuentran con vida gracias a la intervención de San Antonio, quien lo salvó de la muerte sosteniéndolo por el pelo durante ocho días, en cuyo término fué probada su inocencia (fig. 63).

En la escena final se representa la devoción popular a la tumba del santo en el momento en que Sofía, hija del emperador Constancio, es milagrosamente librada del poder maligno (fig. 67). Al pie de la sepultura un león y un lobo en representación, el primero, de los leones o leopardos que guiaron al emperador desde Constantinopla a la Tebaida, y conmemorando acaso el segundo la milagrosa mansedumbre a que quedaron reducidos los lobos del lugar en el día de la invención.

En la tabla central figura el santo sentado en su trono con el báculo abacial y un códice abierto sobre sus rodillas. A los pies tiene la cerda llevando en el hocico su pequeño, testigo del milagro (fig. 55).

Las seis imágenes que ocupaban los compartimientos de la predela son: San Bernardino, San Jorge, San Pedro, San Pablo, Santa Magdalena y Santa Lucía (figs. 69-71).

Conviene analizar a fondo las figuras de este retablo, primera obra conocida entre las documentadas de Huguet. San Bernardino parece un verdadero retrato (fig. 70). Ni Martorell en sus mejores momentos, llegó a alcanzar el profundo naturalismo de este severo monje dibujado con gran simplicidad. Lo conocemos solamente a través de la mala fotografía que reproducimos, pero las obras conservadas de Huguet nos permiten reconstruir idealmente esta figura que surge viva y humana del fondo dorado. El San Jorge conserva mucho espíritu medieval; no obstante, la penetrante mirada, la nariz y la boca sobriamente modeladas, vibran ya con la corriente renacentista (fig. 70). Su cuerpo alienta bajo la armadura, rica en reflejos luminosos y penumbras. ¡Cómo se siente la desaparición de esta obra que lleva

de golpe a nuestra escuela medieval el sobrio humanismo de los grandes cuatrocentistas italianos! Las fotografías que poseemos de los cuatro santos compañeros de los anteriores, son muy deficientes. Pese a ello y a la evidente restauración que destrozó por completo los antiguos fondos dorados, vemos en la Magdalena otro testimonio de la pujante personalidad de Huguet. Con su posición grácil, ajena a todo medievalismo, y su dulce expresión, resulta una suave y modesta figura femenina. Los santos Pedro, Pablo y Lucía conservan todavía mucho de la fórmula tradicional: San Pedro, con toques acentuados de flamenquismo, y la santa inspirada en el recuerdo de la obra de Martorell.

La tabla central le debe mucho a Dalmau. Hay que pensar en el aspecto original de las obras conservadas para gozar esta grandiosa figura del santo abad (fig. 55). ¡Cómo debieron estar modeladas su cara y sus manos y el libro que apenas vislumbramos! Debió ser tan humana, que el mediocre cliché que reproducimos llega a dar la impresión de una desvanecida daguerreotipia salida de un viejo álbum familiar. El detalle ha desaparecido, pero estas masas difusas mantienen toda su vida.

En la pintura de figuras humanas Huguet vibró con gran sensibilidad: ante la representación de animales y, más aún, ante las concepciones imaginativas, refugióse en un medievalismo recetario y fracasó de una manera sorprendente. Este es el caso de la escena de San Antonio torturado por los diablos: medieval en su composición, como pintada a desgana; netamente medievales los monstruosos diablos, sin la vigorosa originalidad de los de Borrassá, el gran diablista de nuestro país. El pintor se refugió en la aguda mirada que el abatido santo dirige hacia el Cristo que lo consuela mostrando sus heridas. Estampa medieval también la del anacoreta que trata de ahuyentar la visión diabólica esparciendo agua bendita desde la puerta de su pequeño santuario. En este caso, el fondo dorado, con vigorosas hojas de roble en relieve, completa a maravilla el sabor anacrónico de la composición (fig. 59).

Mejores fotos tenemos de las restantes escenas narrativas. En la referente a la visita del santo a San Pablo ermitaño, dos momentos del encuentro aparecen en una sola composición (fig. 58). En el paisaje desértico, pintado descuidadamente, se sigue la fórmula de Martorell y parece que ciertos efectismos fueron logrados con pulverizador, lo mismo que en el famoso retablo de San Jorge de aquel pintor, joya del Museo de Chicago. El detallismo martorelliano se refleja asimismo en el ciervo y en los pajaritos que surgen entre la hierba del primer término, aunque Huguet, mediocre animalista, está lejos de alcanzar el brioso naturalismo de su predecesor. Tampoco tiene en las figuras de esta composición un momento feliz. La narración resulta fría a pesar de lo expresivo del santo abad, cuya mirada se clava en la humilde faz del anacoreta que, con los ojos bajos, recibe el pan celestial traído por el cuervo.

En la composición siguiente, dedicada al exorcismo de la hija del rey (figura 60), una leve tramoya arquitectónica separa los dos momentos esenciales del milagro. En la bendición de la mano de Andrés, suprimida la

cerda portadora del cochinillo, nos encontramos ante una de estas jóvenes figuras masculinas de Huguet que, sin duda alguna, constituyen su mejor creación. Sorprende el verismo de su gesto suave y, sobre todo, la colocación impecable de los pies sobre el embaldosado, en perspectiva normal. Notable asimismo resulta el diseño naturalista de las manos: son innovación en la escuela catalana, en reacción ante el lirismo formulario de las manos de Borrassá, y la crudeza, con aspiraciones naturalistas, de las que caracterizan las últimas obras de Martorell. Huguet pintó manos normales, del hombre del pueblo, sin afectado alargamiento, reproduciendo honradamente la forma de las de sus compañeros de taller, las de su propia familia. Quizá sean las manos uno de los detalles más característicos para la identificación de la obra huguetiana auténtica. Arrastrado por el industrialismo a que le obliga la ejecución de los monumentales conjuntos pictóricos de su larga e incansable carrera, jamás dejó de cuidar el diseño de las manos y de confiar en ellas el máximo valor expresivo. En la escena que describimos, el santo y Andrés viven el momento con emoción, sobriamente expresada.

Un ambiente de serenidad caracteriza también la escena de exorcismo que completa el compartimiento: Andrés, con la misma beatitud con que recibió el poder milagroso, commina al diablo que surge de la cabeza de la real doncella (fig. 62). La admiración del rey se expresa simplemente con un sobrio levantamiento de la mano. La reina, en cambio, acusa, cogiéndose del brazo del monarca, el nerviosismo que no delata la contenida expresión de su rostro. Comparemos sus rasgos fisionómicos con los de la dama acompañante: no es posible expresar con menos variaciones el contraste entre la ansiedad de la madre y la curiosidad, teñida de inquietud, de la cortesana. La soberbia figura del rey alcanza en humanismo a lo mejor producido en los talleres pictóricos europeos coetáneos. Bien resolvió Huguet el difícil problema de reunir en un espacio tan exiguo una tal cantidad de figuras.

En la invención del cuerpo del santo se percibe de nuevo el influjo de la tradición (fig. 65). Contribuyen a ello los leopardos, representados aquí burdamente en forma de león, que, según la leyenda, escarbaron la tierra que cubría el sarcófago del santo. Notable la interpretación de la faz del muerto; si la comparamos con la del mismo santo, vivo, de las escenas precedentes, podemos comprobar una vez más la fina sensibilidad de nuestro artista. El obispo Teófilo, sus acólitos y acompañantes, forman un grupo lleno de naturalismo. Podemos leer en cada uno de ellos el pensamiento que movió su concepción: Teófilo es el único favorecido con la visión celestial del santo abad rodeado de ángeles; el barbudo seglar acompañante parece indicar al obispo que abandone su éxtasis para enfrentarse con la presencia real del cuerpo del santo; es asimismo una sorpresa terrenal la que mueve a los dos sacerdotes arrodillados de la derecha y al portador del báculo que surge más al fondo; en cambio, la paloma que señala el lugar del hallazgo atrae la atención de un solo personaje que asoma, de una manera arbitraria, tras los arbustos de la izquierda. Resulta interesante el ple-

gado de los blancos sobrepellices, pero el máximo valor del cuadro reside en las formidables cabezas del santo obispo y del citado seglar, verdaderos retratos, de los mejores producidos por la mano de Huguet.

En la escena del milagroso salvamento del joven Efrón, tenemos otro tema humano (fig. 63). La emoción del padre y de la esposa que rodean a la víctima, está magníficamente expresada. El canon perfecto de las figuras acusa un consciente estudio del natural: los cuerpos viven en el interior de las túnicas y capas; la noble figura que centra el grupo del fondo, parece que trata de explicar al sorprendido mancebo que le pone la mano en el hombro, la verdad del milagroso suceso (fig. 64). La mejor figura es la que aparece a su lado. El joven que demuestra su agitación pasándose la mano por la frente es otro de los personajes que veremos reaparecer en las láminas que siguen.

La escena final dedicada a los milagros de la peregrinación a la tumba de San Antonio Abad, está tratada con cierta dureza (fig. 67). El emperador Constancio tiene poco espíritu y la emperatriz resulta pálido reflejo de una de las figuras femeninas que asisten al exorcismo de la princesa de Barcelona; en cambio, Sofía, figura central de la composición y objeto del milagro, puede contarse entre las más bellas figuras del cuatrocientos catalán. La nobleza y finura de su porte viene realizada por el bello brocado de la túnica y la delicada expresión de su perfil. En las transparencias y pliegues del velo que cubre su cabeza se obtiene la tenue calidad de las pinturas flamencas sin dureza de plegados. Bellas también son las manos e interesante el abigarrado grupo de diablillos que abandonan el cuerpo de la princesa. Es curiosa la decoración del sarcófago, muy distinta de todo lo que conocemos en la arquitectura funeraria de este período. El santo aparece nuevamente con su beatífica expresión de reposo, sin el aspecto cadavérico que vimos en la escena de su invención. El león que substituye al leopardo de la leyenda, y el animal que pretende seguramente representar a uno de los lobos, que por milagro perdieron su fiereza, son una muestra más de las escasas posibilidades de Huguet como animalista.

En el Calvario, pieza cumbre del retablo, Huguet desplegó todas sus habilidades como pintor y como narrador (fig. 56). Quizá el máximo interés de la composición viene centrado en el grupo de soldados que discuten la posesión de la túnica divina (fig. 57). El joven brioso y ricamente vestido, parece dispuesto a resolver el asunto por las armas, pero otro sayón de aspecto más modesto, trata de convencerlo de la buena fe del que teniendo la túnica en su regazo, está dispuesto a sortearla por las pajas. Los tres personajes expresan de manera firme sus sentimientos: decisión, el joven del traje recamado de perlas; cazurrería, el que trata de aplacar su impetuosa acometividad; buena fe, el que sostiene las pajas. Observemos una vez más la posición de los pies; el nerviosismo de los del guerrero contribuye tanto a explicar la escena como las puntas dobladas por la presión del cuerpo, de los del detentador de la túnica.

Este grupo en tensión de lucha contrasta con el contenido dramatismo del grupo formado por la Virgen desmayada y sostenida por San Juan y por

María Cleofé. Destaquemos una vez más el magnífico arabesco de las manos, que sobrepasa en este caso a todo lo que hemos visto hasta ahora en la obra de Huguet; éstas, poseen un valor en claroscuro desconocido en su pintura y que raras veces hemos visto en ella superado. El desmayo de la Virgen no alcanza a que María Magdalena y Salomé aparten sus ojos de la imagen del Crucificado. Se dió también significado anecdótico al jinete que declara su fe en la divinidad de Cristo y al soldado que habla al oído de su compañero, quien a su vez le impone silencio con el índice sobre sus labios.

En ninguno de los retablos pintados con posterioridad, demostró Huguet tanto interés por la expresión de cada personaje. Lo que caracteriza este desaparecido retablo de San Antonio Abad es sin duda su sentido psicológico; quizá sea esta tendencia la mayor innovación que nuestro pintor aportó a la escuela barcelonesa. Como los grandes pintores renacentistas, estudió a fondo el drama que movía a los personajes y sin apartarse de las normas tradicionales, quizá impuestas por la rutina, quizá por los clientes, trató de proporcionar nuevos aientos a la iconografía recibida en herencia. Buscó un tipo humano para cada una de sus narraciones, dotándolo de corazón y de sentido; sus personajes están siempre en escena; viven el momento exacto y existe una misteriosa relación que los une.

**RETABLO DE RIPOLL.** — El Museo de Vich guarda dos tablas que, con toda seguridad, pertenecen al retablo de Ripoll, contratado en 1455. Son dos profetas representados hasta medio cuerpo, pintados en grisalla sobre tabla, coincidiendo con lo que el expresado documento prevé para la decoración de la parte posterior de la predela. Uno de ellos, Melquisedec, viste túnica de anchas mangas y sobre ellas una especie de dalmática; sostiene un cáliz en la mano y lleva una filacteria con su nombre (fig. 73). La factura, rápida y espontánea, coincide perfectamente con la técnica utilizada en el retablo coetáneo de San Antonio Abad. De todas maneras, por tratarse de una figura secundaria y, como explica el mismo contrato, poco visible, Huguet la pintó con cierto descuido que explica el plegado duro de la dalmática y el gran desdibujo del cáliz. A pesar de ello, la figura es notable por su profunda personalidad y por el correcto modelado de facciones y manos. En cierto modo esta obra nos proporciona un tímido avance del sintetismo monumental de los grandes retablos de su última época.

Lo mismo podemos decir de la figura pareja que representa a Moisés con las tablas de la Ley (fig. 72). Es obra descuidada, quizá algo inferior a la figura de Melquisedec. No obstante, el vigoroso arte de Huguet trascurre en todos sus detalles. Ambas tablas recuerdan por su tono a las famosas grisallas que caracterizan la decoración externa de la mayoría de los trípticos flamencos.

**RETABLO DE LOS REVENDEDORES.** — Poco sabemos de la cronología del retablo de San Miguel Arcángel que se conserva en el Museo de Barcelona. Fué pintado con destino a la capilla que el Gremio de Revendedores tenía en la parroquial barcelonesa de Santa María del Pino. La capilla fué

concedida al gremio en 1455 y consta que el 3 de mayo del año siguiente el altar era consagrado solemnemente.

La atribución a Huguet, aceptada por todos los investigadores, es indudable. Tres tablas, con la representación de San Miguel, de la Virgen, rodeada de cuatro santas, y del Calvario, integraban el cuerpo central. Las tres tablas restantes, con milagros relativos a la leyenda del arcángel titular, formarían, con tres tablas más, desaparecidas, los compartimientos laterales. Faltan asimismo la predela y las puertas que debían flanquearla.

La figura del arcángel San Miguel, representado de pie con rica armadura, jubón de brocado y capa roja, está de tal manera deformada por modernos repintes que es imposible analizar en ella sus detalles técnicos (figura 74). Probablemente, una restauración acertada nos devolvería parte de su belleza original. El dibujo del pastillaje dorado del fondo es idéntico al que decora la tabla central del retablo de San Antonio Abad. Como veremos, la evolución cronológica de las obras del taller de Huguet viene generalmente marcada por la variación sucesiva de los temas en relieve dorado que decoran los fondos y aunque ello no nos permita fijar con exactitud la cronología de las obras, refleja, de una manera tan clara como la técnica, la sucesión de los períodos en que puede dividirse la obra del Maestro. Este fondo confirma la proximidad entre la pintura del retablo de San Antonio Abad y la tabla de San Miguel.

El compartimiento que ocuparía el espacio central sobre el San Miguel, representa a la Virgen sentada en un trono y en su regazo el Niño; éste parece rehuir la actitud de Santa Bárbara, quien, dejando a sus pies la torre simbólica, se ofrece para recibirla en sus brazos. Santa Inés, Santa Lucía y otra virgen mártir completan el grupo que rodea a la Virgen (fig. 75). El fondo está decorado por densos ramajes de picudas hojas con pequeños racimos, según la fórmula que vimos en las tablas laterales del retablo de San Antonio Abad. Las perlas y pedrería del capacete de Santa Bárbara son reminiscencias de un flamenquismo que desaparecerá pronto en la obra de Huguet. Su tendencia a la síntesis hizo que nuestro pintor abandonara pronto aquellos detalles accesorios exigentes de un trabajo meticoloso. Probablemente le obligó a ello el incesante apremio con que trabajó desde su llegada a Barcelona.

Quedó ya señalada la relación entre la figura de la Virgen del altar de los Revendedores y la de Vallmoll. En cambio, las cabezas de las santas acompañantes poseen ya el esquematismo que caracteriza el segundo período aragonés de Huguet. Éste viene francamente representado por los restantes compartimientos del retablo que nos ocupa. Su técnica uniforme acusa un período de trabajo relativamente corto. En la victoria de San Miguel sobre el Anticristo (fig. 89), Huguet utilizó una fórmula anacrónica muy inferior a las del retablo de San Antonio Abad. La caída del Anticristo está resuelta con dos figuras mediocres en medio de dos grupos de personajes situados simétricamente. En cambio, cuidó con esmero la ejecución de las cabezas de dichos espectadores, especialmente de las del grupo de la izquierda (fig. 90). La tabla dedicada al milagroso final de la peste en Roma

con la aparición del arcángel en el castillo de Sant'Angelo, representado éste por una torre cilíndrica cubierta de estructuras góticas que se mezclan de una manera desgradable con las hojas picudas del fondo dorado (figura 87), es una composición torpe que puede perdonarse en gracia a las cabezas de los personajes que integran la procesión, verdaderas obras maestras de la pintura del siglo XV. La escena dedicada al milagro de la parturienta asistida por el arcángel en medio del mar, es quizás la mejor del retablo. Aunque no pueda contarse entre los grandes aciertos de Huguet, la figura de la madre dando de mamar al niño (fig. 85) es una bella obra animada de un gracioso naturalismo.

Estas tablas representan el primer ejemplo de su audaz innovación en la concepción pictórica de los retablos. Sacrificando detalles obtuvo gran brillantez cromática y, al mismo tiempo, una narración más clara de la iconografía. Resulta evidente una preocupación por la valoración de masas y un desinterés por el detalle accesorio tan cultivado por Martorell. Con la acentuación de los fondos de oro, por medio de grandes decoraciones vegetales en relieve, parece que trató de acrecentar la riqueza espectacular del conjunto. En el Calvario, pieza cumbre del retablo (fig. 91), el detalle desaparece, substituído por el vigoroso modelado de volúmenes y por acusados contrastes de tono y color. Las palmas del fondo de oro son planas y sin finura. La obra, a pesar de poseer buenos fragmentos como son los dos ladrones, el grupo de San Juan y María Cleofé sosteniendo a la Virgen, y María Salomé, da impresión de descuido. ¡Cuán distantes sus jinetes de los del Calvario de San Antonio Abad!

La lucha entre los dos soldados por la posesión de la túnica de Cristo es de un formulismo recetario, tan poco elocuente que no puede considerarse ni siquiera como un pálido reflejo del grupo correspondiente en dicho Calvario. No obstante, es indudable que la tabla, colocada a la altura correspondiente en la capilla del Pino, debía producir un efecto claro y patético del drama de la Crucifixión, con sus elementos vivos de discreto dinamismo y colorido brillante, sobre un fondo de oro lleno de puntos centelleantes.

**RETABLO DE SARRIÁ.** — Volvamos al retablo de Sarriá. Ningún dato documental fija su cronología. El análisis que nos hizo clasificar uno de sus compartimientos, el martirio de San Vicente a fuego lento (fig. 49), entre las obras del primer período barcelonés de Huguet nos lleva ahora a situar las cuatro tablas restantes entre los años 1458 y 1460 (figs. 77-84). Sabemos por experiencia lo peligroso que resulta el aquilatar prioridades basadas en el análisis estilístico, pero debemos apuntar aquí nuestra convicción de que los compartimientos laterales del retablo del gremio de Revendedores fueron terminados con posterioridad a las cuatro tablas que corresponden a lo que podríamos llamar segunda etapa del altar de Sarriá. Naturalmente, su distancia cronológica es insignificante y aun es muy probable que se trabajara simultáneamente en ambos retablos. Quizás la mano de los colaboradores, tan evidente en las tablas de los Revendedores, contribuya a acentuar diferencias.

Aunque entre las cuatro tablas de Sarriá existe gran unidad estilística,

nos inclinamos a creer que las dos que presentan al santo titular ante el juez precedieron a las dos restantes. La escena de la destrucción del ídolo está dispuesta en dos grupos simétricos separados por la columna que lo sostiene (fig. 77). La galería porticada del fondo, resuelta con buena perspectiva, el dosel, la alfombra de temas geométricos y el embaldosado sembrado de azulejos, ambientan el milagroso momento. El Santo, la mejor figura del grupo, vestido con dalmática de brocado, y el soldado que lo retiene, poseen la expresión sobria y humana de los buenos momentos de Huguet, en contraste con la forzada expresión de sorpresa del grupo de gentiles. La calidad artística baja sensiblemente en la representación del martirio en la cruz aspada, infligido por dos verdugos con instrumentos de aceradas púas (fig. 80). El juez y los gentiles son repetición de los de la tabla anterior. La galería del fondo ha sido substituida por la parte alta de un grupo de casas. Dos personas se asoman por una ventana geminada y otra se apoya en la barandilla de un terrado. Huguet alcanza en estas dos tablas un momento estacionario. Parece trabajar en ellas utilizando, sin grandes preocupaciones estéticas, una fórmula ya lograda. La pasión que surge de continuo en el retablo de San Antonio Abad, raras veces asoma en estas composiciones.

La tercera tabla representa la ordenación de San Vicente por el obispo San Valero (fig. 81). Huguet muestra de nuevo todo su talento en las cabezas de los cantores (fig. 82), y más todavía en las del obispo y su asistente portador del báculo. Debemos atribuir al colaborador las desproporcionadas manos del lector, la figura del diácono arrodillado en primer término y el plegado del alba que viste el santo titular. Se inicia en ésta una fórmula que fué fatal para la obra huguetiana posterior. Esquema recetario, alejado de todo naturalismo y estilizado sin gracia, que los colaboradores y seguidores de Huguet incorporaron a su repertorio. Con el tiempo, estos pliegues, angulosos y rígidos, llegaron a convertirse en ramificaciones monstruosas de elementos cónicos y tubulares. Resulta inexplicable que Huguet los tolerara. Raras veces aparecen en sus obras anteriores al año 1465, pero a partir del retablo del Condestable constituyen uno de los factores de su decadencia. Tenemos la convicción de que ellos son la mejor piedra de toque para descubrir el carácter del grupo de colaboradores de su último período.

La cuarta y última tabla correspondiente a la segunda etapa del altar de Sarriá, no es más que una adaptación del compartimiento del altar de San Antonio Abad dedicado a narrar el poder milagroso de la tumba del Santo. La nueva versión es más humana y más realista (fig. 83). El progreso realizado en este sentido puede observarse comparando figuras semejantes como la dama orante, réplica de la princesa, y el cojo barbudo de la derecha. Aquí los grupos toman un aspecto más animado y popular, con el individuo que cuenta el milagro llevando la muleta al hombro, la mujer con sus pequeños y las lámparas y ex-votos de cera.

PRIMEROS COLABORADORES DE HUGUET. — Hemos mencionado, al tratar del período aragonés de Huguet, el paralelismo de su estilo con el de

Pedro García. Este pintor aceptó en 1455 el compromiso de terminar las obras que Bernardo Martorell (+ 1452) dejara contratadas o comenzadas. Ya desde los tiempos de Sanpere y Miquel (1) se viene insistiendo en que el retablo de San Quirze y Santa Julita, del Museo Diocesano de Barcelona, y el de las santas Clara y Catalina, de la Catedral de Barcelona, obras de Pedro García ejecutadas como regente del taller de Martorell, contienen muchos elementos comunes con ciertas obras de Huguet, especialmente con las tablas de Sarriá y el retablo de Tarrasa. Por otra parte, la cronología de estos retablos coincide. El problema de las relaciones entre el arte de Huguet y el de Pedro García es más complejo y más importante de lo que parece a primera vista, pero el plantearlo ahora sería ensanchar demasiado los límites de esta monografía. Nos interesa mencionarlo en estas páginas, porque confirma la fecha de las tablas de Sarriá, y por lo que representa como testimonio de la prematura influencia de nuestro pintor.

Los documentos nos revelan que en los años en que fueron pintados los retablos de San Antonio Abad, de Ripoll, del Pino y de Sarriá tuvo como aprendiz primero y después como ayudante a Juan Voltes, de Alforja (Tarragona), cuyo contrato por seis años se firmó en Riudoms el año 1453. Dos años más tarde el aprendiz tenía ya 19 de edad, empezando a cobrar un sueldo progresivo de seis a doce florines anuales. Esto, y el hecho de que en la segunda fecha ingresó en el taller un nuevo aprendiz, Enrique Anroch, prueban que el joven tarragonense había dejado de hacer trabajos menores y de preparación para pasar a una colaboración más activa en la obra del maestro. Quizá delaten su mano ciertas incorrecciones de los profetas de Ripoll, pues la dureza en el plegado de los paños y la deformidad del cáliz de Melquisedec no pueden achacarse a descuido de la obra.

Las tablas laterales del Pino acusan todavía con mayor claridad la mano inhábil de un ayudante. Parece que éste se lanzó aquí a dibujar figuras completas, como el diácono de la izquierda de la tabla dedicada a la terminación de la peste de Roma, toscos y desproporcionados, contrastando con la profunda humanidad de las cabezas de los dos clérigos del centro. La misma tosquedad, que llega a alterar el canon normal de las figuras de Huguet, aparece en ciertas figuras de la caída del Anticristo y más todavía en el Calvario.

El mismo colaborador parece adivinarse en las tablas de Sarriá, especialmente en las escenas de la consagración y martirio del santo. Compárese el diácono, en el primer término de la primera escena, con uno de los portaestandartes de la aparición milagrosa en el castillo de Sant'Angelo; el perfil de ciertas figuras de esta tabla, con las cabezas situadas a segundo término en las tablas anteriores. De todas maneras, el retablo de Sarriá supera en técnica y ejecución al del Pino. Lo supera también en calidad material de los colores y en la técnica de los brocados de oro.

TRÍPTICO DE LA VIRGEN. — Con absoluta convicción atribuimos a Huguet la tabla central de un tríptico dedicado a la Virgen, obra de tamaño

(1) S. Sanpere y Miquel, «Los Cuatrocentistas Catalanes», t. II, págs. 21-27.

reducido, procedente de una casa particular de Vich y conservada en el Museo Episcopal de la misma ciudad (figs. 92-94). Está dividida en varios compartimientos siguiendo la estructura de un retablo: la Virgen Madre, sentada en un trono, San Juan Bautista, Cristo en la Cruz, Santa Magdalena, el arcángel San Miguel, el Ángel Custodio, con las disciplinas para castigar las malas acciones y la corona con la que premia las buenas, San Pedro, la Piedad de Cristo y San Jerónimo.

Su perfecta conservación, no empañada por un viejo barniz muy transparente, permite estudiar mejor que en las tablas que preceden su gama cromática. Los colores están apenas oxidados y los azules conservan gran parte de su pureza primitiva, especialmente el que campea en el paisaje del fondo y el de la túnica del San Pedro, que fueron preparados con mezcla de verde y blanco. El carmín amoratado de la túnica de la Virgen se conserva tan bien como el siena del hábito de San Jerónimo. Los rojos vivos de la capa de San Pedro y de la Magdalena y los amarillos y cadmios que constituyen forros y fresaduras conservan su primitiva viveza, revelándonos el brillante aspecto que tuvieron en su día las tablas de Huguet. El fondo de oro bruñido está decorado con temas florales de finas ramas, hojas y rizos, punteados cuidadosamente a punzón. Recuerdan los delicados fondos de las obras de Martorell y se reproducen casi iguales en el retablo de los santos Abdón y Senén, de Tarrasa.

Su parentesco técnico con el retablo de la antigua sede egarense obliga a suponer que ambas obras fueron pintadas en un mismo período, caracterizado por la reaparición de una serie de arcaísmos, olvidados ya en el retablo de San Antonio Abad. La fecha de 1460, correspondiente al retablo de Tarrasa, nos parece la más adecuada para el tríptico de Vich.

La indiscutible participación de colaboradores a los que hay que achacar la dureza del San Juan, la rusticidad de la Magdalena y del Ángel Custodio, la expresión vulgar del ángel que sostiene a Cristo en su tumba, no logra empañar la graciosa belleza de esta pintura que nos muestra las dotes de Huguet como miniaturista.

La Virgen es versión modernizada de la del Vallmoll, y el San Pedro un ejemplo más de la típica figura con que nuestro pintor adaptó la iconografía tradicional; el Crucifijo que se yergue en medio de un paisaje desolado, reproduce casi exactamente el de Tarragona. El San Miguel será quizás el último reflejo de su período flamenquizante, con su sujetador de perlas, su coraza primorosamente labrada y el damasco del forro de su capa recordando los de Vallmoll. Es, sin duda, la figura maestra de la obra el medio cuerpo de San Jerónimo, que, por su punzante humanismo, nos proporciona un avance de lo que serán los majestuosos prelados y clérigos de la Consagración de San Agustín.

Hemos citado antes en relación con esta tabla el tosco retablo de la Guardia Pilosa (Museo de Vich). Queremos insistir aquí en el hecho de que su autor trató de copiar servilmente el modelado policromo de las carnes, el nítido delineado de las facciones, el subrayado sobrio de la comisura de los labios y la expresión algo infantil que sonríe en el interior de todos los personajes.

**EL RETABLO DE TARRASA.** — El retablo de San Abdón y San Senén de la iglesia de San Pedro de Tarrasa es, entre las obras de Huguet, la mejor conservada (figs. 95-103). Los relieves en pastillaje desaparecen del interior de las composiciones para refugiarse en los campos azules que complementan la estructura y constituyen la rica decoración del guardapolvo, enmarcando aquí escudos de Tarrasa y de Barcelona. Al señalar su hermandad con la tabla del Museo de Vich (fig. 92), hicimos referencia a la reaparición de ciertos arcaísmos técnicos que, si bien no alteran la pujante evolución artística de Huguet, podrían habernos llevado a un error de cronología, de no existir documentación virtualmente perfecta. Por su técnica, parece más cercano a Bernardo Martorell que las tablas de San Antonio Abad, Ripoll, Sarriá y de los Revendedores. Quizá la explicación de esta aparente marcha atrás está en el hecho de que tanto el altar de Tarrasa como la tabla de Vich sean obras de tamaño reducido. En los retablos descritos en las páginas anteriores, vimos a Huguet avanzando hacia un sintetismo provocado probablemente por su deseo de obtener efectos a distancia. Realmente, todas las obras antes descritas son grandes tablas preparadas para integrar solemnes estructuras. En cambio, las dos obras en cuestión, que debían verse a poca distancia, exigían una ejecución miniada. Quizá todo ello sea una prueba más del esfuerzo de Huguet hacia la obtención de pinturas adaptadas a su función particular.

El cuerpo alto contiene los santos titulares, cuatro escenas relativas a su historia y el Calvario. La predela está dedicada a los santos Cosme y Damián, que aparecen en el centro, entre la escena de su degollación y la de la milagrosa substitución de una pierna enferma. En pocas de sus obras logró Huguet una más profunda personalidad que en la representación de los Santos Abdón y Senén, elegantemente vestidos, pintados a plena luz, de pie sobre un embaldosado geométrico rodeado de una maciza baranda, detrás de la cual surge un paisaje de ciudades y montañas (fig. 96). Las cabezas, individualizadas por su profundo misticismo, están tratadas con gran simplicidad de matices, siendo los volúmenes precisados por un ligero retoque de las veladuras iniciales. La evolución técnica hacia una síntesis es evidente, y ahora estamos frente a una fase muy adelantada de la misma. Estas nobles figuras muestran en todos sus detalles que fueron pintadas con gran cariño y con un cuidadoso estudio del natural. Bastarían para acreditar el instinto decorativo y la finura estética de su autor. La postura de piernas y pies, brazos y espadas, es testimonio del equilibrio que rige siempre su fórmula plástica.

El Calvario es obra ligera, pero que entona bien con el resto del retablo. Ciertos detalles nos hacen pensar en la pincelada dura que caracteriza las obras de Pedro Espalargues, pintor asociado con Pedro García de Benabarre a fines del siglo XV. La forma apaisada obligó a prescindir de los jinetes, alterándose así el esquema normal de la serie de calvarios huguetianos.

En la primera tabla de la izquierda los dos santos discuten con Decio (figura 99). Las telas que decoran el trono y las que visten el barbudo em-

perador y los santos no son los densos brocados tan vistos en obras anteriores. Como en los trajes de los titulares de la tabla central, los brocados fueron substituidos por damascos de entonación suave finamente matizados por los reflejos de su decoración. Predominan de nuevo los tonos malva, carmín apagado y verde, todo ello conjugado con reflejos amarillos y las notas tiernas de los rojos claros. La escena aparece como de costumbre, concentrada en el primer plano, y por la grácil elegancia de las figuras nos recuerda el exorcismo del retablo de San Antonio Abad. Mucho menos feliz es la composición inmediata, en que aparecen los dos santos arrodillados en el foso de las fieras (fig. 100). El pintor se pierde en la representación a dos planos. Evidentemente, Huguet sucumbió a menudo ante los problemas de profundidad. En este caso el fracaso es absoluto y no lo salva ni la cuidadosa ejecución de las figuras. Los osos y leones acreditan muy poco sus posibilidades como animalista.

Recobra su prestigio en la tabla siguiente (fig. 101). Muy notable es en ella la figura del rey y la del enjuto consejero que parece comentar condolido la decapitación de los dos jóvenes guerreros. El rey mantiene la expresión cauta y contenida que Huguet supo pintar con tal finura de matices. Con aparente repetición de una fórmula logró expresar de una manera inequívoca la angustia interior, el recelo, el remordimiento y la mística dulzura de inspiración divina. El verdugo sigue siendo uno de los modelos vistos en el martirio de San Vicente de Sarriá. Vemos en él el camino recorrido en el proceso de simplificación hacia una más clara dicción de volúmenes.

La última escena hace referencia al traslado de las reliquias, dentro de dos tonelillos que lleva un mulo conducido por dos benedictinos, y su recepción en la abadía de Arles del Tech (fig. 103). Queda patente también en ella la poca fortuna de nuestro autor en la representación de grandes perspectivas. La penosa y elaborada ejecución del mulo contrasta con la espontánea vivacidad de los dos frailes, pintados con encantadora simplicidad. El paisaje, árido y geométrico, pertenece al formulismo de todos los paisajes de Huguet, a base de gradaciones verdosas cortadas por convencionales ribazos.

Los santos médicos que centran el bancal, no pueden en manera alguna compararse con las elegantísimas figuras de la tabla principal. Su evidente tosquedad nos hace sospechar que no es ajena a su ejecución la mano del pintor ayudante, responsable de la mayor parte del Calvario. Tampoco calificamos de feliz la escena de la degollación de los dos santos, si bien la posición de las piernas y pies resulta otro caso de observación agudísima, digna de los mejores fragmentos de Huguet. El grupo de personajes asistentes al martirio nos da una versión ya conocida, con la clásica alternancia de barbas de colores y formas distintas y la suave variación de tonos y calidades en el colorido de los trajes. La escena opuesta, con la substitución de la pierna enferma del paciente por la que se cortó antes del cadáver de un negro, según se divisa a través de una ventana lateral, se salva por su colorido, en el que domina la nota roja del cubrecama.

Tarrasa como conjunto representa un gran triunfo de Huguet. Es un re-

tablo ejecutado todavía según el canon y el colorido de la primera mitad del siglo XV, pero con sus masas dispuestas según la moda que regirá en la segunda mitad. Predominio de la mancha plana y recorte claro de los personajes. Narraciones bien legibles y colores vivos que ayuden a describir con claridad, realzado todo ello por el oro que juega tan bien su difícil papel decorativo y psicológico sobre el pueblo y sobre los clientes.

Los relieves son más destacados y menos vacilantes; las líneas pierden el carácter nervioso para alcanzar una forma concreta y justa. El claroscuro, más acusado y más sintético. El milagro de simplificar, sin perder ni una sola de sus calidades, es el valor clásico de Huguet y lo que le sitúa al lado de los grandes maestros. Huguet se sometió a las necesidades de la obra que se le pedía sin sacrificio de su arte. Prefirió entregarla a la rudeza de los colaboradores que pintarla personalmente de cualquier manera, como hicieron varios de sus colegas, ante la magnitud de la obra y la miseria material y espiritual de los clientes.

**RETABLO DE SAN BERNARDINO Y EL ÁNGEL CUSTODIO.** — El sintetismo aumenta y se concreta en las obras que llenan el período subsiguiente: la predela del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio, contratado en 1462; la Deposición, del retablo de los Freneros, contratada el mismo año; el retablo del Condestable y las tablas huguetianas del gremio de los «Blanquers», contratado en 1463.

Las interrupciones que, según los documentos, retrasaron la ejecución del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio, de la Catedral de Barcelona, se hacen evidentes analizando las distintas tablas que lo integran. Ello resulta de gran importancia para estudiar la evolución técnica en la cronología de la obra de Huguet durante las dos últimas décadas de su actividad pictórica. La prioridad de la predela sobre las demás tablas es innegable. Se conservan mutilados sus tres compartimientos (fig. 104); el central, con la representación de la Virgen sentada al pie de la Cruz sosteniendo en su regazo el cuerpo de Jesús, rodeada de las Marías, San Juan, Nicodemus y José de Arimatea. La escena coincide en sus líneas generales con la que veremos en la tabla conservada de la predela del gremio de Freneros (fig. 107). Las variantes que aparecen en estas dos escenas, aparentemente iguales, confirman que el deseo de originalidad era en Huguet una insobornable fuerza interior. En cada caso sus personajes dan un nuevo matiz del papel que representan. Cotejando figura por figura estas dos composiciones, que resultan prácticamente coetáneas, surgen los diversos matices con que pudo expresar una misma fórmula aun siendo ésta mediocre y poco cuidada.

La calidad pictórica mejora notablemente en las dos escenas laterales. En la de la izquierda, el arcángel San Gabriel bendice a un caballero arrodillado a la puerta de una capilla (fig. 105). Según Verrié y Ainaud (1), se

(1) F.-P. Verrié y J. Ainaud, «Una "nueva" obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio» («Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. 1-2, invierno de 1942, págs. 21-24).

trata de un posible retrato del Condestable Don Pedro de Portugal, que hacia la fecha en que esta obra fué ejecutada acababa de tomar posesión del trono de los Condes de Barcelona. El guerrero que asiste de pie a la escena, una magnífica cabeza huguetiana, sostiene un yelmo coronado. De ser cierta tal identificación, tendríamos un retrato auténtico, el único quizá del desdichado príncipe portugués. De todas maneras, el tipo es nuevo en la iconografía de Huguet. La ejecución de todo ello fué rápida, las cabezas están resueltas con pocos matices, con pincelada gruesa. La factura del pelo y los reflejos de las armaduras resultan pasos decisivos hacia la fórmula del período final en que nuestro pintor renunció totalmente al miniado primitivista, tan arraigado en la tradición pictórica de Cataluña.

La tercera escena de esta predela, en la que San Bernardino acompañado de dos frailes atraviesa el lago de Mantua navegando sobre su propia capa, ante la sorpresa de unos barqueros y de dos personajes que surgen de una de las casas del fondo, es una obra magistral. El realismo anecdótico, tan querido por Huguet, aparece aquí en la acción de uno de los franciscanos asido con miedo a la capa de su compañero, ante la aguda mirada del Santo (fig. 106).

**RETABLO DE SAN ESTEBAN.** — Ya dijimos que del retablo de San Esteban, del gremio de los Freneros, contratado en 1462, se conserva un solo compartimiento (fig. 107). Sorprende en esta tabla, que debió ser la central de la predela, la inseguridad de trazo y lo deshilachado de su técnica. Aunque la mano de Huguet es evidente en cualquier detalle, se observa una descuidada monotonía en todos ellos. La composición es pobre y con extraordinarias desproporciones. Las caras y manos parecen de Huguet, pero es muy probable que tengamos que atribuir a otras manos la pintura de los ropajes, que son pesados y de burdo modelado. En esta obra parece iniciarse un descenso notable en la calidad material de la pintura. El temple de huevo, de preparación deficiente en los retablos estudiados con anterioridad, se convierte aquí en una endeble pintura que se borra al más leve contacto con el agua. Lo deslucido de la tabla es consecuencia de esta deficiente preparación de los colores. Por otra parte, éstos eran de tan mala calidad que el tiempo los ha alterado extraordinariamente, agrisándolos y ennegreciéndolos. Es una de las pocas pinturas góticas en que la fotografía mejora su aspecto, pues elimina la coloración parduzca obscura que resulta común denominador de todos sus tonos.

**RETABLO DEL CONDESTABLE.** — El retablo del Condestable, dedicado a los Siete Gozos de la Virgen, tiene como tema central la Epifanía bajo una grandiosa escena del Calvario. En los compartimientos laterales se representan la Anunciación, la Natividad, la Resurrección, la Ascensión, la Pentecostés, y la Dormición y Asunción de la Virgen. En las puertas aparecen Santa Isabel de Hungría y Santa Catalina, bajo el escudo de Cataluña sostenido por ángeles. Es de lamentar la pérdida del guardapolvo y la ausencia del bancal.

La documentación nos da con exactitud el período de su ejecución. Fué empezado después del mes de mayo de 1464 y terminado en 1465. Dado su tamaño relativamente grande, la pluralidad de escenas que contiene y la minuciosidad con que están pintadas es de creer que absorbió totalmente la actividad de Huguet. Resulta pues, como el de Tarrasa, un documento de primera calidad para obtener las características de un momento álgido de su carrera.

En los fondos dorados reaparece el abigarrado arabesco de hojas de roble, siguiendo, sin apartarse mucho de la apariencia naturalista, un esquema regular a base de círculos. Están muy lejos de la delicada ejecución que vimos en el fondo dorado de la tabla de San Vicente en la hoguera. La pintura es al temple; los azules y los verdes aparecen oxidados y ennegrecidos en toda su profundidad; el medio disolvente de los colores es tan inconsistente que la tabla sufrió lo indecible con el paso de los años. El enyesado presenta grietas enormes que cortan horizontalmente la composición, cuarteando las partes más delicadas de las escenas. Los roces y barridos le han sido verdaderamente fatales. Quizá Huguet dejó adrede la tabla sin barnizar, para lograr una mayor finura en las tonalidades frías y agrisadas que caracterizan su período de madurez. Es muy posible que quisiera evitar el tono amarillento con que los barnices cobran su misión protectora. Trató probablemente de obtener la tonalidad suave, pero rica de matices, de las pinturas cuatrocentistas italianas.

¡Qué maravilla de colorería sería en su tiempo esta Epifanía del altar del Condestable! (Fig. 111). Imagínese la mancha azul del manto de la Virgen y el brocado verde que viste uno de los reyes, contrastando con el dorado violento de la indumentaria de sus compañeros, sobre el tono vivo del establo y del paisaje, y tendremos reconstruída una de las obras más impresionantes de nuestra pintura. La cabeza del caballo blanco recortada sobre la tez del criado negro, el gris tenue de la mula y la fría tonalidad amarillenta de la caperuza del rey arrodillado, son tres puntos culminantes del preciosismo cromático de esta bella sinfonía. Las figuras superan en elegancia a todo lo publicado en páginas anteriores. Quizá se pueda sacar a relucir algún personaje más intenso, pero ningún otro conjunto posee la sobriedad, el equilibrio y la nobleza de esta Epifanía. La Virgen Madre, a pesar de haber perdido casi todas las pinceladas y veladuras de terminación, conserva la totalidad de su vida original; la boca se borró, pero volúmenes y tono son tan milagrosamente precisos que la imaginación la reconstruye sin esfuerzo. No se puede lograr más con menos elementos. Esta cabeza bastaría para situar a Huguet entre los inmortales de la pintura. Digno compañero es el San José, de mirada aguda, menos bonachón que en la mayoría de representaciones coetáneas, figura resuelta con simple modelado de tonalidades grises (fig. 113). El niño, menos perfecto y ligeramente desairado, pierde más con los deterioros del tiempo. Poco queda del perfil soberbio del rey Melchor con su calva satinada y su barba blanca: los trazos del ojo conservan intacta su vida originaria. El plegado de la caperuza, dechado de buen naturalismo, sirve de punto de referencia para destacar la mano de los

colaboradores en la ejecución de ropajes y pliegues que constituye el elemento más rutinario y menos feliz de la mayoría de las obras huguetianas.

Martínez Ferrando cree que el más joven de los magos es el retrato del Condestable Don Pedro de Portugal (fig. 112). En efecto, sus rasgos fisiológicos son parecidos a los del joven rey de la predela del retablo del Ángel Custodio y San Bernardino. En todo caso, Huguet dotó a esta noble figura de potente humanidad y profunda melancolía que cuadran perfectamente con lo que sabemos del desgraciado Pedro IV.

El otro mago, de mediana edad y barba fina, parece repartir su admiración entre los santos personajes y la supuesta figura del príncipe. Hay que repetir aquí lo dicho antes sobre el realismo del turbante amarillento del rey barbudo y, sobre todo, es preciso enaltecer el delicado dibujo de las manos.

Sanpere y Miquel supuso que el personaje que asoma en la ventana del fondo es el autorretrato del artista, pero el aspecto juvenil de dicha figura difícilmente podría presentarlo Huguet con sus cincuenta años cumplidos cuando la pintura de este retablo. Este mancebo, esbozado con vivacidad naturalista, es digna pareja del joven jinete que surge en el fondo recostando su cabeza en el muro. Su simple naturalismo contrasta con el descuido con que está ejecutado el paisaje. En él se representa la cabalgata real precedida por un portaestandarte, en una campiña de colinas, ciudades y castillos.

Esta obra es uno de los pocos casos en que Huguet trata de ambientar la escena. En general, hemos podido observar que procuraba llenar con sus figuras todo el espacio libre de la composición. Vimos que supo realizar verdaderos prodigios de síntesis narrativa reduciendo al mínimo los elementos determinables del ambiente. En cambio, aquí, sin apartarse demasiado de su fórmula, sitúa los elementos en una perspectiva correcta y acertada.

El Calvario no cede en importancia a la tabla central (fig. 114). Como siempre, las figuras vienen recortadas sobre el fondo dorado de hojarasca en relieve: su esquema repite, con pocas variantes, el de San Antonio Abad, pero el dibujo es aquí más ceñido y su ejecución más minuciosa. ¡Lástima que con el tiempo anchas grietas hayan destruído la mayor parte de la cara y el cuerpo del Crucificado, y que el acabado de cada una de las figuras venga barrido por restregones que borraron los delicados reflejos y el austero modelado! Nos dan buena idea de la calidad primitiva de esta tabla los jinetes de la derecha, relativamente bien conservados. La expresión del que reconoce la verdadera personalidad del Redentor está narrada de una manera magistral. Son personajes acabados y perfectos de la comparsería huguetiana. También resultan trasunto de representaciones anteriores los ladrones crucificados junto al Salvador. Los ojos entreabiertos de Gestas y su cuerpo torturado y violento, contrastan con la suave y resignada figura de Dimas. Impresionante el brutal espadachín que contempla su obra después de haber asestado profundos tajos en los miembros del mal ladrón. A sus pies, bajo la inquisitiva mirada de un escudero, los que discuten la posesión de la túnica de Cristo aparecen en el momento crítico de escoger la paja de la suerte. Huguet nos muestra de nuevo sus magníficas dotes de

observador en la cara ansiosa del que sostiene las dos pajas y en la expresión de duda del que retiene en su puño fuertemente crispado la codiciada túnica. La Magdalena, figura la menos feliz de la escena, sigue a las Marías, abstraída por la muerte de Cristo, sin darse cuenta del desmayo de la Virgen sostenida por María Cleofé y San Juan. Interesa observar la evolución iconográfica de las crucifixiones de Huguet. Ellas son testimonio de que, a pesar de la repetición de cartones, obligada por la apremiante labor del taller, trató en cada caso de dotar su nueva composición con detalles desconocidos, observaciones meditadas, en una lucha constante para afinar la expresión de emociones y estados de ánimo.

Las dos santas (fig. 123), que con su fondo dorado animan las puertas laterales, son bellos ejemplos del arte de Huguet, especialmente la figura de Santa Isabel, suave y profunda, pintada con sobriedad de color (fig. 124). La Santa Catalina posee las facciones características de uno de los tipos femeninos de nuestro pintor y es prototipo de la Santa Tecla de la Catedral de Barcelona (fig. 171). Éste es dato importante para descifrar el complejísimo problema de los pintores que colaboraron con Huguet y que bajo su dirección ejecutaron retablos completos. En los azulejos que decoran la parte baja de la tabla que nos ocupa se repite escrita en letras de tipo romano la divisa del Condestable: «PAINE POUR IOIE».

En los compartimientos laterales el arte baja de tono. La Anunciación es otro de los escasos intentos de nuestro pintor para ambientar la escena con elementos accesorios, cuyo interés sobrepasa en este caso al de las figuras (fig. 117). En realidad, se repite el modelo de Vallmoll con el panorama exterior de una ciudad amurallada, visto a través de un ventanal, y el jarro de azucenas de bello naturalismo, entre los «festejadores». El Dios Padre aparece por otra ventana rodeado de serafines, originando los rayos luminosos que llevan el Espíritu Santo hacia la Virgen. Al otro lado queda la puerta del dormitorio. Una estantería, bajo la ventana simple del muro izquierdo, contiene un bote de cerámica decorada en azul, dos cajitas cilíndricas de madera, un recipiente tallado, una botella, un tintero colgado y unos libros encuadrados, todo ello dibujado con minuciosidad. Son asimismo de un discreto realismo la mesa cubierta con paño brocado y el candelabro sobre la misma. En el suelo reaparece la alfombra de los pájaros, modelo constante en las obras huguetianas. La figura de la Virgen tiene una innegable dignidad, aunque está lejos de la que en la tabla central recibe a los Magos. Forzosamente hay que recurrir a alguno de los discípulos de Huguet para explicar el desdibujo del Arcángel y el rudísimo plegado de su túnica bordada.

La escena en que el niño Jesús yace en el pesebre, adorado por San José y la Virgen María, un pastor y una figura femenina con nimbo, sorprende por lo desproporcionado de sus figuras (fig. 118). Es difícil atribuir a simple descuido la enclenque figura del Niño y los cuerpos rígidos de todos los adorantes. No obstante, la mano de Huguet es indudable en la cabeza de la citada figura femenina nimbada, de expresión aguda, y en las dos cabezas masculinas.

La figura de Cristo triunfante, en la tabla siguiente, es obra digna y no desprovista de nobleza (fig. 119). El modelo coincide punto por punto con el Jesús que veremos presidiendo la Cena en la predela del retablo de San Agustín (fig. 108). Los pliegues de su manto, bien trazado en líneas generales, presentan la ruda esquematización que señala la decadencia del taller de Huguet. El canon normal de la figura contrasta con las cortas proporciones de los guerreros dormidos al pie de la tumba. Es un buen detalle la barbuda cabeza del guerrero de la derecha. El paisaje del fondo, amplio y denso, presenta una ciudad amurallada, con sus cúpulas y torres, en un paisaje llano con campos y arboledas.

Quizá la Ascensión del Señor sea, a pesar del arcaísmo de su fórmula, la más interesante del grupo de tablas laterales (fig. 120). La Virgen, en este caso de perfil, vuelve a poseer la fina espiritualidad jamás lograda por los discípulos. Son asimismo notables la expresión concentrada y aguda en cada uno de los apóstoles.

En la Pentecostés, el pintor vuelve a su canon normal, pero ésta es obra descuidada, no exenta de colaboraciones (fig. 121). Raro es que dejara de nuevo a manos ajenas la cabeza de la Virgen que centra el grupo, complaciéndose en el dibujo de la mayoría de las cabezas de los apóstoles, animadas por la vitalidad que caracteriza a las obras personales del maestro.

En la Muerte de la Virgen, Huguet recobra totalmente la propiedad de sus pinceles (fig. 122). A pesar de reproducir sin cambios notables la fórmula tradicional iconográfica, realiza de nuevo un esfuerzo para dar vida propia a cada uno de los personajes, animando con nuevos lirismos el viejo esquema. Los dos lectores de primer término son correctos en su dibujo, expresión y volumen. Pedro interrumpe su lectura para contemplar el alma de María recibida por el propio Jesús. San Juan, sosteniendo la palma y el cirio, acusa asimismo su emocionada admiración ante el prodigo, compartido por dos ángeles que surgen en el fondo. El grupo siguiente comenta con profundo dramatismo la muerte de la Madre del Salvador. El viejo apóstol de pelo canoso, personaje huguetiano muy conocido, sigue absorto en su lectura detrás de la calada cabecera del lecho de la Virgen.

Cuatro pequeñas tablas, de origen desconocido, dos de ellas en la colección Plandiura, de Barcelona (fig. 125), y otras dos en la colección parisina Brimo de Laroussilhe (fig. 126), son obras indudables de este período de Huguet. Sus proporciones señalan, por comparación con las tablitas del altar de San Antonio Abad, que formaron parte de un bancal. Éste pudo ser el del retablo del Condestable: por sus medidas encajan en él perfectamente y no hay detalle en su pintura que se oponga a tal posibilidad.

Cada tabla contiene la figura de un santo, de pie, sobre un fondo de paisaje. San Macario con su báculo y su negro hábito, es la imagen del hombre físicamente agotado por una fiebre espiritual. Su cabeza ligeramente inclinada, su mirada perdida en el enorme mundo de su vida interior, contrastan con la posición arrogante del San Jorge, su compañero, cuyos ojos fulguran tras la visera de su casco. Este es un San Jorge guerrero; el que pintó en la tabla central del tríptico del Museo de Arte de Cataluña (fig. 18),

es un santo que tiene mucha afinidad con el San Macario del bancal que estudiamos. Se nos antoja que éste no es más que el místico San Jorge envejecido, con veinte años más, como si fuera el reflejo de la personalidad de Jaime Huguet. ¿Es posible presentar en su obra dos figuras más humanas y más íntimamente unidas?

Confesamos que estas dos figuras constituyen nuestra imagen del propio Huguet. Toda persona que se enfrenta con los hechos vitales de un personaje desconocido acaba por forjarse una idea de su apariencia física. El hecho se acentúa si éste es un pintor que nos legó sus obras. A través de los tipos humanos por él creados surge la sombra de una imagen espiritual que, siendo el factor común de todos ellos, va tomando cuerpo a medida que los conocemos mejor. Ahora, Huguet ya nos parece un ente vivo, un viejo conocido del que sabemos mucho de sus ideas y de su carácter y que ha ido envejeciendo al mismo paso que nosotros. Nuestro Jaime Huguet es este San Macario y es también el tímido San Jorge que humildemente recibió veinte años antes el homenaje de la Princesa. El autorretrato ha sido obsesión de algunos pintores famosos y a él han pagado su tributo, más o menos generosamente, todos los pintores modernos. Aun siendo tema desconocido o poco frecuente entre los artistas medievales, hay que buscarlo fundido entre sus personajes. Cuanto más profundo y sincero fué el pintor, más puso en ellos de su propia personalidad. Todos los hijos del pincel de Huguet tienen algo de estos santos Jorge y Macario, sentimentales y gloriosos.

Los santos compañeros del que suponemos bancal de altar del Condestable son San Sebastián, caballero de holgadas vestiduras, y San Cristóbal. No hay que presentarlos: son viejos conocidos caracterizados con nuevos trajes, pero sin elaborado maquillaje, bellos los dos y muy humanos.

El altar del Condestable fija, con cualidades y defectos, las características de la madurez de Jaime Huguet. Representa la cristalización de su arte y el punto final de la lucha empezada en Aragón y continuada a lo largo de sus primeros veinte años de labor en Barcelona. La vieja tendencia a simplificar y concentrar masas y volúmenes alcanza aquí su mayor grado. Los personajes, actores de sobrio y ajustado gesto acumulados a primer plano, desempeñan su misión narrativa sin necesidad de elementos accesorios. Entre el arte de Huguet y el de los pintores que le precedieron en la escuela catalana se refleja el abismo que separa el lirismo medieval del humanismo renacentista. En las obras de Ferrer Bassa, Borrassà y Martorell, forma y color son valores absolutos y primordiales: la vida se desliza difícilmente en su complicado arabesco. En las composiciones de Huguet, los personajes viven ajenos al ambiente en que se mueven y a los trajes que visten: se expresan con claridad y sin empaque. No les commueve ni la profunda alteración del que fué brillante colorido, ni las injurias del tiempo y de los hombres. Pocas pinturas habrán sufrido más que la Epifanía del retablo del Condestable, pero quizá ninguna entre sus coetáneas habría salido de tan dura prueba con menos pérdidas. La emoción sigue latiendo en cada una de sus figuras.

## PERÍODO FINAL (1465-1492)

En términos generales, lo que caracteriza las obras de este período, el más complejo de nuestra historia, es la preponderancia que adquirieron los colaboradores en el taller de Huguet. Las pinturas descritas en el capítulo anterior, pinturas del período de madurez, presentan ya muchos detalles que delatan la contribución de ayudantes, detalles que se descubren en el estudio directo de las obras y en su lugar citados, estableciendo una posible relación con la personalidad de los aprendices cuya entrada en el taller consta documentalmente. Las interferencias externas al arte de Huguet penetraron paulatinamente, transformando su obra con tal regularidad que a veces surgen dudas sobre si se trata de una evolución estilística o de un amaneramiento debido a la decadencia del pintor. Pero no pudo ser así, puesto que entre una serie de figuras mediocres y grises surge de vez en cuando la obra personal del maestro en toda su pureza.

A partir del 1465 la colaboración acentúose de tal manera, que forzosamente hay que suponer que en el taller trabajaban pintores de cierto empuje. Las obras básicamente huguetianas presentan entonces nuevas características. La labor de los ayudantes llega a transformar totalmente el sentido artístico de lo anterior, planteando problemas de cierta trascendencia. La figura de Huguet se desdibuja todavía más desde el año 1472. A pesar de ser muchos los documentos que hacen referencia a su persona y a su obra, nos vemos de nuevo andando con auxilio de las muletas de la hipótesis. La fórmula pictórica era tan simple que su imitación resultaba fácil. El análisis de la obra de sus seguidores puede conducir fácilmente a conclusiones erróneas y la duda asoma de continuo. El crítico tiene que refugiarse en la expresión, en el agudo humanismo que vibra bajo la máscara, a veces descuidada de los personajes huguetianos. Es inútil buscarla ni en las mejores obras de sus imitadores, a veces caligráficamente muy correctas. Pero esto es un problema de sensibilidad, palabra peligrosa y difícil en la crítica de arte.

De las noticias y datos incompletos que poseemos se deduce que ciertos retablos contratados en el período anterior seguían sin terminar, y sin cobrar algunos de los que estaban probablemente terminados. Dadas las circunstancias no es un despropósito el suponer a nuestro pintor víctima de una aguda crisis moral y económica en el momento en que los primeros síntomas de cansancio físico comenzarían a llamar a su puerta. Según nuestra hipótesis, en 1472 estaría rozando los cincuenta y cinco años de edad.

Interesa aquí enunciar tres puntos esenciales que desarrollaremos una vez

descrita la copiosa producción de este período: 1) La gran actividad desarrollada por el taller en los últimos años de la guerra contra Juan II (1465-1472); 2) La interrupción brusca en la labor personal de Huguet coincidente con la fecha de 1472, terminación de la guerra; 3) Etapa final, quizá posterior a la muerte de Juan II (1479), en la que el taller reemprende con empuje su vida activa: Huguet sigue siendo cabeza legal del mismo, contratando y firmando recibos aunque la mayor parte de las obras están ejecutadas por un nuevo colaborador no mencionado en los documentos. En él se origina el famoso problema Huguet-Vergós.

Las obras que por razones diversas consideramos como correspondientes al período final son las siguientes: Retablo de San Agustín, pintado para el gremio de los «Blanquers»; terminación del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio, del gremio de Esparteros y Vidrieros; retablo de San Martín de Partegás, dedicado a Santa Ana, San Bartolomé y Santa María Magdalena; retablo de la Transfiguración, de la Catedral de Tortosa, y el de Santa Tecla y San Sebastián, en la Catedral de Barcelona.

RETABLO DE LOS «BLANQUERS». — Durán Sampere escribió, en su monografía del retablo de los «Blanquers», una frase profética (1). Dice que esta obra cumbre de la escuela pictórica catalana posee el singular privilegio de reflorecer cada diez años como una rosa encantada. Revelada su existencia en la Exposición de Arte Antiguo en 1902, fué publicada bajo la paternidad de Vergós en «Los Cuatrocientos Catalanes» de Sanpere y Miquel. El Padre López Zamora, en una comunicación al Congreso de Arte Cristiano que tuvo lugar en Barcelona el año 1913, dió a conocer, con su descubrimiento de siete recibos de Huguet, el verdadero padre de la gran empresa. Diez años más tarde las seis tablas entonces conocidas pasaban de la entidad gremial al Museo de Barcelona. Fueron estudiadas por Folch y Torres en 1925, por Rowland en 1932 y por Post en 1938. Ahora, diez años más tarde, podemos con razón publicarlo de nuevo, puesto que el hallazgo de uno de los compartimientos de su predela, en el modesto cenobio agustiniano de la calle del Hospital en Barcelona, viene a llenar uno de los huecos que desgraciadamente presenta tan enorme estructura.

Véanse en el Catálogo que se publica al final del libro las etapas de gestación de este retablo gremial que los «Blanquers» dedicaron a su patrono San Agustín y que durante siglos fué la admiración de propios y extraños como altar mayor de la iglesia barcelonesa de «Sant Agustí Vell». Huguet se encarga de su pintura en 4 de diciembre de 1463 por el precio de 1 100 libras. Los términos del contrato, poco explícitos para conocer la disposición y la iconografía del retablo, señalan sus extraordinarias dimensiones, confirmadas por las tablas conservadas. Conviene subrayar que se exige al pintor que las cabezas y manos de las figuras sean ejecutadas por su propia mano. Ya veremos lo poco que valió esta cláusula y cómo el período de su ejecución, fijado en cuatro años, se prolongó por más de veinte.

(1) «El Retaule dels Blanquers», publicado en «Arts i Bells Oficis», Barcelona, 1929, páginas 129 y siguientes.

Dos tablas del bancal y el Sagrario estaban en poder del bordador Sadurní y Huguet se comprometió a tenerlas terminadas en julio de 1464. Pero es lógico que el encargo de Don Pedro de Portugal, el retablo de la capilla de Santa Águeda empezado en 1464 y terminado en poco más de un año, fuera el primer obstáculo. Le seguirían las dificultades creadas por la guerra al gremio de «Blanquers», traducidas en incumplimiento de compromisos de pago. La manda de 55 sueldos recibida en 1466, parece indicar cierta actividad en la obra. Entre esta fecha y el 1486 en que el retablo fué solemnemente inaugurado, existe un vacío documental absoluto. De su trabajosa liquidación dan idea los recibos de pagos fechados en 1488.

Por razones de estilo nos inclinamos a situar hacia 1466 la terminación de la más famosa de las ocho tablas conservadas, la que representa la Consagración episcopal del titular (figs. 127-132). Es pintura familiar a los amantes del arte, pues, con razón, se cuenta entre las obras maestras de la pintura medieval catalana. En su composición se vale de una vieja fórmula, situando al protagonista como eje de dos grupos simétricos. San Agustín, luciendo capa pluvial de brocado de oro con bandas bordadas figurando santos, recibe la mitra de manos de dos obispos. Otros prelados, acólitos y un lector, completan la escena. La riqueza de telas y bordados forma, con la alfombra, el dosel y el elaborado fondo de oro, un alucinante arabesco que con toda su complejidad cromática y estructural no llega a eclipsar el realismo de las cabezas alineadas en la parte alta.

Huguet mantiene en esta pintura la posición conquistada, pero no presenta ni ensayos nuevos ni ulteriores avances. Podríamos establecer una ecuación estilística encabezada por la Epifanía del Condestable, seguida por la Consagración de San Agustín y cerrada por la tabla central del altar de los Esparteros y Vidrieros que estudiaremos inmediatamente. Si completamos esta ecuación con las fechas conocidas, 1465 para la primera tabla y 1468 para la última, la fecha intermedia de 1466 parece encajar perfectamente para la tabla de los «Blanquers».

La fotografía en blanco y negro da una idea muy exacta de su aspecto actual, pues los colores de terciopelos y brocados se pierden bajo una profunda oxidación que podría ser en parte recuperada por un buen restaurador. Pero no por ello la tabla ha dejado de ser una de las mejores representaciones del fastuoso aspecto de las grandes ceremonias litúrgicas. Hay que acercarse para ver las cabezas de estos eclesiásticos, personajes de Huguet, más humanos y vivos que nunca, verdaderos retratos que en nuestro mundo interior, donde no existen otras distancias que las de la emoción, se unen con los del tríptico de Nuno Gonçalves y del Entierro del Conde de Orgaz.

Por mucho tiempo tuvimos la convicción de que la «Cena» recién descubierta podía ser una de las dos tablas del bancal en poder del bordador Sadurní en 1464. Por esta razón, al ordenar el tiraje de las láminas que ilustran la presente monografía, la colocamos precediendo al altar del Condestable. Apoyábamos nuestra idea en el hecho de que en ella no existieran ciertos vicios de taller que aparecen en las tablas laterales de dicho altar

y que se acentúan en la obra posterior: plegados angulosos puramente decorativos; simplificación de volúmenes substituyendo matices difuminados con pinceladas caligráficas en negro; unificación de rasgos fisionómicos, etc. Pero la comparación con la tabla central del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio cuyos fondos dorados presentan idéntico tema decorativo que los de la Santa Cena y una serie de analogías estilísticas, obligan a asignar a ambas tablas una fecha muy próxima. Quizá la Santa Cena sería ligeramente posterior a la gran tabla de la cofradía de los Esparteros.

La aglomeración de personajes, vicio huguetiano a que tantas veces hicimos referencia, alcanza en esta Cena su grado máximo (figs. 108-110). Los doce apóstoles que rodean a Jesús están dispuestos en animados grupos por ambos lados de la mesa situada paralelamente al cuadro. San Juan reclina su cabeza en el hombro del Salvador representado en el acto de instituir la Eucaristía. San Pedro y otro apóstol flanquean este grupo central en actitud expectante y devota. A ambos lados les siguen parejas de apóstoles que comentan el misterio y en primer término Judas, indiferente, moja su pan en la salsa del cordero asado que centra la mesa, mientras su compañero de banco une las manos en actitud de plegaria. Completan la escena dos apóstoles sentados en otro banco y, como la anterior pareja, de espaldas al espectador. La mesa está cubierta por blanco mantel con temas romboidales. Contiene, además de la fuente metálica central, botellas de agua y vino, un vaso, un salero, cuchillos, pan y fruta. En el suelo aparece rica azulejería sobre la cual se desliza un gato parduzco; frente a él, en el otro extremo, hay un pájaro que apoya una pata sobre media naranja.

Las cabezas poseen intenso naturalismo. La idea de dar a cada figura una personalidad propia y el plasmar la acción de cada una de ellas de acuerdo con su aspecto externo, continúa siendo la gran preocupación de nuestro pintor. El propósito está en la tabla ampliamente logrado, pero en ella se respira un ambiente de cansancio y asoman en ciertos detalles síntomas de decadencia. En las manos, especialmente, aparece la sequedad que veremos ganando terreno en las obras subsiguientes hasta convertirse en una máscara que cubrirá totalmente el humanismo huguetiano.

Las seis tablas restantes fueron ejecutadas en el taller de Huguet, a base de dibujos de su propia mano y bajo su dirección. El análisis de las mismas proporciona nuevos datos al problema de los colaboradores, probando hasta cierto punto que tres de ellas fueron terminadas antes de 1472.

La Santa Cena que acabamos de describir, además de aumentar la obra huguetiana con un ejemplar de primera categoría, resulta dato valiosísimo para la reconstrucción del retablo.

Nos señala inmediatamente como obra hermana, también correspondiente al bancal, la famosa tabla de la colección Carreras, de Barcelona (figs. 155-157), atribuída por Sanpere y Miquel a Pablo Vergós. Para todos los que hemos tratado de ella aceptando con más o menos convicción dicha paternidad, resultó siempre insoluble el problema de encajar la famosa «Vía Dolorosa», dentro de las fórmulas estructurales conocidas. Nadie llegó a sospechar que se trataba simplemente del compartimiento de una enorme predela. La

coincidencia de medidas, la identidad de forma y la ilación de temas con la Santa Cena ahora descubierta, certifican la hermandad de las dos tablas. Tenemos que entonar un «mea culpa» por no haber sabido ver la vigorosa traza de la mano de Huguet en este patético Camino del Calvario. El mito «Pablo Vergós» arraigó tan profundamente que el marcar sus límites verdaderos ha sido labor difícil. Era tan atractiva su enfermiza figura, casi trágica, de última estrella del firmamento pictórico de la Cataluña medieval, que da pena despojarle de sus mejores galas. Ahora le quitamos la que figuró siempre como pieza capital entre sus obras y en las páginas que siguen nos vemos forzados a despojarle de los igualmente célebres Profetas de Granollers.

En la Vía Dolorosa de la colección Carreras, digna compañera de la Cena como va dicho, la composición es su mayor acierto: Jesús, centrando el grupo compacto formado por las Marias, San Juan, Nicodemus y los sayones, queda como indiscutible protagonista del drama. La impresión de naturalismo es sorprendente a pesar de cierta aridez en la técnica. La faz del Salvador, excelente figura huguetiana, es menos intensa que los personajes de la Consagración de San Agustín. Más apagados las Marias y el San Juan, cuya ejecución apurada y consciente no alcanza a crear la emoción de las obras anteriores del maestro. Pese a la innegable grandiosidad del conjunto, los personajes muestran ya la frialdad dominante en el Calvario del altar de los Esparteros.

Las cinco tablas restantes representan: la Disputa de San Agustín con otros doctores, la Disputa de San Agustín con los herejes, San Agustín y Santa Mónica asistiendo a un sermón de San Ambrosio, San Agustín lavando los pies a Jesús en figura de peregrino y el Episodio trinitario de la vida de este santo. Son obras de taller en que la recia solera del arte del maestro va perdiendo calidades. Ya insistiremos sobre todo ello.

**RETABLO DEL GREMIO DE ESPARTEROS.** — Hemos dicho ya que se había entregado la tabla central en 1468, y el bancal en fecha anterior desconocida (página 20). Consta la entrega del Calvario en 1470. Junto con él se daría término a tres tablas más: la Huída de la familia de Lot, el Paso del mar Rojo y un episodio milagroso de la vida de San Bernardino con la resurrección o curación de un personaje. El San Bernardino de la tabla central es una buena figura huguetiana, con su gesto de predicador y sus humildes sandalias sobre el rico embaldosado (fig. 133). El paisaje esquemático que asoma tras el bancal de piedra con un friso a lo Pere Johan, friso que surge de continuo en toda la obra de Huguet y en la de sus imitadores, ambienta las torres de la muralla que sirve de fondo al Ángel Custodio. Esta imagen es obra menos lograda por la solución frontal de su cabeza, siempre poco satisfactoria en las obras de Huguet. No creemos que esta falta haya que atribuirla a la mano de un colaborador; nos parece error personal del maestro cometido ya antes en la Santa Magdalena de la colección Ferrer.

El Calvario, incompleto, es una nueva versión simplificada de la composición tantas veces repetida (fig. 135). Iconográficamente representa un momento más avanzado del drama. El sayón de la esponja se aleja sin poder quitar los ojos de la escena, mientras que por el otro lado viene el portador

de la escalera. La Virgen, repuesta de su desmayo, tiende sus brazos hacia el Crucificado, mientras que San Juan habla con un personaje que quizá sea José de Arimatea. Sacerdotes, guerreros y caballos han desaparecido de la escena y sólo el lancero convertido sigue orando absorto al pie de la Cruz. La composición queda un poco rígida. Se echa de menos la vida interior y la inquietud que laten en las escenas anteriores. Los personajes son aquí acartonados y cortos. Son el primer testimonio que revela sin ambages el cansancio de Huguet, la extinción de la llama que mantuvo su inspiración. Es una pintura ejecutada sin amor y sin inquietud, que fija las normas básicas de lo que se convierte en receta para los futuros retablos.

Algo mejores son los compartimientos laterales, antes aludidos. Del episodio milagroso de la vida de San Bernardino, sólo nos quedan algunos fragmentos, uno de ellos con un grupo de cabezas que todavía guardan valiosos recuerdos de los buenos tiempos (fig. 136). Recordemos ahora que en el retablo de Tarrasa se observa un inexplicable retroceso técnico, retroceso que no alteró para nada la marcha progresiva del pintor. Representaba cierta nostalgia de los métodos de su maestro Martorell, un retorno inconsciente hacia la brillantez del medievalismo puro. No fué un paso decadente ni su arte sufrió con tal regresión, sino que, por el contrario, obtuvo entonces uno de sus mejores triunfos. Observamos un caso similar con estos tres compartimientos laterales del altar de los Esparteros. La marcha atrás es aquí todavía más patente y más pronunciada. Sus personajes reviven no solamente los del retablo de los Revendedores, sino los del período aragonés. La cabeza central de la escena del Milagro refleja misteriosamente la Virgen sedente de la Anunciación de Alloza; la mujer de Lot convertida en estatua de sal, nos recuerda con sus pliegues sobriamente dibujados a la Virgen de la sarga del Museo de Zaragoza. Pero esta marcha atrás no le proporciona suficiente empuje para seguir su carrera. Logra con ello los grupos, notables, del éxodo israelita. Pero esta composición y la Vía Dolorosa del retablo de los «Blanquers» son el canto del cisne de Huguet. El retablo de los Esparteros se completó con dos tablas más que se conservan incompletas. Fueron pintadas en el taller de Huguet, durante su etapa final, por el seguidor cuya personalidad se discute al tratar del problema Huguet-Vergós (pág. 96).

RETABLO DE SANTA ANA, SAN BARTOLOMÉ Y MARÍA MAGDALENA.— De este retablo, contratado en 1465 para la iglesia de San Martín de Partegás, se conservan tres tablas en el Museo de Barcelona, composiciones mediocres, con indudables destellos de lo que caracteriza la obra auténtica de nuestro autor (figs. 141-147). El encargo era de poca importancia y fué llevado a término con el mínimo esfuerzo, pero a pesar de ello aparecen en el Calvario variantes muy acusadas con respecto a las escenas similares ya estudiadas. Se prescindió de los dos ladrones crucificados, pero para equilibrar la composición se aumentaron los grupos de jinetes. En la izquierda el barbudo adorante, representado siempre como un venerable anciano, aparece aquí en la misma actitud pero con barba negra. Le siguen tres jinetes, uno de ellos, de buena factura, obra indudable de Huguet, y a la derecha son cuatro los

personajes montados que comentan la divinidad de Jesús. La penetrante intención que anima a los dos colocados en posición frontal pudo lograrla solamente la mano del propio maestro. Los caballos son inferiores a la producción normal del taller. El muchacho portador de la esponja, uno de los personajes más visibles de la escena, es un nuevo modelo no exento de personalidad. La Virgen está de pie, sostenida por San Juan y una de las Marías y la Magdalena continúa como siempre arrodillada al pie de la Cruz, bajando de tono todavía su acostumbrada mediocridad artística. En el grupo de pretendientes a la túnica de Cristo reaparece la fórmula del Calvario del Condestable, pero menos intensa y con desusadas desproporciones.

El verdugo de la segunda tabla, que con el cuchillo en la boca arranca la piel a San Bartolomé, es una figura de realismo brutal (fig. 145). La expresión contenida del santo es tan vivamente humana, que forzosamente hay que atribuirla al maestro. Contrastá todo ello con la torpe ejecución del grupo lateral. De las deliciosas figuras que asoman tras la valla del fondo, es necesario atribuir a Huguet por lo menos las dos situadas hacia la izquierda. Un joven que baja la vista para no ver el horripilante desuello, conserva todavía el fino lirismo de su época juvenil. En la muerte de Santa Magdalena, son probablemente huguetianas las cabezas del obispo y de su acólito y quizás el hombre situado de perfil en el extremo izquierdo (fig. 146). El descuido de esta obra se manifiesta en todos los detalles. Véase el dibujo toscos y desaliñado en los azulejos y el canon absurdo de las figuras.

**RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN (CATEDRAL DE TORTOSA).**—Fué pintado por encargo de Pedro Ferrer, párroco de Ascó (Tarragona) fallecido en 1463, o por gestión de sus albaceas testamentarios. Tenemos la absoluta convicción de que es obra salida del taller de Huguet. Su iconografía incluye episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, relacionados con tres personas de la Transfiguración: Jesús, Moisés y Elías. Al primero se le dedican, además de la Transfiguración y el Calvario que forman el cuerpo central, la Ascensión y el Juicio Final. Moisés es protagonista en dos escenas de aparición divina: la entrega de las tablas de la Ley en el monte Sinaí y el episodio de la zarza ardiendo. El profeta Elías se representó clamando el fuego de la ira de Dios sobre el ejército de Ocociás y subiendo al cielo montado en un carro de fuego. El propio donante, Pedro Ferrer, aparece con su tonsura eclesiástica en el Juicio Final, saliendo de la tumba marcada por su escudo parlante, la herradura, que vemos también en el guardapolvo.

Para la Transfiguración, representada en la tabla central, se copió una de las composiciones del famoso altar del Salvador en la Catedral de Barcelona, obra de Martorell. El Calvario es una solución intermedia entre las elaboradas composiciones que coronan la mayoría de los retablos estudiados y la desolada Crucifixión con tres figuras que es modelo corriente entre los seguidores de Huguet. Para la Ascensión fué utilizado el modelo del altar del Condestable. Si bien es evidente que ninguna de las figuras escapa a las fórmulas de Huguet, poca fué su intervención personal, pero ningún imitador pudo independientemente pintar una obra tan lograda dentro de su canon.

**COLABORADORES.** — El estudio cronológico de las obras que acabamos de describir, atribuídas al último período de la vida de Huguet, resulta muy difícil por la escasez de puntos de apoyo perfectamente documentados, pero es evidente que todas ellas acusan un aspecto nuevo en el arte de nuestro pintor, aspecto desconcertante y complejo, por sus desigualdades y desequilibrios. En ellos se rompe el hilo de la evolución estilística tan lógicamente deshilvanada en las obras de la primera etapa barcelonesa. Esto puede explicarse por la creciente intervención de colaboradores y el hecho viene confirmado por diversos documentos, testimonio de que en los años comprendidos entre 1465 y 1472, etapa final de la guerra, el taller de Huguet se vió reforzado con la participación de nuevos pintores. Nos son conocidos Esteban Solá, hijo de un pintor gerundense llamado Ramón, el cual en 1467 y contando veinte de edad, compromete su colaboración por tres años con sueldo progresivo. Casi simultáneamente aparece Bartolomé Alagó, de catorce años, firmando su contrato de aprendizaje. En 1469 es Jorge Mates, de quince años, también hijo de pintor, el que ingresa en el taller. No debemos olvidar además que Francisco Pellicer, el que entró como aprendiz en 1458, siguió colaborando activamente hasta 1468. Los sueldos relativamente altos fijados en los correspondientes contratos, indican que sus actividades no serían las de simples aprendices.

Analicemos ahora las obras descritas aunando indicios, que son pocos y nebulosos, hasta hallar una posible relación con los documentos.

Nadie podría poner en duda la atribución a Huguet de las tablas de San Martín de Partegás, aun sin conocer el apoyo documental que la certifica. Pero algo empaña en ellas la nitidez emotiva que caracteriza las obras genuinas de nuestro pintor; algo que surge de su aspecto general y que acusa la mano de un imitador, vacilante a pesar de una innegable destreza y cuya técnica obliga a suponerle una formación huguetiana. ¿Sería éste el joven Francisco Pellicer que llevaba seis años de aprendizaje en el taller cuando en 1465 se firmó el contrato del retablo de San Martín de Partegás y que siguió colaborando hasta 1468? Desgraciadamente no podemos precisar la cronología de este retablo; pero conviene tener presente que la fecha tardía de su liquidación, 1480, no implica necesariamente un largo aplazamiento en la ejecución del mismo. Los pagos con retraso eran cuenta vieja para los pobres pintores medievales, Huguet entre ellos. Pudo perfectamente quedar terminado con anterioridad a 1472. Contribuyen a fijar tal hipótesis los puntos de contacto entre estas tablas, las de los «Blanquers» y las del altar conservado en la Catedral de Tortosa.

En este bello retablo dedicado a la Transfiguración del Señor, fiel imitación huguetiana (1), se adivina la obra de dos colaboradores: uno de ellos parece ser el principal factor de las tablas de San Martín de Partegás; el segundo lo hallaremos de nuevo en el retablo de los «Blanquers». Pero en

(1) Mayer la considera obra del taller de Huguet (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIII, 1925, pág. 213), y en ello le sigue Rowland (*«Jaume Huguet»*, pág. 173); Richert la cree de Jaime Guardia, y Post la incluye entre las obras de la escuela de Huguet reconociendo una remota posibilidad a la hipótesis de Richert.

realidad esta obra es la más alejada de la labor personal del maestro entre las de este grupo. De aquí que las opiniones publicadas sobre su filiación sean muy dispares y aun opuestas a su inclusión en la lista de obras del taller de Huguet.

De ser cierta la identificación del anónimo colaborador de las tablas de San Martín de Partegás con la persona de Francisco Pellicer, resulta que el altar de Tortosa estaría en obra y ya muy avanzado en 1468. Hay que señalar otro punto de contacto entre ambas obras: el motivo floral que llena los fondos dorados de las tablas. De aquí surge otro dato en favor de nuestra atribución cronológica. Pero ello nos obliga a recorrer por unos momentos la obra total de Huguet prescindiendo de técnicas y cualidades pictóricas.

**LOS FONDOS DE LAS COMPOSICIONES DE HUGUET.** — Ha sido apuntado ya (1) que los temas en relieve que decoran los fondos dorados varían según el período de su ejecución. Nos conviene precisar en todo lo posible la evolución cronológica de los fondos huguetianos antes de continuar por el complicado laberinto de los últimos veinte años de la vida del pintor. Sus obras más antiguas raras veces presentan fondo dorado: como en las tablas flamencas, las escenas se completaron con panoramas, celajes o arquitecturas. En el grupo de pinturas que rodean cronológicamente el retablo de Vallmoll los fondos pintados completan asimismo la misión narrativa. Surgen como casos esporádicos, al final de este segundo período, la predela de la colección Junyer y el San Pedro de la «Hispanic Society» con fondos cubiertos por ramajes dorados en altorrelieve. Estas nueva forma cuaja definitivamente a partir de 1455. Hacia esta fecha aparece el tema de hojas picudas que con ligeras variantes se mantuvo diez años y podemos ver en los retablos de San Antonio Abad, Revendedores, San Vicente de Sarriá, Freneros, Condestable y predela de los Esparteros. El retablo de Tarrasa y la tabla central de un tríptico del Museo de Vich, con sus fondos de oro picado, son casos excepcionales en este período que termina en 1465.

Hacia esta fecha prescindió Huguet del último escrúpulo naturalista y dió a sus composiciones un nuevo tipo de fondo dorado, adaptando en relieve los temas de las estofas utilizadas con anterioridad en la indumentaria de dignatarios y eclesiásticos. Estos fondos brocados se aplicaron en forma plana, con independencia absoluta respecto a los grupos de figuras integrantes de cada escena. La tabla central del altar de los Esparteros, terminado en 1468, es el primer testimonio documentado de la nueva fórmula, que sobrevivió al maestro. El fondo de esta tabla reproduce un brocado italiano con un gran motivo de flores de cardo y otros temas que le valieron la antigua denominación de «escarxofat»; el mismo dibujo se utilizó también en la Cena del retablo de los «Blanquers». El tema excesivamente complicado, fué pronto substituido por otro similar, con flores sencillas aunque de gran tamaño, cuya amplitud permitió obtener diversos aspectos. Este segundo motivo aparece en el Calvario de los Esparteros, fechado en 1470, en cinco grandes tablas

(1) En el artículo «Una nueva obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio» (*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, 1942).

del altar de San Agustín (exceptuando la de la Consagración episcopal), y en el Calvario de Granollers, obra de los Vergós. Un tema muy semejante, con flores menores y tallos lisos, sin calados, llena los fondos de las obras siguientes: Tablas laterales del altar de los Esparteros; Vía Dolorosa y tabla de la Consagración, del de San Agustín, y retablo del canónigo Sors, en la Catedral de Barcelona.

Observemos ahora que los fondos de los retablos de San Martín de Partegás y Tortosa se decoraron con la repetición rítmica de un cogollo estilizado, ya visto entre los temas ornamentales de Huguet. En realidad, es el motivo central del damasco de la capa de la Virgen en la Anunciación de Cervera de la Cañada. Parece lógico que este tipo de fondo sembrado fuera en el taller de Huguet el modelo intermedio entre los ramajes que terminan en 1465 y los brocados que surgen hacia 1468. Aducimos esto en apoyo de nuestra convicción interna de que ambos retablos fueron comenzados poco después de la terminación del altar del Condestable y continuaron en obra hasta el final de la guerra contra Juan II en 1472.

**EL PROBLEMA HUGUET-VERGÓS.** — Volvamos ahora al altar del gremio de «Blanquers». En las páginas anteriores queda ya fijada la atribución de la tabla que representa la Consagración episcopal de San Agustín al propio Huguet, a quien se le asigna asimismo gran parte de los dos compartimientos de la predela dedicados a la Santa Cena y al Camino del Calvario. Con absoluta unanimidad los críticos han separado de la obra genuina del maestro las cinco grandes tablas que completan lo que del gran retablo agustiniano se conserva. Pero en realidad se ha procedido con demasiada ligereza atribuyendo a estas cinco tablas características idénticas (1). Esta falsa simplificación del problema ha complicado en gran manera la historia del último período de nuestro pintor, ya bastante confusa en su origen gracias al mito Huguet-Vergós.

En nuestro concepto, las cinco escenas agustinianas no son obra de un colaborador único, sino de varios que en algunos casos mezclaron sus manos en una misma tabla. Al problema estilístico se le une el cronológico que toma un aspecto muy importante. De nuestro análisis se deduce que dos de ellas, la Discusión del santo con los herejes y la del Sermón de San Ambrosio, fueron empezadas y en gran parte pintadas con la intervención de varios pintores, entre 1467 y 1472; las otras son obra de un solo maestro y ejecutadas algunos años más tarde, hacia 1480.

En la escena que representa a San Agustín discutiendo con los herejes (figura 165) surge una nueva técnica, muy visible en el detalle de la figura 168. Consiste en modelar los pliegues mediante una trama de líneas claras y obscuras que se entrecruzan perpendicularmente. Ésta es precisamente la característica del Maestro de Gerona. En la página 59 queda apuntada la probable identificación de este pintor con uno de los Solá mencionados en el

(1) Folch las atribuye a los Vergós como clan familiar («Gasette de les Arts», año II, número 38, 1 de diciembre de 1925), hipótesis aceptada por Rowland. Post las atribuye a Rafael Vergós, a quien considera el principal colaborador del último período de Huguet.

contrato de 1467. Bien poco es lo que sabemos de las relaciones entre Huguet y los Solá de Gerona, pero este filón de poca apariencia, donde con tiempo será preciso insistir, puede ser fundamental para la reconstrucción de la historia de la escuela pictórica gerundense. Nos interesa ahora destacar que la nueva técnica de la tabla en cuestión es precisamente la que caracteriza al Maestro de Gerona. Su aparición no puede ser pura coincidencia; hay que considerarla unida al Esteban Solá que trabajó en el taller de Huguet entre 1467 y 1470. Esto nos fija con cierta precisión la cronología de la Disputa de San Agustín con los herejes.

Para reafirmar la relación del círculo del Maestro de Gerona con la obra huguetiana de este período, cabe señalar la coincidencia entre el tosco pavimento del compartimiento dedicado a la Muerte de la Magdalena en el retablo de San Martín de Partegás y el que aparece en una de las tablas laterales del retablo de San Benito y Santa Escolástica de la Catedral de Gerona. He aquí un indicio importante para la cronología de aquel retablo.

Se hace evidente, en la tabla de San Agustín discutiendo con los herejes, la mano de otro maestro que no es Huguet, ni Solá ni el autor de las otras tres tablas que estudiaremos en último lugar. Se caracteriza por su calidad escultórica. Buen ejemplo de ello son las cabezas publicadas en la figura 166. Su mano intervino con seguridad en la cabeza del San Ambrosio predicando (figura 162), en la Vía Dolorosa de la colección Carreras y en el retablo de Tortosa.

La personalidad de estos dos colaboradores no puede confundirse con la del pintor que completó más adelante la tabla de la Predicación de San Ambrosio y ejecutó casi totalmente la Disputa de San Agustín con los Doctores, el Santo lavando los pies a Jesús peregrino y el Episodio trinitario. Este nuevo factor desempeñará un papel preponderante en la última etapa de la vida de Huguet y aún en la herencia de su taller.

La terminación de la guerra contra Juan II en 1472 señala un punto crucial en este último período. La serie de documentos se interrumpe bruscamente y los contratos dejan de aparecer durante unos cuantos años. Ayudantes y aprendices abandonaron el trabajo y Huguet dejó de ser el activo maestro de los años anteriores. Es más; el análisis de las obras conservadas nos obliga a creer que abandonó total y definitivamente los pinceles. ¿Es que su cooperación en la obra del Condestable le creó dificultades con el nuevo régimen? Parece confirmarlo el documento que se refiere a la gran partida de quesos que el pintor adquiere, inexplicablemente asociado con el tallista Pedro Durán también colaborador del Condestable. Esta operación comercial podría relacionarse con el hecho de que la suegra de Huguet tenía tienda abierta en la calle de Regomir, pero es difícil imaginarse a nuestro pintor enfrascado, sin causa justificada, en especulaciones comerciales de cierto empuje, de haberle sido posible subsistir dignamente con su labor pictórica.

Pero si Huguet dejó los pinceles para importar quesos, su taller reemprendió pronto el trabajo. Otras manos se encargaron de llevar adelante las tablas empezadas, conservando y quizás aumentando la clientela. Los agudos tipos de Huguet, muda compañía de dramas sacros visible en tantos presbi-

terios, desaparecieron para siempre tras la ficción de un grupo de actores mediocres que vistieron sus galas y remedaron con audacia y rudeza sus delicados gestos. ¿Es que mientras las brasas del odio ardían bajo el resollo de los primeros años de paz, algún fiel operario del taller de Huguet hubo de encargarse del timón?

Antes de discutir la identificación de este colaborador, en realidad ejecutor de las últimas empresas pictóricas de Huguet, veamos las características de su estilo en las tres tablas agustinianas que nos quedan pendientes de estudio y en las dos fragmentadas que pertenecieron al retablo de los Esparteros.

Se observa fácilmente que su fórmula pictórica se mantiene invariable a través de una copiosa producción. Podemos definirla en pocas palabras como síntesis fría y mecánica del estilo que rige la serie que encabeza el retablo de San Antonio Abad y el del Condestable termina. Las figuras bien proporcionadas (es probable que Huguet fuese autor de los dibujos preparatorios) destacan sobre el fondo de oro con temas de brocado. Con pocas variaciones cromáticas se llenaron las masas de la composición, siendo el modelado operación subsiguiente sin genialidades ni descuidos a base de tonos pardos y negros. Todo ello monótono y apagado, si bien el efecto final queda valorado por un cierto empaque escultórico. Con la movilidad de los reflejos dorados del fondo, estas grandes figuras vistas a distancia debieron realizar un buen papel. La fórmula huguetiana tuvo el mérito final de legar a sus sucesores un método decorativo y práctico abierto a los nuevos aires renacentistas. Desgraciadamente la escuela catalana murió a los pocos años, antes de que fructificara tan buena semilla.

Un dato documental desconocido por nuestros predecesores corrobora la hipótesis de que el anónimo pintor que completó el retablo de los Esparteros y el de los «Blanquers» fué el elemento activo del taller, confirmando además la cronología tardía de su obra. El retablo de la Catedral de Barcelona dedicado a Santa Tecla y San Sebastián fué encargado en 1486 por el canónigo Juan Andrés Sors a Huguet. Todos los críticos están de acuerdo en que las tablas más importantes de esta bella estructura son obra del anónimo ejecutor huguetiano. En efecto, es innegable la hermandad entre las tablas mencionadas antes con la composición central, la predela y las puertas laterales del retablo que se conserva en su capilla original del claustro catedralicio (1).

Con este retablo y los tres compartimientos del altar de los «Blanquers» resulta fácil identificar otras obras del mismo autor y reconstruir su personalidad. Pueden aprovecharse para ello las atribuciones, indudables en su mayoría, acumuladas durante años por los que estudiaron el problema Huguet-Vergós. Hay que apuntar en su haber, entre otras, las siguientes pinturas: Retablo de la Virgen de Bellulla (Museo de Chicago y Colección Junyent, de Barcelona); retablo de las Santas Justa y Rufina, de Llissá de Munt (Museo Diocesano de Barcelona); dos grandes tablas pintadas en ambas caras con santos franciscanos, hoy en los Estados Unidos; retablo de San Pedro, de

(1) La probable colaboración en esta obra del pintor Pedro Alemany, razonada por Post, cae ya fuera del campo del presente libro.

Reixach (Museo Diocesano de Barcelona); el retablo de San Cipriano, de Tiana (destruido en 1936) y el de San Román, de Tiana. A todo ello hay que añadir además su obra más famosa: la predela y el Calvario del gran retablo vergosiano de Granollers dedicado a San Esteban y conservado en el Museo de Barcelona. Queda con ellos técnicamente explicada la identificación de este anónimo colaborador de Huguet con un miembro de la familia Vergós: pero ¿cuál de ellos? Ésta es incógnita que escapa a nuestro propósito inicial, pues sea cual sea el Vergós colaborador de Huguet, su personalidad será siempre la de un discípulo, figura secundaria a pesar de su íntimo y prolongado contacto con el maestro.

De todas maneras, no podemos terminar este trabajo sin exponer los datos fundamentales del problema Huguet-Vergós, que, en realidad, queda ahora reducido a los límites de la familia Vergós (1). Cuando sepamos con seguridad cuál de sus tres miembros pintó el Calvario y la predela de Granollers, podremos determinar quién se encargó de concluir los retablos de los «Freners» y de los «Blanquers» ejecutando seguidamente las secciones principales del retablo de San Sebastián y Santa Tecla, uno de los últimos contratados por Huguet.

El prematuro fallecimiento de Pablo (pudo alcanzar como máximo la edad de 32 años, esto suponiendo que fuera el mayor de los hermanos y que nació al año de la boda de su padre) es obstáculo para atribuirle la obra considerable del autor de la predela y Calvario de Granollers y, en consecuencia, lo elimina como posible solución de la incógnita.

El viejo Jaime Vergós II podría llenar el anonimato por su edad y por sus íntimas relaciones con Huguet, heredadas ya de su padre. El hecho de ser pintor sin contratos conocidos no se opone a ello, aunque sus cargos municipales inducen a cierto escepticismo respecto a su labor pictórica. Los dibujos, al parecer de su mano, descubiertos por Durán Sanpere en los márgenes de un manuscrito del Archivo Histórico Municipal de Barcelona (2), no desdicen del grupo de obras cuya adjudicación queda en pie. Por otra parte, existen en la obra del anónimo heredero de Huguet ciertos vicios y rutinas, especialmente en el plegado arborescente de los paños, que se iniciaron ya en el altar del Condestable, terminado en 1465. Mal pudieron ser responsables de ellos los hermanos Vergós habiéndose casado Jaime II tres años antes.

Pero es Rafael Vergós quien cobró en 1497 la terminación de un retablo para el Monasterio de San Jerónimo del Valle de Hebrón, contratado por Huguet, y en el año siguiente la pintura de las puertas del órgano de Santa

(1) Pablo Vergós, contratante del retablo de Granollers en fecha que desconocemos, murió en 1495, dejándolo sin terminar. Jaime Vergós II, su padre, y Rafael Vergós, su hermano, en 1500 acusan recibo de la cantidad estipulada con los prohombres de Granollers para la terminación del retablo. Según Post, hay que atribuir a Pablo los famosos guardapolvos de los Profetas y cinco tablas de la historia de San Esteban; a Jaime, la escena de la liberación del señor de Pinós, y a Rafael, la predela y el Calvario. Naturalmente, de aquí surge la identificación del anónimo continuador del taller de Huguet con Rafael Vergós. Pero aun no siendo éste lugar adecuado para introducir nuevas premisas a este problema derivado, debemos publicar nuestra convicción absoluta de que los profetas de Granollers son obra de Juan Gascó.

(2) «Dibujos del siglo XV atribuibles al pintor Jaime Vergós», artículo del Sr. Durán Sanpere publicado en los Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. I, 1941.

María del Mar, obra acerca de la cual hay razones para creerla encargo incumplido de Huguet. Su fallecimiento en 1500 le da un margen de 38 años de vida y por consiguiente tiempo bastante para ejecutar la obra considerable antes enumerada, teniendo en cuenta su larga asociación con Pedro Alemany.

De todas maneras, la incógnita sigue en pie y aun cabe la posibilidad remota de que el anónimo seguidor de Huguet no perteneciera a la familia Vergós.

Vaya este problema de los Vergós como colofón de nuestro trabajo y como muestra de los múltiples problemas, todavía sin solución, que nacen del arte de Huguet como ramas de un tronco de buena raza. Tal imagen arborecente es más exacta de lo que pudiera parecer a primera vista. De la rama Vergós, la más joven, se originan infinidad de hijuelas que conservan y popularizan la traza huguetiana hasta bien entrado el siglo XVI, reconquistando con su influjo el arte aragonés. Entre ellos estarán seguramente los hijastros de Jaime Vergós II, Juan y Clemente Doménech, unidos a su nombre y a su taller por su segundo matrimonio, pero cuya obra personal es absolutamente desconocida; Pedro Alemany, que aparece asociado con Rafael Vergós en la ejecución tardía de obras contratadas por Huguet; Jaime Guardia, autor del retablo de la Trinidad de Manresa, terminado en 1501; Francisco Solives, autor del altar de la Piedad en San Lorenzo de Morunys (1480) y al parecer factor decisivo en el renacimiento huguetiano en Aragón.

Pero las viejas ramas surgidas ya en el período juvenil siguieron creciendo y fructificando y cada una de ellas merece estudio concienzudo. Muchas sorpresas nos dará todavía el análisis completo de la obra de Pedro García, cuyo contacto con Huguet tuvo una etapa aragonesa y otra catalana. La guerra contra Juan II provocó seguramente su emigración de Barcelona, pero establecido en Benabarre dió la tónica de la escuela de Lérida durante los últimos cuarenta años del siglo XV, dando origen a pequeños maestros rurales entre los cuales destaca Pedro Espalargues.

También recibió el toque huguetiano a pesar de su aprendizaje con Martorell, el pintor de Lérida Jaime Ferrer II; lo expresa sin rodeos en su gran retablo de Alcover, terminado en 1457.

Hemos citado ya el grupo de pintores aragoneses de mediados del siglo XV mantenedores del estilo de Huguet hasta la desbordante influencia del gran Bermejo. Ellos también merecen un estudio extenso pues ni están desprovistos de calidad ni son siempre figuras secundarias.

Sospechamos, además, que una de las ramas del tronco Huguet penetró en Valencia. No es solamente la bella tablita de Penaguila la que nos inclina a suponerlo; es en la fórmula pictórica del núcleo central de la escuela valenciana, integrado por las grandes figuras de Jacomart y Reixac, poco conocidas aún, donde vemos surgir la savia de nuestro pintor. Cuando estos problemas derivados hallen adecuada solución, desaparecerán todos los velos que cubren todavía períodos largos y fructíferos de nuestra monografía. Pero, aun con ellos, Huguet queda como figura central y egresia de la pintura catalana.

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE HUGUET

Retablos de la vida de la Virgen

de Cervera de la Cañada (1440-1445)

y de Alloza (Teruel) (1442-1445)

y de la Colección Torelló (1443-1445)

y del Museo de Zaragoza (1443-1445)

### I. Retablo de la vida de la Virgen, de Cervera de la Cañada (1440-1445).

Hasta 1945 se conservaron cinco de sus tablas en la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada (Zaragoza). Actualmente se hallan repartidas entre varias colecciones particulares de Barcelona. Documentación desconocida.

1. Calvario. Dimensiones: 1,12 × 0,97 m. Colección particular, Barcelona (página 38, fig. 7).
2. Concepción de la Virgen (Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén). Dimensiones: 0,83 × 0,83. Colección Espinal, Barcelona (página 37, fig. 1).
3. Presentación de la Virgen al Templo. Dimensiones: 0,83 × 0,83. Colección Espinal, Barcelona (pág. 37, figs. 2-3).
4. Anunciación. Dimensiones: 0,83 × 0,83. Colección Amatller, Barcelona (pág. 37, figuras 4-5).
5. Nacimiento de Jesús y Adoración de los Pastores. Dimensiones: 0,93 × 0,83. Colección J. M. V. V., Barcelona (pág. 38, fig. 6).
6. Pentecostés (fragmento del lado izquierdo). Dimensiones: 0,64 × 0,325. Colección Gudiol, Barcelona (pág. 38, fig. 8).

Con excepción del Calvario, todas las piezas conservadas de este retablo tuvieron originariamente las mismas dimensiones: 0,93 × 0,83 metros.

### II. Retablo de la vida de Jesús o de la Virgen, de Alloza (1442-1445).

Se conocen sólo dos tablas pertenecientes a él, procedentes de Alloza (Teruel). Documentación desconocida.

7. Anunciación. 0,82 × 0,77. Museo Provincial de Zaragoza, núm. 473 del catálogo (página 39, figs. 10, 11).
8. Epifanía. 0,82 × 0,77. Museo Provincial de Zaragoza, núm. 472 del catálogo (página 39, fig. 9).

### III. Tablas de la Colección Torelló (1443-1445).

Dos tablas fragmentarias, acaso de un mismo retablo de doble advocación. Hasta el año 1945 pertenecieron a la colección Román Vicente, de Zaragoza, donde se hallaban enmarcadas arbitrariamente junto con otra de distinto autor, formando un tríptico. Documentación desconocida.

9. Martirio de San Vicente o de San Lorenzo, en la parrilla. Tabla partida en dos mitades (falta sólo una estrecha faja vertical en el centro). 0,43 × 0,525. Colección Torelló, Barcelona (pág. 40, fig. 12).
10. Fragmento lateral izquierdo de una escena; contiene cuatro personajes masculinos, uno de ellos un santo, acaso agustino, con hábito y bonete. 0,235 × 0,525. Colección Torelló, Barcelona (pág. 41, fig. 13).

### IV. Sarga del Museo de Zaragoza (1443-1445).

Pintura sobre lienzo, de procedencia y documentación enteramente desconocidas; debió ser una pieza suelta, acaso de carácter votivo.

11. El Ángel Custodio ante la Virgen y el Niño.  $0,98 \times 0,745$ . Museo Provincial, Zaragoza (pág. 41, figs. 15, 16).

#### V. Profeta del Museo del Prado (1443-1445).

Pequeña tabla, perteneciente acaso a un guardapolvo o a una subpredela. Procede de la colección de D. Pablo Bosch, de Barcelona. Documentación desconocida.

12. Busto de un profeta; la inscripción, mutilada, de la filacteria no nos ha permitido identificarlo.  $0,30 \times 0,26$ . Museo del Prado, Madrid, núm. 2683 del Catálogo (Legado Pablo Bosch, núm. 51) (pág. 35, fig. 14).

#### VI. Altar o tríptico de San Jorge (1443-1446).

Se conservan tres piezas sueltas de este tríptico, que no permiten su completa reconstrucción, ya que dos de ellas, con las figuras de los donantes, correspondientes a las puertas, son de igual anchura y altura superior que la otra, que debió pertenecer al cuerpo central. Ésta presenta en el reverso el escudo de la familia Cabrera, a la que debieron pertenecer los donantes. El caballero y la dama donantes podrían identificarse acaso con el almirante Bernardo Juan de Cabrera y su esposa Violante de Prades, o acaso mejor con la hermana de aquél, Timbors de Cabrera, y su marido Juan Fernández de Híjar, mayordomo mayor del rey Alfonso el Magnánimo. Origen y documentación desconocidos.

- Bernat Joan  
de Cabrera  
(c. 1400 - 1466)  
ver Gran Enci-  
clopedía Catalana
13. San Jorge y la Princesa. En el reverso, pintura imitando terciopelo rojo y en el centro escudo de la familia Cabrera (una cabra de sable sobre campo de oro). Tabla completa en su anchura, pero algo mutilada en su borde inferior. Dimensiones actuales:  $0,89 \times 0,56$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 15868 del Catálogo. Antes perteneció a las colecciones de Miquel y Badía y Emilio Cabot, de Barcelona (pág. 34, figs. 17-19).
14. Caballero donante, condecorado con la banda de la orden de la Jarra, presentado por San Juan Bautista. En el reverso, sobre fondo figurando terciopelo rojo, dos compartimientos: en el superior, parte baja de una media figura de San Juan Evangelista con una copa; en el inferior, media figura de San Pedro Apóstol; ambas en grisalla. Correspondía a la puerta o batiente del lado izquierdo. Dimensiones actuales:  $1,24 \times 0,57$ . Kaiser Friedrich Museum, Berlín. Antes en la colección de D. Pedro Añés, de Barcelona (pág. 34, figs. 20 y 22.)
15. Dama donante condecorada con la orden del Pilar, presentada por San Luis de Tolosa. En el reverso, sobre fondo figurando terciopelo rojo, dos compartimientos: en el superior, parte baja de un santo (Santiago el Mayor ?); en el inferior, figura de San Pablo, ambas en grisalla. Correspondía a la puerta o batiente del lado derecho. Dimensiones actuales:  $1,24 \times 0,57$ . Kaiser Friedrich Museum, Berlín. Antes en la colección de D. Pedro Añés, de Barcelona (página 34, figs. 21 y 23).

#### VII. Predela de los Profetas (1440-1450).

Tabla de procedencia ignorada que debió ser la mitad de una subpredela. La irregularidad de los medallones debía quedar regularizada por la traza de un marco superpuesto. Documentación desconocida.

16. Serie de seis figuras de profetas, de medio cuerpo, en medallones circulares, con sus nombres inscritos en filacterias: Isaías, Salomón, Zacarías, Daniel, David y Abraham.  $2,32 \times 0,56$ . Colección Junyer Vidal, Barcelona (pág. 50, figuras 24-27).

#### VIII. Retablo de Vallmoll (1447-1450).

Retablo dedicado a la Virgen, titular de la iglesia parroquial de Vallmoll (Tarragona). Sólo se conocen dos tablas procedentes con seguridad de este conjunto.

17. La Virgen y el Niño con ángeles cantores, músicos y otros que les ofrecen flores. En los montantes, los profetas Moisés, Daniel, Isaías y David, de cuerpo



Reverso de la tabla central del tríptico de San Jorge con el escudo de los Cabrera.  
Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

- entero. Pintura algo perjudicada por restauradores. Debió ser la tabla central del retablo.  $2,00 \times 1,53$ . Colección Muntadas, Barcelona, núm. 307 del Catálogo (página 52, figs. 31-35).
18. La Anunciación. Pináculo o compartimiento superior de uno de los cuerpos laterales del retablo. Pintura sin restauraciones.  $0,97 \times 0,77$ . Museo Diocesano, Tarragona, núm. 16 del Catálogo de la sección de pintura gótica (pág. 52, figuras 28-30).

#### IX. Tabla de la Quinta Angustia (1447-1450).

Tabla cuyo origen se ignora. Fué adquirida en España en 1837 por el Barón de Taylor; perteneció luego a la colección del rey Luis Felipe, pasando más tarde al Museo del Louvre. Documentación desconocida.

19. La Quinta Angustia o Misterio de Dolor. Debió ser pintada para predela o frontal.  $0,98 \times 2,00$ . Museo del Louvre, París, núm. 998 B del Catálogo (página 56, figs. 36-38).

#### X. San Pedro (1447-1450).

Tabla cuyo origen se ignora. Documentación desconocida.

20. San Pedro apóstol. Figura de cuerpo entero. Algo repintada. Debió ser una de las puertas practicables de un gran retablo.  $1,645 \times 0,81$ . The Hispanic Society of America, Nueva York, núm. A 1792 del Catálogo (pág. 56, fig. 39).

#### XI. Retablo de Alella (1449-1452).

Retablo que acaso perteneció a un altar dedicado a la Virgen María, que en el siglo XV existía ya en una capilla de la iglesia parroquial de Alella (Barcelona). Hasta su destrucción en 1936 se conservaron varios fragmentos de tablas empleados para ajustar al ábside mayor de aquella iglesia un altar barroco. Sólo se conserva parte de una pieza, que había sido ya retirada de allí unos años antes para ingresar en el Museo Diocesano de Barcelona. Más que de uno de los compartimientos principales del retablo parece proceder de una pareja de remates con la Virgen y el arcángel Gabriel, de composición muy similar a la de los que figuran en lo alto de un retablo de San Miguel, procedente de Castelló d'Empúries (Museo Diocesano de Gerona). Ello impide precisar la advocación originaria del retablo de Alella del que procede el fragmento en cuestión.

#### XII. Retablo de Santa Magdalena (1450-1454).

Retablo del que sólo conocemos el Calvario y la tabla central. Ambas piezas pertenecieron a la colección de D. José Estruch, de Barcelona, y pasaron luego a colecciones distintas. Origen y documentación desconocidos.

22. Santa Magdalena. Tabla central del retablo.  $1,40 \times 0,71$ . Colección del doctor Enrique Ferrer Portals, Barcelona; núm. 64 de la colección Estruch (pág. 58, figura 41).
23. Calvario. Pináculo o compartimiento superior del cuerpo central del retablo. Dimensiones aproximadas:  $0,71 \times 0,59$ . Paradero actual desconocido. Núm. 43 de la colección Estruch (pág. 58).

#### XIII. Retablo de la Epifanía (1450-1454).

Pequeño retablo, al parecer completo, que perteneció acaso a un oratorio particular; fué hallado en una casa de Vich y se conserva en el Museo Episcopal de la misma ciudad. Documentación desconocida.

24. Retablo dedicado a la Epifanía. En el pináculo o compartimiento superior, Cristo en la Cruz, con la Virgen y San Juan, y un caballero y una dama donantes, presentados respectivamente por un santo (San Antonio Abad ?) y una santa mártir. En el campo o tablero de la parte alta, la Anunciación. Dimensiones totales:  $1,235 \times 0,685$ . Museo Episcopal, Vich (pág. 60 y figs. 43-48).

#### (X) XIV. Retablo de Sarriá.

1450 - 1460

Retablo dedicado a San Vicente mártir, que se pintó para el altar mayor de la iglesia parroquial de Sarriá, Barcelona. Constaba de un cuerpo central con una escultura representando al santo titular, cuya presencia atestiguan las visitas pastorales (1), y a los lados tablas pintadas, de las que se conservan nueve. El altar fué desmontado en el siglo XVIII, al derribarse el templo entonces existente para dar lugar a la fábrica del actual. Todas las tablas fueron adquiridas para el Museo de Arte de Cataluña.

El retablo fué empezado a pintar por Huguet en fecha imprecisa, y a su muerte quedó sin terminar. De la mano del maestro sólo quedan cinco tablas; las restantes, algunas muy posteriores, no son de su estilo ni remotamente relacionables con su taller.

La documentación que conocemos respecto al retablo se refiere a los litigios que sostuvieron la viuda y la hija de Huguet contra la Junta de Obra de Sarriá para la liquidación de las cuentas debidas al pintor (véase pág. 29), y aunque permite confirmar categoríicamente la clara atribución que se desprende ya del análisis estilístico, no pueden contribuir a fijar la cronología del retablo. La heráldica tampoco proporciona datos utilizables en este sentido, ya que sólo hemos podido identificar los escudos de la tabla de los milagros ante el sepulcro del Santo: en la clave de bóveda hay una venera o concha, de plata sobre campo de gules (el escudo de Sarriá), y en el pavimento alternan baldosas con veneras de Sarriá y las barras de la dinastía real. En la tabla de San Vicente derribando un ídolo, hay en el suelo un escudo coronado en el que figura una estrella y una media luna en blanco sobre azul que acaso esté pintado con una finalidad meramente decorativa. En esta misma tabla, el blasón del águila bicéfala, en el pedestal del ídolo, simboliza el Imperio Romano

La enumeración de las tablas no sigue el curso histórico de los episodios de la vida de San Vicente, sino que se ajusta a la cronología que proponemos, deducida del análisis estilístico.

25. San Vicente en la hoguera (1450-1456). 1,66 × 0,98. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 24135 del Catálogo (pág. 62, figs. 49-51).
26. Ordenación de San Vicente por San Valero (1456-1460). 1,69 × 0,94. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 15866 del Catálogo (pág. 75, figs. 81, 82).
27. San Vicente derriba un ídolo ante Daciano (1456-1460). 1,68 × 0,94. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 24118 del Catálogo (pág. 75, figs. 77 y 78).
28. San Vicente en el ecúleo (1456-1460). 1,52 × 0,94. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 24134 del Catálogo (pág. 75, figs. 79 y 80).
29. Exorcismo ante el sepulcro de San Vicente (1456-1460). 1,52 × 0,94. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 24138 del Catálogo (pág. 75, figs. 83 y 84).

#### XV. San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada (1450-1456).

Tabla suelta que debió formar parte de un retablo dedicado a Santa Ana o a la Virgen, ya que la escena simboliza la Concepción de la Virgen María. La única referencia conocida de esta pieza es un grabado que se publicó en 1902, cuando pertenecía a una colección Sala, de Barcelona, no identificada.

30. San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén. Dimensiones desconocidas (de todos modos, su tamaño parece relativamente pequeño). Paradero actual ignorado (pág. 62, fig. 52).

#### (X) XVI. Frontal de la Flagelación (1450-1456).

No conocemos documentos relativos a la ejecución de esta pintura, pero las Visitas Pastorales de la Catedral de Barcelona la describen constantemente, desde fines del siglo XV hasta el XVII, ante el altar de la capilla de San Marcos, de la cofradía de los Zapateros.

(1) Para la documentación referente a Huguet, véase página 29. Una descripción antigua en el A D B (Archivo Diocesano de Barcelona). Visitas Pastorales, vol. 44, año 1581, fol. 234 verso: »retabulum de pinzello, diversiis historiis, in medio cuius est imago Sancti Vincencii de bulto».

Los Zapateros poseyeron esta capilla desde el año 1431, y en 1437 Bernardo Martorell contrató la pintura del retablo. El frontal, pintado luego por Huguet, sólo se exhibía en las grandes solemnidades, permaneciendo el resto del año oculto por tablas sobre las cuales debían colgarse palios o frontales de tela. Hasta 1495 no existe ninguna visita pastoral que contenga datos útiles para el conocimiento de la capilla en cuestión, la tercera que poseyeron los Zapateros, y por ello las descripciones no proporcionan ninguna referencia sobre la fecha de la tabla.

En el siglo XIX el frontal estaba aún ante el altar de la capilla de San Marcos, y allí lo vió Carderera; en 1902, al ser publicado por Leroy, consta como perteneciente a los Zapateros, quienes acaso lo habían sacado ya de la capilla. La escueta mención de Beriaux hace suponer que se hallaba fuera de la Catedral. Luego se pierde el rastro de la tabla, cuyo única representación gráfica directa es la mencionada del año 1902.

- 106 x 210
31. Frontal de la Flagelación. En el centro, la escena de la Flagelación; montantes laterales tallados y dorados, con escudos de los Zapateros en relieves y medallones pintados con los símbolos de los cuatro evangelistas. Dimensiones aproximadas: 1,95 x 0,90. Pintado para el altar de la capilla de San Marcos de la Catedral de Barcelona. Paradero actual desconocido (pág. 61, figs. 53, 54).

Museo del Louvre, París.

## XVII. Retablo de San Antonio Abad (1455-1458).

Retablo mayor de la iglesia del santo en Barcelona. El emplazamiento del templo y hospital anejo cerca de una de las puertas del recinto amurallado de la ciudad, así como la especial protección reconocida a San Antonio Abad respecto de los animales domésticos, hicieron que fijara en ella su residencia la cofradía de los tratantes de animales. Esta piadosa asociación obtuvo permiso en 1447 para construir el retablo a sus expensas. Un recibo fechado a 13 de marzo de 1453 (1) certifica que el autor de la obra de talla y carpintería fué Jaime Reig, artesano barcelonés conocido por otras referencias similares.

La pintura del retablo fué contratada entre los mayoriales de la cofradía y Huguet el 14 de noviembre de 1454. Sólo conocemos el encabezamiento del contrato y un primer recibo a cuenta, de igual fecha, por el importe de 27 libras y 10 sueldos (2).

Los «Consellers» o magistrados municipales barceloneses, protectores, oficiales del convento de San Antonio, rogaron al Papa y al Rey a 20 de diciembre de 1456 que autorizaran una colecta pública para proseguir la fábrica del retablo. Los fondos debieron ser escasos puesto que a 4 de marzo de 1457 hicieron otra demanda parecida (3). En esta última fecha los «Consellers» escriben al Rey diciendo que en la iglesia de San Antonio «s'hi fa de present un singular retaule lo qual serà lo cost de mil florins» (se hace en ella en el momento presente un retablo singular cuyo coste será de mil florines — o sean 550 libras). Estos datos permiten suponer que la pintura no debió terminarse hasta algún tiempo después; la suma referida debe ser la del coste del altar, carpintería y pintura, puesto que la cifra parece muy elevada.

Salvo las puertas, si las hubo, el retablo se conservó completo, aunque desmontado, en la propia iglesia de San Antonio hasta el año 1909, en que fué totalmente destruido en el incendio del templo. Sólo se conservan fotografías y copias acuareladas a todo color de algunas tablas.

32. San Antonio Abad; a sus pies, la cerda llevando en la boca a un hijo ciego, que el santo curó milagrosamente. Tabla central del retablo. 2,40 x 1,60 (página 69, fig. 55).
33. Calvario. Tabla superior del cuerpo central. Dimensiones probables: 2,40 x 1,60. (página 71, figs. 56 y 57).

(1) A N B, Guillermo Jordá (13 marzo 1453).

(2) A N B, Guillermo Jordá (14 noviembre 1454), citado por Post, VII, pág. 106.

(3) A H M, B (Archivo Histórico Municipal, Barcelona), «Lletres closes», años 1456-1457, folios 57 ss. y 103 ss. Una breve referencia en F. Carreras Candi, «Geografía General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona», pág. 478.

34. San Antonio atormentado por los demonios. Tabla superior del lado izquierdo.  $1,80 \times 0,95$  (pág. 69, fig. 59).
35. San Antonio y San Pablo Ermitaño. Tabla intermedia del lado izquierdo.  $1,50 \times 0,94$  (pág. 69, fig. 58).
36. San Antonio y el magnate Andrés; exorcismo de la hija del rey de Barcelona. Tabla inferior (con dos escenas contiguas) del lado izquierdo.  $1,50 \times 0,94$  (página 70, fig. 60).
37. Invención del cuerpo de San Antonio. Tabla superior del lado derecho.  $1,80 \times 0,95$  (pág. 70, figs. 65 y 66).
38. Milagro del ahorcado Efrón. Tabla intermedia del lado derecho.  $1,50 \times 0,94$  (pág. 71, figs. 63 y 64).
39. Exorcismo de la princesa Sofía ante el sepulcro de San Antonio Abad. Tabla inferior del lado derecho.  $1,50 \times 0,94$  (pág. 71, figs. 67 y 68).
40. San Pedro. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 69, fig. 69).
41. San Pablo. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 69, fig. 69).
42. San Jorge. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 68, fig. 70).
43. San Bernardino. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 68, fig. 70).
44. Santa Magdalena. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 69, fig. 71).
45. Santa Lucía. Tabla de la predela.  $0,785 \times 0,34$  (pág. 69, fig. 71).

### (XVIII) Retablo de Ripoll (1455).

El abad Bertrán de Samasó, a 26 de febrero de 1455, contrató con Huguet la pintura del altar mayor del monasterio de Santa María de Ripoll, reconstruido en parte después del gran terremoto de 1428, que hundió algunas bóvedas.

La parte delantera del retablo debía comprender un tabernáculo con tres caras pintadas: en la central, las figuras de la Virgen, Jesús y San Juan Evangelista; en la de la izquierda, la Virgen con Jesús Crucificado, y en la del lado opuesto una figura sedente de San Benito. El banco propiamente dicho constaba de cuatro tablas, dos a cada lado del tabernáculo; de izquierda a derecha, las escenas en él representadas serían: la Santa Cena; la Oración en el Huerto; Jesús con la Cruz a cuestas, camino del Calvario, seguido por la Virgen con San Juan y San Pedro; finalmente, la Piedad, con la Virgen sentada sosteniendo el cuerpo de su divino Hijo, acompañada de las Marías, Nicodemus y José de Arimatea. Las figuras serían a todo color, y los fondos y aureolas de yeso en relieve, dorados con oro fino, y asimismo los marcos de talla. Encima no había tablas pintadas, puesto que hacia las veces de retablo una imagen románica de la Virgen.

El altar estaba situado bajo un baldaquino de orfebrería, y por ello la parte posterior del banco recibió también una decoración pintada. Sin embargo, como este lado tenía ya un interés secundario y recibía escasa luz, las figuras se pintaron simplemente en grisalla, simulándose el oro con pintura amarilla. Por lo que se refiere a su iconografía, en la tabla central, situada detrás del tabernáculo, debía pintarse la imagen de Jesucristo con el cáliz en la mano y mostrando una Sagrada Forma. Las cuatro escenas de la Pasión tendrían su equivalente en igual número de tablas con medias figuras de Profetas, los más adecuados al tema de la Eucaristía. El precio total convenido fué de 80 florines (44 libras), pagaderos en tres plazos. En el acto de firmar el contrato, Huguet recibió ya 13 libras y 10 sueldos, que le entregó, en nombre de la comunidad de Ripoll, el carpintero y tallista barcelonés Macià Bonafè, que consta había fijado entonces su residencia en Ripoll (1).

El altar, con las pinturas de Huguet fué despojado de sus ornamentos de orfebrería en 1463, y en 1623 sufrió algunas reformas al trasladarse la imagen de la Virgen a un gran retablo de talla. Debió desaparecer definitivamente a principios del siglo XIX,

(1) Contrato en A N B, Antonio Vinyes (26 febrero 1455), publicado por Sanpere, «Cuatrocenitistas», II, págs. XX-XXII, con la fecha equivocada («noviembre» por «febrero»). El recibo en A N B, Antonio Vinyes (25 febrero 1455), un día antes de protocolizarse definitivamente el contrato. Las capitulaciones fueron publicadas por Sanpere, «Cuatrocenitistas», vol. II, págs. XX-XXII.

cuando la exclaustración de la comunidad benedictina de Ripoll, y sólo se conservan dos tablas, pintadas en grisalla, pertenecientes a la cara posterior del basamento o predela, identificadas por Rowland (1).

46. Moisés. Tabla de la cara posterior de la predela.  $0,765 \times 0,575$ . Museo Episcopal de Vich (pág. 72, fig. 72).
47. Melquisedec. Tabla de la cara posterior de la predela.  $0,765 \times 0,58$ . Museo Episcopal de Vich (pág. 72, fig. 73).

#### XIX. Retablo de San Miguel, de los Revendedores (1455-1460).

La Cofradía de los Revendedores obtuvo en 1455 la capilla de San Miguel, de la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona. El día 3 de mayo de 1456 se festejó solemnemente la consagración del altar de la cofradía (2). Estas fechas son hasta hoy los únicos datos relacionables con la cronología del retablo, cuya fabricación no está documentada.

Renovado el altar de San Miguel en siglos posteriores, los cofrades trasladaron las piezas del antiguo retablo a la casa gremial, situada frente a la iglesia. Desde 1936, seis tablas del mismo, únicas que se conocen, se hallan en el Museo de Arte de Cataluña. No se conservan, al parecer, restos de la predela ni de las puertas — si las hubo —; las seis tablas del Museo permiten reconstruir la estructura completa de la parte alta, con tres piezas en el centro y dos cuerpos laterales con tres más cada uno; las tablas quedaban separadas por un marco plano de 20 cm. de anchura, que acaso iría recubierto por adornos de talla, como en el retablo del Condestable.

48. San Miguel Arcángel. Tabla principal.  $1,16 \times 1,94$  (altura aproximada, por estar muy repintado el tercio inferior de la tabla). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37759 del Catálogo (pág. 73, fig. 74).
49. La Virgen y el Niño, con Santa Bárbara, Santa Lucía, Santa Inés y otra santa mártir. Tabla intermedia del cuerpo central. Dimensiones de la parte pintada:  $1,16 \times 1,32$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37757 del Catálogo (página 73, figs. 75 y 76).
50. Calvario. Tabla superior del cuerpo central. Dimensiones de la parte pintada:  $1,16 \times 1,49$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37756 del Catálogo (página 74, fig. 91).
51. Aparición de San Miguel en el castillo de Sant'Angelo. Tabla superior del lado del Evangelio. Dimensiones de la parte pintada:  $0,77 \times 1,29$  (al borde inferior le falta una faja de 0,10 metros de altura, aserrada de antiguo). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37760 del Catálogo (pág. 74, figs. 87 y 88).
52. San Miguel vencedor del Anticristo. Tabla superior del lado de la Epístola. Dimensiones de la parte pintada:  $0,77 \times 1,39$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37755 del Catálogo (pág. 73, figs. 89 y 90).
53. Milagro del Mont Saint Michel. Tabla secundaria del lado de la Epístola. Dimensiones de la parte pintada:  $0,77 \times 1,42$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 37751 del Catálogo (pág. 74, figs. 85 y 86).

#### XX. Retablo de San Abdón y San Senén (1459-1460).

En un consejo celebrado el 27 de diciembre de 1458 en el cementerio de la iglesia, los feligreses de San Pedro de Egara, lugar agregado a Tarrasa, dieron poder a cuatro de ellos para encargar y dirigir la fábrica de un retablo dedicado a los Santos Abdón y Senén, antiguos patronos de los agricultores catalanes.

El 9 de junio de 1460 se nombraron otros delegados para liquidar las cuentas, entre las cuales constan tres pagos al pintor, uno de 26 sueldos efectuado por Rafael Llonch

(1) Rowland, págs. 160-161.

(2) Joaquín Folch y Torres, «El tesor artístic de Catalunya. El Retaule de la Confraria dels Revenedors». Barcelona, 1926. Para la parte histórica hace referencia a los documentos del archivo gremial, comunicados por D. José Treserras.

y otros de siete libras y tres libras y tres sueldos por Gabriel Marçans; a los dos últimos se refieren sendos recibos autógrafos de Huguet, fechados a 22 de noviembre de 1460 y 27 de marzo de 1461. En esta última fecha el retablo aun no estaba pagado por completo, y debió tardarse cierto tiempo en hacerlo, puesto que la aprobación final de las cuentas de Gabriel Marçans no tuvo lugar hasta el 27 de mayo de 1465. Sin embargo, el retablo debía estar ya terminado y colocado a fines de 1460, puesto que el 2 de noviembre de este año se anota un pago de tres sueldos para la paja y pienso de la cabalgadura del pintor, que se había trasladado a Tarrasa.

El retablo permaneció en su emplazamiento originario en la iglesia de San Pedro hasta el siglo XIX, aunque la capilla fué renovada en 1538. En el siglo XVII la canonización de San Isidro hizo decaer el culto a San Abdón y San Senén como patronos de la agricultura, y desde entonces tomó preponderancia la devoción a los Santos Médicos representados en la predela del retablo, hasta el extremo de que a partir de 1702, por lo menos, fueron considerados como titulares del altar (1). Actualmente el retablo, fuera de culto, se conserva en la iglesia de Santa María de Egara (Tarrasa), habilitada como museo.

54. San Abdón y San Senén. Tabla principal.  $1,20 \times 1,62$  (pág. 78, fig. 96).
55. Calvario. Tabla superior del cuerpo central.  $1,20 \times 0,64$  (pág. 78, fig. 95).
56. San Abdón y San Senén ante el emperador Decio. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo.  $0,50 \times 0,84$  (pág. 78, fig. 99).
57. Los Santos Abdón y Senén entre las fieras del circo. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo.  $0,50 \times 0,84$  (pág. 79, fig. 100).
58. Decapitación de los Santos Abdón y Senén. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho.  $0,50 \times 0,84$  (pág. 79, fig. 101).
59. Traslación de las reliquias de los Santos Abdón y Senén a la abadía benedictina de Arles del Tech. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho.  $0,50 \times 0,84$  (pág. 79, fig. 103).
60. Martirio de San Cosme, San Damián y sus hermanos. Tabla lateral izquierda de la predela.  $0,75 \times 0,62$  (pág. 79, fig. 95).
61. San Cosme y San Damián. Tabla central de la predela.  $0,75 \times 0,62$  (página 79, fig. 95).
62. Milagro póstumo de los Santos Cosme y Damián. Tabla lateral derecha de la predela.  $0,75 \times 0,62$ . (pág. 79, fig. 95).

En los espacios libres sobre el Calvario y las tablas de los cuerpos laterales del retablo hay decoración de tallos y cardos en relieve dorado sobre fondo azul. El guardapolvo también está recubierto de relieves dorados de temática vegetal, y en él alternan escudos de Tarrasa (un castillo con tres torres) y de la ciudad de Barcelona, de cuyos privilegios disfrutaba Tarrasa por tener el título de «carrer» (calle) de aquella ciudad.

## XXI. Tríptico de la Virgen y varios santos (1460-1465).

El Museo Episcopal de Vich posee una pequeña tabla dividida en nueve compartimentos, a modo de pequeño retablo, que debió ser pieza central de un tríptico, puesto que en los bordes quedan aún las huellas de las bisagras que sujetaban las puertas o alas plegables.

(1) Josep Soler i Palet, «Dades inèdites d'un dels millors retaules gòtics catalans. El Retaule dels Sants Metges» (estudio publicado en «Illustració Catalana», Barcelona, 15 octubre 1905, y reeditado en 1928 en la obra póstuma del autor «Egara-Terrassa», págs. 99-110. Los dos recibos autógrafos de Huguet se conservan actualmente en la Biblioteca-Museo Soler Palet.

La Visita Pastoral más antigua en la que se describe el retablo es la del año 1484. En la iglesia de San Pedro de Egara se menciona el altar de los Santos Abdón y Senén, patronos de los agricultores, con su «retabulo novo de istoria dictorum Sanctorum et bancali Sanctorum Cosme et Damiani» (A D B, Visitas Pastorales, vol. 21, fol. 26).

El retablo fué restaurado hacia 1925; existen fotografías anteriores que permiten apreciar las mutilaciones que habían sufrido los rostros de los verdugos de la predela.

63. Tabla central de un tríptico. En el centro, la Virgen y el Niño; a la izquierda, San Miguel y a la derecha el Ángel Custodio; encima, de izquierda a derecha, San Juan Bautista, Jesús en la Cruz y María Magdalena; en la zona inferior, San Pedro, el Cristo de Piedad con un ángel, y San Jerónimo.  $0,95 \times 0,69$ . Museo Episcopal, Vich; núm. 1297 del Catálogo (pág. 76, figs. 92-94).

(X) XXII. Retablo de San Bernardino y del Ángel Custodio (1).

En 1456 constituyóse en Barcelona una cofradía de los Esparteros y Vidrieros, bajo la advocación de San Bernardino y el Ángel Custodio. Tres años más tarde, los cofrades obtuvieron la concesión de una capilla en la Catedral, vacante desde 1431, año en que los Zapateros se trasladaron a la contigua, de mayor amplitud.

Los Esparteros y Vidrieros se comprometieron a fabricar un retablo dedicado a sus santos titulares en el término de cuatro años. A tal efecto, el 22 de febrero de 1462 los cuatro «prohoms» de la cofradía contrataron con Huguet la pintura de aquél.

No consta el precio total convenido ni la cronología total de la obra, cuya ejecución tuvo lugar por etapas, con cierta lentitud, según acreditan dos recibos separados. Uno, fechado a 21 de enero de 1468, por el importe de 19 libras, corresponde a la entrega de la tabla central. Firmaron como testigos de esta escritura dos pintores barceloneses, Bartolomé Alagó y Juan Puyol o Pujol. Alagó había entrado como aprendiz de Huguet el 3 de julio del año anterior, y el propio Pujol figuró como testigo del contrato de aprendizaje del primero. El otro recibo, de 15 libras, acredita la terminación y pago del pináculo central superior, con el Calvario, y lleva la fecha de 3 de julio de 1470.

Faltan noticias precisas sobre la fecha de terminación del retablo. En la primera Visita Pastoral efectuada en la capilla a fines del siglo XV, la del año 1496, consta ya desde luego colocado en su emplazamiento. Allí debió continuar hasta el año 1783, fecha en que los Estereros obtuvieron permiso para renovar la capilla. Entonces se fabricó un nuevo retablo que aun existía en 1936 y las tablas góticas del primitivo, desmontadas y aserradas, se emplearon en la construcción de bancos con altos respaldos, adosados a los muros laterales de la capilla. Al desmontarse estos bancos en 1936, aparecieron nuevamente las pinturas antiguas, cuya rehabilitación está en curso.

Conocemos más o menos completas todas las escenas del cuerpo principal del retablo: tabla principal, con las figuras de los titulares; tabla central superior, con el Calvario; tres tablas del lado del Evangelio con escenas de los ángeles, y otras tres del lado opuesto con episodios de la vida de San Bernardino. Además, la predela, dividida en tres compartimientos, y tres piezas fragmentarias del guardapolvo. También debió de haber puertas, aunque al parecer no quedan restos de ellas.

64. El Ángel Custodio y un rey (1462-1465). Compartimiento lateral izquierdo de la predela. El rey ha sido identificado con Pedro, Condestable de Portugal.  $0,87 \times 0,60$  (pág. 80, fig. 105).

65. Piedad (1462-1465). La Virgen y Jesús, con las Marias, San Juan, Nicodemus y José de Arimatea. Compartimiento central de la predela.  $0,87 \times 0,60$  (página 80, fig. 104).

66. Milagro de San Bernardino en el lago de Mantua (1462-1465). Compartimiento lateral derecho de la predela.  $0,87 \times 0,60$  (pág. 81, fig. 106).

67. San Bernardino y el Ángel Custodio (1468). Tabla principal.  $2,26 \times 1,655$  metros (pág. 91, fig. 133).

68. Calvario (1470). Tabla superior del cuerpo central.  $1,65 \times 1,65$  (pág. 91, fig. 135).

69. Fragmento de la tabla superior del cuerpo lateral izquierdo (1468-1472). Parte de una figura masculina arrodillada, descalza, a primer término; al fondo, un

(1) J. Gudiol Ricart, «L'Art de la Catalogne», lám. CCVIII. Post, VII, págs. 130-135. F.-P. Verrié y J. Ainaud, «Una «nueva» obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio». A N B, Antonio Joan (22 febrero 1462), encabezamiento del contrato, publicado por Verrié y Ainaud, loc. cit., pág. 15. A N B, Antonio Joan (21 enero 1468), recibo de 19 libras «pro pictando postem mediām retabulū», mencionado por Verrié y Ainaud, loc. cit., pág. 33.

- patriarca y un ángel, caminando (episodio de la vida de Abraham?) (Pág. 92). Esta tabla y las cinco siguientes de estar completas medirían 1,16 x 0,93.
70. Lot y su familia entrando en Segor cuando la destrucción de Sodoma y Gomorra (1468-1472). Compartimiento intermedio del lado izquierdo, pintado en la mitad superior de la misma tabla que el número 71 (pág. 92, fig. 137).
  71. El paso del mar Rojo (1468-1472). Compartimiento inferior del lado izquierdo, pintado en la parte baja de la misma tabla que el núm. 70 (pág. 92, fig. 138).
  72. San Bernardino cura en Rieti a la hija de Giovanni Antonio Petrucci (1470-1480). Compartimiento superior del lado derecho (fig. 158).
  73. San Bernardino cura o resucita a un personaje sentado ante él en unas anguilas (1470-1480). Compartimiento del lado derecho (falta más de un cuarto de la tabla).
  74. Escena de la vida de San Bernardino (1470-1480). Compartimiento del lado derecho. Sólo quedan dos fragmentos de la parte derecha de la tabla. A primer término, un fraile en actitud admirativa. Detrás, aparición de San Pedro Celestino a San Bernardino en presencia de un fraile y de un diácono (San Leonardo?) que lleva unos grilletes en la mano. Al fondo, una ciudad amurallada con águilas flanqueando la puerta.

Los tres fragmentos del guardapolvo tienen un fondo de hojas y mazorcas en relieve de yeso dorado, enmarcando medallones pintados. En uno de ellos, correspondiente a una pieza horizontal, quizá la que estuvo situada sobre el Calvario, hay el busto del Padre Eterno, en actitud de bendecir. Los otros dos debieron pertenecer a piezas verticales; en uno hay dos alpargatas de esparto, doradas, emblema de los Esparteros, y en el otro una especie de copón, al parecer repintado y medio borrado.

### XXIII. Retablo de San Esteban de la Cofradía de los Freneros (1462-1465).

La cofradía de San Esteban, radicada en una de las capillas del deambulatorio de la Catedral de Barcelona, comprendía en el siglo XV a personas de gran número de profesiones, en su origen más o menos relacionadas con los arneses y sillas de montar, y también a los pintores y doradores.

La parte de carpintería del retablo fué ejecutada por Macià Bonafè, según contrato firmado el 9 de junio de 1457, y la pintura corrió a cargo de Huguet, quien el 13 de abril de 1462 firmó la correspondiente escritura con los prohombres de su propia cofradía. Los pactos fueron muy rigurosos, ya que se exigía del pintor un estricto cumplimiento de las condiciones dictadas por los cofrades hasta el extremo de abonar o rehacer a su propia costa cuanto no fuera del entero agrado de aquéllos. El precio total convenido fué de 192 libras, y la obra debía ajustarse a un proyecto ya aprobado cuyo detalle no se precisa (1).

Carecemos de datos y descripciones sobre la terminación e instalación del retablo, así como de las vicisitudes sufridas por él hasta su casi total desaparición. En la actualidad sólo existe una tabla de Huguet perteneciente a la cofradía de los Freneros. Por su tamaño y representación (la Piedad), y por analogía con el compartimiento similar del retablo de los Esparteros y Vidrieros de la misma Catedral, se supone que debió ser la pieza central de la predela del retablo de San Esteban de los Freneros.

75. La Piedad; con Jesús, la Virgen, San Juan, las Marías, Nicodemus y José de Arimatea. 0,78 x 0,67. Catedral de Barcelona (pág. 81, fig. 107).

### XXIV. Retablo de San Agustín.

Obra ejecutada para el altar mayor de la iglesia de San Agustín, del convento de Agustinos (hoy San Agustín Viejo), situado en el extremo NE. de la ciudad medieval, y costeada por la cofradía de los «Blanquers» o Curtidores.

La obra de talla y carpintería se contrató el 20 de julio de 1452 con Macià Bonafè, por

(1) A N B, referencias en A. Durán, «El Retaule de Sant Agustí», págs. 9-10; A. Durán, «Jaume Huguet, págs. 66, 68-69; Rowland, págs. 32, 132-133; Post, VII, págs. 103-104.

800 florines (440 libras). El retablo debía construirse según un modelo trazado sobre pergamino y entregado a Bonafè por los prohombres de la cofradía. Según él, constaría de banco sobre zócalo de piedra y flanqueado por puertas; en el banco habría un tabernáculo central y dos tablas a cada lado. El retablo propiamente dicho tendría un cuerpo central con una imagen de San Agustín y otra de la Virgen, encima, ambas de talla y en sendas hornacinas; a uno y otro lado se alinearían las tablas pintadas, separadas por espigones o montantes. Para el retablo, en total, incluyendo los guardapolvos, se fija la anchura en 60 palmos (12,10 metros), correspondiendo 9 de ancho a cada una de las tablas pintadas. La altura, proporcional según la traza, no se especifica. La obra sería de madera de álamo (alba), para las tablas, y de «cuarentens» de pino de Tortosa, para la parte de talla. Se fija el plazo de un año y medio para la entrega, imponiéndose la multa de cien libras a la parte que no cumpliera lo convenido.

El mismo día, los prohombres de los Curtidores pactaron con Luis Dalmau la pintura del retablo, por la suma de 2000 florines (1100 libras). Dalmau percibió 11 libras en el acto de la firma de la escritura, pero a pesar de ello no llegó a realizar el encargo.

En los años siguientes los curtidores debían disponer de fondos muy escasos, y el 26 de abril de 1456 fueron objeto de un requerimiento notarial por parte de Bonafè. El carpintero alegaba que en todo el tiempo transcurrido solamente percibió 200 florines de los 800 que se le adeudaban, con el correspondiente perjuicio. Bonafè declaraba, además, estar dispuesto a terminar la obra en cuanto se le asegurara el pago.

El pleito debió resolverse satisfactoriamente, puesto que el 4 de diciembre de 1463 los cofrades firmaron un nuevo contrato para la pintura de su retablo, esta vez con Huguet. El precio convenido fué de 1100 libras, como en los pactos con Dalmau. La iconografía completa de la obra quedaba fijada por una traza o proyecto, por lo cual no se dan otros detalles importantes que la existencia de cuatro escenas de la Pasión en la predela. Las imágenes de talla debían ser doradas y policromadas, y también se especifica que se pintarían del color que les correspondía unos leones de talla con coronas doradas que figuraban en el retablo. Estos animales eran un emblema de la Cofradía, en prueba de lo cual puede aducirse que incluso en varios festejos públicos del siglo XV, tales las entradas de reyes, la representación oficial de los curtidores apareció acompañada de un hombre disfrazado de león. A juzgar por algunas indicaciones imprecisas, parece ser que el cuerpo principal del retablo constaba de dos órdenes de cuatro grandes tablas (ocho en total, cuatro a cada lado del retablo). Del contexto de las capitulaciones con Huguet puede deducirse que debían ser casi una repetición del contrato que firmó Dalmau, ya que se cita a Bonafé como interviniendo en las diferencias que pudiesen surgir y se pone como muestra o ejemplo de la forma de dorar las tablas, el dorado del marco del retablo de la Virgen de los «Consellers». Una cláusula interesante, aunque existen de ella precedentes en contratos de Borrassà y otros pintores, es la indicación de que «Jacme Huguet promet de sa pròpia mà acabar les testes, cares e mans de totes les ymatges fahedores en lo dit retaula».

En principio se convino que Huguet daría término a su labor en el plazo total de cuatro años. En julio de 1464 Huguet debía entregar ya listas dos tablas de la predela y el tabernáculo, que entonces estaban en poder del bordador Antonio Sadurní, por las cuales el pintor habría cobrado 110 libras en febrero de aquel año. Las dos tablas restantes de la predela debía entregarlas por Navidad de 1465, y entonces se le abonarían otras 110 libras. En conjunto, la obra debió ejecutarse a un ritmo algo lento, debido quizás a las dificultades de pago. A subsanar en algo estas deficiencias debieron coadyuvar algunas subvenciones particulares de los cofrades; ejemplo de ello es la manda de 55 sueldos del curtidor Pedro Marquet, que ya se ha referido se pagó a Huguet el 2 de mayo de 1466.

En verano de 1486 consta la terminación, entrega e instalación del retablo, que no debió tener lugar hasta aquel momento, con toda seguridad en la fiesta del santo (28 de agosto), que coincidía con el acto de renovación de cargos en la Cofradía. En julio del mismo año el Consejo general de aquéllo dió poderes a su representante para firmar una escritura en la que se reconocen deudores de Huguet por la suma de 260 libras, totali-

zando una partida de 187 libras como pago final de las 1100 convenidas según contrato y otra de 73 como saldo de otros trabajos suplementarios no previstos anteriormente. Dirigiéndose a Huguet, los Curtidores aluden al «retablo por vos pintado y dorado, en el altar mayor de la iglesia de San Agustín». El nuevo Consejo de la Cofradía, a 24 de septiembre de 1486, después de dar gracias a Dios, a la Virgen y a San Agustín por la «bendita construcción del referido retablo ya hecho y concluido», decidió la construcción de vidrieras para los ventanales del ábside de la iglesia, a fin de proporcionar al retablo una iluminación suficiente.

Siete recibos autógrafos, los tres primeros escritos en una misma hoja de papel, nos acreditan la liquidación parcial de las sumas debidas a Huguet.

La serie más antigua se refiere a un pago de siete libras (29 noviembre 1486), uno de cuatro (30 marzo 1487) y otro de veinte (10 mayo 1487), los dos primeros en el banco de un cambista y el último en metálico.

El cuarto recibo, fechado a 1.<sup>o</sup> de septiembre de 1487, corresponde a dos pagos, de 8 libras (30 de julio de 1487) y 7 libras (31 de agosto de 1487).

Sigue un documento del 28 de noviembre del mismo año que certifica la entrega de 6 libras en el día de la fecha y otra de 7 el 6 de octubre anterior.

Un último recibo, fechado a 15 de julio de 1488, acredita el pago de 7 libras y 10 sueldos. No se conocen notas posteriores (1).

La resonancia de la obra pictórica entre los contemporáneos queda atestiguada por dos referencias en documentos de fines del siglo XV. En 1489 los Agustinos de Zaragoza contrataron la ejecución del retablo mayor de su iglesia con los pintores Miguel Ximénez y Martín Bernat, y en el texto de las capitulaciones se les obliga a marchar a Barcelona junto con uno de los frailes para tomar datos de lo más notable del retablo de Huguet a fin de aplicar luego a su obra las enseñanzas de aquel modelo. Cuatro años más tarde la Cofradía barcelonesa de los «Peraires», al contratar con Pablo Vergós la pintura del retablo de San Antonio y la vida de Jesús, exigieron que para los suntuosos brocados de los ropajes de sus figuras se tomasen como modelo los del retablo mayor de la iglesia de San Agustín, templo al que se destinaba también la obra de Vergós. A fines del siglo XVII un cronista agustino que pudo contemplar la obra de Huguet en su emplazamiento original, nos da las siguientes referencias:

«El pintor que pintó dicho altar, pintó la Historia de Nuestro Padre San Agustín, y las hijas de dicho pintor pintaron los retablos en donde está pintada la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo (que también eran pintores)» (2).

Tales afirmaciones respecto al autor o autores del retablo, y la concreta atribución a las hijas (?) de Huguet de las tablas de la predela, es difícil creer reflejen una tradición muy antigua.

El bombardeo de Barcelona en 1714 por las tropas de Felipe V causó graves daños en la iglesia de San Agustín. Ello, unido a la construcción de la Ciudadela, ocasionó el abandono del convento y la construcción de un nuevo edificio cerca de la calle del Hospital, al que los Agustinos se trasladaron en 1750. Las piezas subsistentes del retablo gótico debieron repartirse de común acuerdo entre las corporaciones que intervenían en el culto de la antigua iglesia. Seis de las ocho que debió haber en el cuerpo

(1) La documentación referente a Huguet y a Bonafé publicada íntegramente por el doctor A. Durán y Sampere, «El Retaule de Sant Agustí dels Blanquers de Barcelona», 1929. El acta de reconocimiento de deuda de 1486 y el texto de los recibos autógrafos ya fueron dados a conocer en 1913 por el P. S. López Zamora, O.S.A., y publicados en 1925 por J. Folch y Torres, «El retaule dels Blanquers y la qüestió Huguet-Vergós» en «Casetas de les Arts», Barcelona, número 38, 1 diciembre 1925.

Los recibos autógrafos se conservaban en 1936 en la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona; en la actualidad se ignora su paradero.

La pérdida de la mayor parte de la documentación del notario Soley impide conocer la historia completa de la liquidación de las 260 libras pendientes de pago en 1486, ya que los recibos autógrafos sólo certifican la entrega de 66 libras y media de la referida suma.

(2) J. Folch y Torres, loc. cit., pág. 3.

alto del retablo se guardaron en la casa gremial de los Curtidores y fueron adquiridas a la Cofradía para el Museo de Arte de Cataluña, donde se encuentran actualmente. Una tabla de la predela, con la representación de la Santa Cena, quedó en poder de una comunidad de monjas Agustinas, fundada a fines del siglo XVII, que desde la siguiente centuria halló albergue en una casa de la calle del Hospital, próxima al nuevo convento de San Agustín. Emparedada de 1931 a 1943 y vuelta a descubrir en esta última fecha, ha sido recientemente adquirida por el Ayuntamiento de Barcelona para volver a reunirse con las seis restantes en el Museo. Por su iconografía, dimensiones y estilo, parece proceder sin duda de la misma predela la tabla del Camino del Calvario de la colección Carreras, de Barcelona, obra que estuvo durante muchos años en el salón central del palacio de la Virreina.

76. La Santa Cena (1465-1470). Tabla de la predela. 1,62 x 1,70. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, núm. 40412 del Catálogo (pág. 89, figs. 108-110).
77. Jesús camino del Calvario (1467-1472). Tabla de la predela, algo recortada. Dimensiones actuales: 1,62 x 1,60. Perteneció a la colección Carreras (pág. 90, figuras 155-157). *Museo Mares, Barcelona*
78. Consagración episcopal de San Agustín (1466-1470). Tabla del cuerpo superior. 2,51 x 1,92. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24140 del Catálogo (página 89, figs. 127-132).
79. San Agustín y Santa Mónica asistiendo a un sermón de San Ambrosio (1470-1480). Tabla del cuerpo superior. 2,63 x 1,93. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; número 15827 del Catálogo (pág. 96, figs. 162-164).
80. San Agustín disputando con otros doctores (1470-1485). Tabla del cuerpo superior. 2,63 x 1,93. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24139 del Catálogo (pág. 97, figs. 159-161).
81. San Agustín disputando con los herejes (1467-1472). Tabla del cuerpo superior. 2,63 x 1,93. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24141 del Catálogo (pág. 96, figs. 165-168).
82. Episodio trinitario de la vida de San Agustín (1470-1485). Tabla del cuerpo superior (recortada lateralmente). Dimensiones actuales: 2,63 x 1,60. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24142 del Catálogo (pág. 97, fig. 169).
83. San Agustín lava los pies a Jesús en figura de peregrino (1470-1485). Tabla del cuerpo superior (mutilada). Dimensiones actuales: 1,83 x 1,64. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24143 del Catálogo (pág. 97, fig. 170).

#### XXV. Retablo del Condestable (1464-1465).

El Condestable Pedro de Portugal, designado como rey por los catalanes en guerra con Juan II, hizo fabricar este retablo con miras posiblemente políticas. Con una obra de tal importancia, destinada a la capilla del Palacio Real Mayor de Barcelona, encargada a un artista de la Ciudad, quería atestiguar la estabilidad — bien efímera por cierto — de su reino e identificarse con sus nuevos súbditos. Además, la construcción del retablo formaba parte de un vasto plan de obras y mejoras que se emprendió para renovar todo el palacio.

El 24 de abril de 1464 y el 22 de mayo del propio año constan asignaciones para la fábrica del retablo. Un documento de exención del servicio militar, de fecha 28 de mayo de 1464, ya mencionado en otra ocasión (véase pág. 18), testifica que en esta época debían trabajar ya en la obra los carpinteros tallistas Miguel Prats y Pedro Durán y el propio Huguet.

Desde Olot, el 14 de noviembre de 1465, el Condestable ordenaba un pago de 300 sueldos a «Jachme Huguet, qui pinta lo retaule» (1), dato que sirve para documentar plenamente sus magníficas pinturas. El 21 de septiembre del mismo año consta que Prats y Durán trabajaban en el dorado de la madera. El 22 de diciembre de 1465 el propio

(1) J. Pallejà, loc. cit. pág. 402; para los restantes datos, v. también Martínez Ferrando, loc. cit. págs. 154-156 y 195.

Condestable encargó que se confeccionara una cortina para el retablo, ya cobrado. Este se conserva aún hoy en la capilla, a pesar de las múltiples vicisitudes sufridas por ella: estuvo en culto, a cargo de los Mercedarios, no sólo durante los años en que siguió destinándose el Palacio a residencia real, sino hasta 1835, en que la exclaustración de las órdenes religiosas fué causa de la supresión del culto en aquélla. En la actualidad ha sido restaurada de nuevo por el Ayuntamiento, junto con las restantes dependencias medievales del antiguo Palacio Real Mayor de Barcelona. Las dimensiones que indicamos como correspondientes a las piezas del retablo comprenden sólo los espacios con pinturas.

84. La Epifanía. Tabla principal.  $2,43 \times 1,68$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 82, figs. 111-113).
85. Calvario. Tabla central superior.  $2,03 \times 1,68$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 83, figs. 114-116).
86. Anunciación. Tabla superior del lado izquierdo.  $1,57 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 84, fig. 117).
87. Natividad. Tabla superior del lado derecho.  $1,57 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 84, fig. 118).
88. Resurrección. Tabla intermedia del lado izquierdo.  $1,215 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 85, fig. 119).
89. Ascensión. Tabla intermedia del lado derecho.  $1,215 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 85, fig. 120).
90. Pentecostés. Tabla inferior del lado izquierdo.  $1,215 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 85, fig. 121).
91. Dormición de la Virgen. Tabla inferior del lado derecho.  $1,215 \times 1$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 85, fig. 122).
92. Puerta lateral. En el marco, dos ángeles sosteniendo el escudo real. En la hoja, Santa Catalina de Alejandría, con la espada y la rueda de cuchillas, sobre un pavimento figurando azulejos con la divisa del Condestable: «PAIN POUR IOIE». Dimensiones totales:  $2,27 \times 0,76$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 84, fig. 123).
93. Puerta lateral. En el marco, dos ángeles sosteniendo el escudo real. En la hoja, Santa Isabel de Hungría. Dimensiones totales:  $2,27 \times 0,76$ . Capilla Real de Santa Águeda, Barcelona (pág. 84, figs. 123 y 124).

Aunque no existen descripciones de la predela, incluimos como posiblemente procedentes de ella cuatro tablas de origen desconocido, cuyo tamaño, estilo, marco y técnica parecen corresponder perfectamente al resto del retablo del Condestable, y que por analogía con las tablas de San Antonio Abad, puede asegurarse que pertenecieron a una predela.

94. San Sebastián. Pieza extrema del lado izquierdo de la predela.  $1,00 \times 0,45$ . Colección Brimo de Laroussilhe, París (pág. 85, fig. 126).
95. San Cristóbal con Jesús a cuestas. Pieza del lado izquierdo de la predela.  $1,00 \times 0,45$ . Colección Brimo de Laroussilhe, París (pág. 85, fig. 126).
96. San Jorge. Pieza del lado derecho de la predela (unida a la núm. 97).  $1,00 \times 0,45$ . Colección Plandiura, La Garriga (pág. 85, fig. 125).
97. San Macario, con el demonio a sus pies. Pieza extrema del lado derecho de la predela (unida a la núm. 96).  $1,00 \times 0,45$ . Colección Plandiura, La Garriga (página 85, fig. 125).

Excepto los marcos de las puertas, casi íntegros, la arquitectura del retablo está muy mutilada. Faltan los dobleletes calados de talla dorada, aplicados sobre fondo pintado de rojo, que remataban las tres tablas superiores del retablo. El espacio de separación entre las tablas se reduce hoy a una superficie lisa de unos 0,20 metros de anchura, pero quedan elementos para rehacer su rica decoración; sobre el fondo plano de la madera, pintado de rojo, se aplicó un doble tronco entrelazado en ocho, de talla, pintado de verde, y sobre éste una serie de primorosos follajes escarolados y dragones con alas de murciélagos, en madera tallada y dorada. El conjunto en oro, verde y rojo,

debía completarse con el guardapolvo, que tuvo posiblemente relieves dorados, pero del cual no queda ningún resto.

## XXVI. Retablo de Santa Ana, San Bartolomé y María Magdalena.

El día 20 de diciembre de 1465 (1), el «donzell» o segundón de la nobleza Francisco Joan de Santa Coloma, contrató con Huguet la pintura de un retablo de Santa Ana, para un altar menor de la iglesia parroquial de San Martín de Partegás, en la villa de San Celoni. El caballero tenía el patronato del altar, y ya había hecho labrar la parte de carpintería del retablo, cuya hornacina central debía ocupar una imagen tallada en mármol de Santa Ana. El conjunto de las tablas, incluyendo el banco, media 12 palmos de anchura por 18 de altura ( $2,40 \times 3,60$  metros). En el cuerpo central, sobre la hornacina para la imagen de la santa titular, habría una tabla con el Calvario; en el lado del Evangelio, una tabla con San Bartolomé y encima otra con una escena de su martirio, y en el lado opuesto Santa Magdalena y un episodio de su vida. A los cinco departamentos de la predela correspondería una escena de la historia de Santa Magdalena en el del extremo de la Epístola, en el otro extremo otra de San Bartolomé, en el central la Piedad, y en el segundo y el cuarto escenas de Santa Ana. Se convino asimismo que el precio total del retablo sería de 75 libras, pagaderas en tres plazos, y Huguet se comprometió en principio a entregar el retablo ya terminado antes de la fiesta de San Bartolomé del venidero mes de agosto (24 de agosto de 1466).

Por causas desconocidas, entre las que es muy posible se contaran los azares de la guerra contra Juan II, Huguet no otorgó la escritura de liquidación de cuentas del retablo hasta el 15 de mayo de 1480 (2).

Las visitas pastorales del siglo XVI al describir someramente el retablo (3), confirman que se ejecutó de acuerdo con lo estipulado en el contrato, incluyendo en su parte central la imagen marmórea de la santa titular. En fecha imprecisa, el retablo fué desmontado, y actualmente sólo se conocen las tres tablas cumbrieras, que de la colección de D. José Estruch pasaron luego a la de D. Ramón Ferrer y Estruch, Marqués de Cornellà, y a su muerte, por donativo de D.<sup>a</sup> María Badeigts, Marquesa de Cornellà, ingresaron en el Museo de Arte de Cataluña el año 1935 (4). No sólo la iconografía, sino la anchura total de las tres piezas con sus marcos originales, coinciden plenamente con lo estipulado en el contrato.

98. Calvario (1465-1472). Tabla central superior. Dimensiones de la parte pintada:  $0,80 \times 1,13$ . Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24365 del Catálogo (pág. 92, figs. 141-143).

(1) Del contrato se conservan dos copias ambas en el A N B, una deteriorada y con la fecha borrosa, en un pliego suelto, publicada por S. Sanpere y Miquel, «Cuatrocentistas», vol. II, páginas XXVI-XXVIII), y otra completa, inédita, incluida en el protocolo del notario Antonio Palomeres (20 diciembre de 1465); su desconocimiento por los biógrafos anteriores de Huguet fué causa de errores en la apreciación de la verdadera fecha y detalles del contrato. El recibo de liquidación del importe era desconocido en su texto íntegro hasta que el Conde de Vilanova dió noticia de él («La Vanguardia», Barcelona, del 31 de enero de 1936), y por ello ignorábbase el verdadero destino del retablo. Sin embargo, su fecha (15 mayo 1480) fué publicada ya por S. Sanpere y Miquel (loc. cit., pág. XXVIII), por figurar en un confuso resumen del recibo, anotado por el notario al pie de la copia suelta del contrato. En este resumen, por mero «lapsus calami», se da al pintor el nombre de Pedro y no el de Jaime, tal como consta en la copia extendida y correcta, y este error dio pie a que se inventara un fantástico Pedro Huguet existente en 1480.

(2) A N B, Antonio Palomeres (15 mayo 1480).

(3) A D B, Visitas Pastorales, vol. 44, año 1574, fol. 41 v.: «retabulum dicti altaris quod est depigtum, in cuius medio est ymago Sancte Anne cum sua filia Virgine Maria de bulto ex lapide marmoreo».

(4) «El Tríptic d'En Pau Vergós de la Col·lecció Josep Estruch («Vell i Nou», Barcelona, 15 de abril de 1918, págs. 152-154). El donatiu de la Marquesa de Cornellá («Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», Barcelona, vol. V, 1935, núm. 55, diciembre, págs. 363-373).

99. Martirio de San Bartolomé (1465-1472). Tabla lateral superior. Dimensiones de la parte pintada: 0,675 x 0,85. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; número 24365 del Catálogo (pág. 93, figs. 144 y 145).
100. Muerte de Santa Magdalena en presencia de San Maximino (1465-1472). Tabla lateral superior. Dimensiones de la parte pintada: 0,675 x 0,85. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona; núm. 24365 del Catálogo (pág. 93, figs. 146 y 147).

(X) XXVII. Retablo de la Transfiguración (1466-1475).

Fabricado para la capilla de la Transfiguración de la Catedral de Tortosa, situada en el deambulatorio, a espaldas del altar mayor. La capilla fué concedida el 26 de junio de 1441 al rector de Ascó y comensal de la catedral de Tortosa, Pedro Ferrer. Éste, en su testamento, fechado a 14 de febrero de 1463, instituyó varias fundaciones piadosas, algunas en la capilla, pero ni por este documento ni por otras referencias puede establecerse fijamente la fecha del retablo. La presencia en el mismo de los escudos de Ferrer y la figura del propio comensal que aparece en la escena del Juicio Final confirman su relación con la obra. De todos modos, la pintura debió ser ejecutada por encargo de los albaceas o mandatarios de Ferrer, y no en vida de éste. En 1559 se alteró la colocación del altar al construirse un nuevo basamento y tabernáculo para la nueva advocación del Santísimo Sacramento que se asignó a la capilla. La pintura de esta parte baja fué contratada en 1576 con el pintor de Tortosa Juan Dasi (1). Este retablo fué en gran parte destruido en 1936. Se conserva la tabla del Calvario en la sacristía de la Catedral de Tortosa.

101. La Transfiguración. Tabla principal. 0,90 x 1,50. Catedral de Tortosa (página 93, fig. 149).
102. Calvario. Tabla superior del cuerpo central. 0,90 x 0,92. Catedral de Tortosa (página 93).
103. Moisés ante la zarza ardiente. Compartimiento del lado del Evangelio. 0,72 x 0,79. Catedral de Tortosa (pág. 93, fig. 152).
104. Moisés recibe las tablas de la Ley. Compartimiento superior del lado del Evangelio. 0,72 x 0,66. Catedral de Tortosa (pág. 93).
105. Elías y los soldados del rey Ococias. Compartimiento del lado de la Epístola. 0,72 x 0,79. Catedral de Tortosa (pág. 93, fig. 153).
106. Elías en el carro de fuego. Compartimiento superior del lado de la Epístola. 0,72 x 0,66. Catedral de Tortosa (pág. 93).
107. La Ascensión. Compartimiento inferior del lado del Evangelio. 0,72 x 0,76. Catedral de Tortosa (pág. 93, figs. 150 y 151).
108. Juicio Final. En la parte baja, la figura del comensal Pedro Ferrer. Compartimiento inferior del lado de la Epístola. 0,72 x 0,76. Catedral de Tortosa (página 93, fig. 154).

Las piezas del guardapolvo tienen decoración de follajes y mazorcas en relieve de yeso dorado y puntillado; en las colocadas sobre los cuerpos laterales hay además escudos del comensal Ferrer con sus armas parlantes (una herradura).

XXVIII. Retablo de San Sebastián y Santa Tecla (1486-1496).

Incluimos esta obra entre las salidas del taller de Huguet casi a modo de apéndice. En 1479 el canónigo Juan Andrés Sors obtuvo del Cabildo de la catedral de Barcelona la concesión de una capilla del claustro, cuyo altar tomó el doble título de San Sebastián y Santa Tecla (2).

El carpintero y tallista barcelonés Pedro Durán labró la parte arquitectónica del retablo, firmando el recibo final a 23 de mayo de 1483 (véase pág. 26). Durán había tra-

(1) Las escasas noticias documentales que conocemos sobre el altar y su cronología fueron publicadas por Cristóbal Gracia, loc. cit.

(2) Archivo de la Catedral de Barcelona, manual notarial «De Tempore [Dalmacii] Ginebret» (1477-1480). La concesión de la capilla en el claustro, el 10 de mayo de 1479 (fols. 99 y ss.).

bajado ya en la carpintería del retablo del Condestable; en junio de 1473 Huguet consta entre sus fiadores en una escritura comercial a la que antes hicimos ya referencia (página 21).

En 1486, el 14 de abril, consta que Huguet firmó con el canónigo Sors el contrato para una obra importante que parece ser la pintura del retablo en cuestión (pág. 29). Desconocemos, sin embargo, documentación de fecha posterior, hasta el año 1498, en que una Visita Pastoral, la primera algo explícita desde la fecha del contrato, describe el retablo colocado en la capilla de la catedral (1).

El retablo, por una fortuna insólita, se halla aún hoy en la capilla para la que fué construido y pintado. Todas las piezas, incluyendo el guardapolvo, se conservan enteras, aunque la situación de la capilla, algo expuesta a la intemperie hasta que se protegió con vidrieras, perjudicó un poco la pintura, que ha debido sufrir algunas restauraciones. La tabla principal, las de la predela y las dos puertas que flanquean a ésta, son de buena calidad, derivadas directamente del estilo de Huguet aunque ejecutadas por el ayudante y casi único realizador de su taller en los últimos años de la vida del maestro. Las tablas restantes, de calidad desigual e inferior, son obra de escuela, de interés secundario (pág. 98, fig. 171).

Por las mismas razones apuntadas al principio, no damos en relación detenida y particular las tablas y piezas que forman este retablo.

(1) A D B, Visitas Pastorales, vol. 23, fol. 128. El texto, al referirse al canónigo Sors, dice: «capellam honorifice ornavit de retabulo, rexis et de bancalis cum respalles» (adornó honoríficamente la capilla con retablo, rejas y bancos con respaldos). 10 agosto 1498.

## ESQUEMA DE LA VIDA Y DE LA OBRA DE HUGUET

En el siguiente cuadro sinóptico se ordenan cronológicamente los principales datos directa o indirectamente relacionados con Huguet.

La segunda columna, rotulada *hechos*, comprende los acontecimientos históricos o artísticos que contribuyen a situar el desarrollo de las actividades de Huguet. Los datos biográficos sin relación directa con la producción artística se resumen en la tercera columna, mientras la titulada *documentos* comprende las referencias documentales a retablos y otras pinturas. Las obras conservadas se enumeran sumariamente en la columna titulada *obras*, haciéndolas preceder de la fecha correspondiente; dos asteriscos indican que se trata de una obra documentada pero cuya fecha es sólo hipotética; las obras meramente atribuidas y de fecha determinada por otros medios carecen de asteriscos. Finalmente, en la columna de *colaboradores* se incluyen las referencias documentales a los aprendices y ayudantes de Huguet.

FECHAS	HECHOS	BIOGRAFÍA DE JAIME HUGUET	OBRAS
1415 1416 1417 1418 1419 1420		{ Período en que suponemos debió nacer Huguet	
1424	30 octubre. Pedro Huguet, pintor de Valls, recibe poderes de Mateo Ortoneda.		
1431	6 septiembre. El rey Alfonso el Magnánimo manda a Flandes al pintor Luis Dalmau.		
1434	Enero. Dalmau de Mur toma posesión del arzobispado de Zaragoza. 1 marzo. Primera referencia conocida del pintor Pedro Huguet en Barcelona.		
1439	21 febrero. Referencia al pintor Pedro Huguet, de Barcelona, a su esposa Constancia y a Francisca, hija de ambos.		
1440 1441 1442			Atribuídas al período aragonés
1443	29 octubre. Luis Dalmau contrata el retablo de los «Consellers».	{ 1440-1445. Posible período de estancia en Zaragoza.	- Retablo de Cervera de la Cañada. - Tablas de Alloza. - Tablas de la colección Torelló. - Sarga del Museo de Zaragoza. - Tríptico de San Jorge. - Profeta del Museo del Prado. - Predela de los Profetas.
1444	Luis Dalmau firma el retablo de los «Consellers».		
1445	Pedro García, pintor, en Zaragoza.		

FECHAS	HECHOS	BIOGRAFÍA DE JAIME HUGUET
1446 1447		Huguet en Tarragona (?)
1448		31 agosto. Primera mención documental de Huguet. Este año debió trasladarse de Tarragona a Barcelona.
1450	21 mayo. Última mención de Pedro Huguet. 19 septiembre. Ordenanzas de los pintores.	
1451		• 29 marzo. Huguet otorga poderes para liquidar la cuenta de un préstamo que le debía el mercader Gabriel Cavila residente en Cáller (Cerdeña). Testigo Antonio Dalmau, pintor.
1452	20 julio. Luis Dalmau firma el contrato, que no cumplió, para la pintura del retablo de San Agustín. Diciembre. Muerte de Bernardo Martorell.	
1453		
1454		7 agosto. En la catedral de Barcelona, Antonio Huguet casa a su hermano Jaime con Juana Baruta. El pintor establece su domicilio en la calle «dels Arcs».
1455	16 diciembre. El pintor Juan Oliver actúa como testigo en el documento de renovación del contrato de aprendizaje de Juan Voltes.	
1456		16 mayo. Huguet confiere poderes a un mercader para liquidar la sociedad que había formado con el pintor de chapines Pedro Ramírez y otras personas de Zaragoza.
1457	23 septiembre. Muere el pintor valenciano Miguel Nadal.	
1458		
1459		16 abril. Huguet reside aún en la calle «dels Arcs».
1460	20 diciembre. Última mención conocida de Luis Dalmau como residente en Barcelona.	29 mayo. Huguet es designado ejecutor testamentario de Jaime Vergós I y tutor de su hijo Jaime Vergós II. 14 julio. Huguet y el pintor Antonio Dalmau tasan unos modelos para tapiz que F. Bergés había pintado para la Generalidad.

DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES
	Obras atribuidas al período tarragonense y primera etapa barcelonesa — Retablo de Vallmoll. — Quinta Angustia (Lourvre). — San Pedro (Hispanic Society). — Anunciación, de Alella. — Retablo de Sta. Magdalena. — Pequeño retablo de la Epifanía (Museo de Vich).	
31 agosto. Huguet confiere poderes a su hermano Antonio, presbítero, para cancelar el contrato de un retablo para Arbeca.	PERÍODO DE MADUREZ	Juan Voltes, de Alforja, de 17 años, entra como aprendiz por seis años.
• 20 julio. Maciá Bonafé contrata la obra de talla y carpintería del retablo de San Agustín.	* Tabla de S. Vicente en la hoguera, del retablo de Sarriá. San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada. Frontal de la Flagelación.	
• 13 marzo. Jaime Reig cobra la talla y carpintería del retablo de San Antonio Abad. 4 mayo. Los Diputados acuerdan encargar tres cartones para tapiz. 16 noviembre. Miguel Nadal cobra dos de ellos y Huguet el tercero. 14 noviembre. Huguet contrata la pintura del retablo de S. Antonio Abad.	** 1455-1458. Retablo de San Antonio Abad. ** 1455. Retablo de Ripoll. 1455-1456. Dos tablas del altar de San Miguel, de los Revendedores. 1456-1460. Segundo grupo de tablas del Altar de S. Miguel. * 1456-1460. Tablas de Sarriá.	18 marzo. Enrique Anroch, de Narbona, de 17 años, entra como aprendiz por 3. 16 diciembre. Juan Voltes renueva su contrato hasta diciembre de 1459.
26 febrero. Huguet contrata la pintura del retablo mayor del monasterio de Ripoll. 18 agosto. Huguet contrata el retablo de S. Antonio de Padua y S. Antonio Abad con los Franciscanos de Berga. 3 mayo. Consagración del Altar de la Cofradía de los Revendedores, en el Pino.		
14 marzo. Entrega del retablo de Berga. 4 mayo. Consta inacabado aún el retablo de S. Antonio Abad. 9 junio. Maciá Bonafé contrata la obra de carpintería del retablo de los Freneros.		13 abril. Bernardo Vicens, de Gerona, de 17 años, entra como aprendiz por dos años y medio.
27 diciembre. Los feligreses de S. Pedro de Egara acuerdan se haga el retablo de los Santos Abdón y Senén.	** 1459-1460. Retablo de Tarrasa.	Francisco Pellicer, de Santa Coloma de Queralt, entra como aprendiz por cinco años.
	1460-1465. Tabla central de un tríptico (Museo de Vich).	

FECHAS	HECHOS	BIOGRAFÍA DE JAIME HUGUET
1461	4 abril. Luis Dalmau ausente de Barcelona.	
1462	9 junio. Se declara la guerra entre la Generalidad y el rey Juan II.	Jaime Huguet actúa como testigo del matrimonio entre Jaume Vergós II y
1463		
1464	21 enero. D. Pedro, Condestable de Portugal, desembarca en Barcelona.	28 mayo. Huguet y los tallistas Miguel Prats y Pedro Durán son eximidos del servicio militar por orden del Condestable.
1465		3 agosto. Huguet es elegido «Prohom en cap» de la Cofradía de San Esteban, de los Freneros.
1466	29 junio. Pedro de Portugal fallece en Granollers.	
1467	3 julio. Jaime Vergós II y Juan Pujol, testigos del contrato de aprendizaje de Bartolomé Alagó.	
1468	22 enero. Juan Pujol, pintor, testigo de un documento de Huguet. 27 junio. Juan Martí y Bernardo Dalmau, testigos de la firma de Huguet.	25 y 27 junio. Huguet, el pintor Antonio Dalmau y otras personas, fiadores del tendero Pedro Mascaró.
1469		
1470		
1471		4 septiembre. Huguet consta como testigo.
1472	16 y 17 octubre. Capitulaciones de Pedralbes; entra Juan II en Barcelona.	3 agosto. Huguet es elegido «obrer» de la Cofradía de San Esteban, de los Freneros.

DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES
27 Marzo. Segundo recibo autógrafo del retablo de Tarrasa.		
22 febrero. Huguet contrata la pintura del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio. (nd. 1468, 21 ene./1470, 3 abr.)	** 1462-1465. Predela del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio.	
13 abril. Huguet contrata la pintura del retablo de San Esteban, de los Freneros.	** 1462-1465. Piedad, de la Cofradía de los Freneros.	
4 diciembre. Huguet contrata la pintura del retablo de San Agustín. (nd. 1466, 18 abr. 1467, 29 nov. 1487, 30 mar., 1488, 15 jul.)	** 1464-1465. Retablo del Condestable.	
24 abril y 22 mayo. Consignaciones para la fábrica del retablo del Condestable. (nd. 1465, 21 abr. 14 nov.)		
21 septiembre. Se trabaja en el dorado del retablo del Condestable. (nd. 1464, 24 abr. 22 nov.)		
14 noviembre. Pago a Huguet por la pintura del retablo del Condestable.		
20 diciembre. Huguet contrata la pintura del retablo de Santa Ana, San Bartolomé y Santa Magdalena. (1480)		
	PERÍODO FINAL	
11 marzo. Manda de 50 sueldos para el retablo de San Agustín, cobrados por Huguet el 2 de mayo. (nd. 1463, 1466, 15 abr. 1467, 29 nov. 1487, 30 mar., 1488, 15 jul.)	* 1465-1470. La Santa Cena.	
8 junio. Huguet contrata la pintura de un retablo de la Virgen para San Pedro de Vilamajor.	* 1466-1470. Tabla de la Consagración Episcopal de San Agustín.	
	* 1465-1472. Retablo de Santa Ana, San Bartolomé y Santa Magdalena para San Martín de Partagás.	
	** 1468. Tabla central del retablo de San Bernardino.	
	1466-1475. Retablo de la Transfiguración (Tortosa).	
	* 1467-1472 Camino del Calvario y San Agustín disputando con los herejes.	
	3 julio. Recibo del Calvario del retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio. (1462, 22 feb./1468, 21 abr.)	
	** 1470. Calvario del retablo de los Esparteros.	
	* 1468-1472. Tablas secundarias del retablo de los Esparteros.	

FECHAS	HECHOS	BIOGRAFÍA DE JAIME HUGUET
1473		9 y 10 junio. Huguet, el carpintero Pedro Durán y otras personas intervienen en la compra de quesos de Cerdeña. 5 octubre. La esposa y la suegra de Huguet ceden algunos de los locales de que disponían en la calle del Regomir.
1475		22 febrero, 10 y 12 junio y 30 diciembre. Huguet y el canónigo J. A. Sors intervienen en las escrituras referentes a la fabricación en Barcelona de una cruz para Valls.
1476		1 agosto. Huguet y Jaime Vergós II, «obrers» de la Cofradía de Freneros. 21 agosto. Huguet figura en otro de los documentos de la cruz destinada a Valls. 17 diciembre. Fallece en casa de Huguet su suegra Catalina.
1477		1 agosto. Huguet asiste a un consejo de la Cofradía de los Freneros.
1478		10 mayo y 19 julio. Huguet asiste a consejos de la Cofradía de los Freneros.
1479	19 enero. Fallecimiento del rey Juan II.	3 agosto. Huguet es elegido «Prohom en cap» de la Cofradía de los Freneros.
1480		4 agosto. Huguet y Antonio Dalmau, miembros de la ponencia de 8 miembros que redacta el nuevo régimen electoral de la Cofradía de los Freneros.
1481		7 marzo. Entra en vigor el nuevo sistema electoral de la Cofradía. 26 abril. El mercader Juan Baruta hace poderes generales en favor de Jaime Huguet.
1482		31 enero. Huguet y Bartolomé Tibau, también pintor, figuran como testigos de una escritura.
1483		
1484		11 abril. Huguet actúa como procurador del clérigo Pedro Broquetas. 3 agosto. Huguet es elegido «obrer» de la Cofradía de los Freneros.
1485		

DOCUMENTOS SG ANALOGIA	OBRAS	COLABORADORES
	* 1470-1480. Tablas secundarias del altar de los Esparteros.	
	* 1470-1485. Tablas secundarias del altar de los «Blanquers».	
	10 diciembre. Juan de Formoso firma el recibo de la carpintería del retablo de San Jerónimo de Vall d'Hebrón. (Ind. 1784, 4/ab)	
	12 junio. Huguet contrata la pintura del retablo de San Martín, de Montnegre.	
	15 mayo. Recibo final del retablo de Santa Ana, San Bartolomé y Santa Magdalena, para San Martín de Partegás (San Celoni). (Ind. 1765, 20 dic.)	
	23 mayo. Pedro Durán firma el recibo final de la carpintería del retablo de San Sebastián y Santa Tecla. (Ind. 1786, 14 abr)	
	5 diciembre. Huguet firma el recibo final de la pintura del retablo de San Eloy, de los Cerrajeros.	
	4 julio. Huguet contrata la pintura del retablo mayor de San Jerónimo de Vall d'Hebrón. (Ind. 1777, 10 dic.)	
	12 agosto y 20 diciembre. Recibos parciales del retablo pintado por Huguet para la ermita de Santa María de Bellvitja (Hospitalet).	
	8 enero. Idem id.	

FECHAS	HECHOS	BIOGRAFÍA DE JAIME HUGUET
1486	21 abril. Sentencia de Guadalupe que resuelve oficialmente el pleito de los remenes.	Diciembre. Jaime Huguet es elegido por los Freneros para formar parte de una comisión de cuentas de la cruzada contra Granada.
1487		3 agosto. Huguet es elegido «Prohom en cap» de la Cofradía de San Esteban, de los Freneros.
1488		30 mayo. Ordenanzas de los Pintores.
1489		1 junio. Huguet, uno de los tutores de Benita, hija del pescador N. Terrades, difunto ya, interviene en las capitulaciones matrimoniales de aquélla con el tendero Berenguer Riu. 1 agosto. Huguet asiste por última vez a un Consejo de la Cofradía de San Esteban de los Freneros, que preside.
1491		21 marzo. Jaime Huguet y Juan Huguet, de Valls, este último en nombre propio y en el de su hijo Antonio Huguet, someten a arbitraje sus derechos a la herencia del difunto Antonio Huguet, presbítero, beneficiado en Valls.
1492	2 enero. Conquista de Granada. 10 enero. Clara, viuda del sastrero Vicente Folquer, por cesión de J. Huguet, somete a arbitraje sus derechos a los bienes de Antonio Huguet.	14 febrero. Testamento de Jaime Huguet. Febrero-marzo. Fallecimiento de Jaime Huguet. 4 mayo. Juana, viuda de Jaime Huguet, hace poderes en favor del boticario Gabriel Stanyol, esposo de su única hija Eulalia.
1493	27 noviembre. Ordenanzas de los Pintores.	
1494	25 abril. Testamento de Juana Baruta, viuda de Jaime Huguet, fallecida antes del 5 de mayo. Entre sus albañices figuran Gabriel Stanyol y el pintor Jaime Vergós II.	

DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES
14 abril. Huguet firma un contrato con el canónigo J. A. Sors, seguramente para el retablo de San Sebastián y Santa Tecla. (1483, 23 ma).	* 1486-1495. Retablo de San Sebastián y Santa Tecla en la catedral de Barcelona.	
Julio-agosto. Actas del estado de cuentas del retablo de San Agustín ya terminado que se inauguró el día 28 de agosto. (Ind. 1463, 4 dic./1466,	11 mar./1487, 30 mar./1488, 15 jul.	28 nov. 10 may., 1 sep.
7 octubre. Huguet y B. Bermejo en competencia para la pintura de las puertas del órgano de Santa María del Mar.		28 nov.
29 noviembre. Recibo autógrafo de uno de los pagos del retablo de San Agustín. (Ind. 1463, 4 dic./1466, 11 nov./1487, 30 mar./1488, 15 jul.		10 may., 1 sep.
30 marzo, 10 mayo, 1 septiembre y 28 noviembre. Recibos autógrafos de varios pagos del retablo de San Agustín. (Ind. 1463, 4 dic./1466, 11 nov./1486, jul. ago. y 29 nov./1488, 15 jul.		28 nov.
15 julio. Recibo autógrafo de otro pago del retablo de San Agustín. (1463, 4 dic./1466, 11 nov./1486, jul. ago. y 29 nov./1487, 30 mar./1488, 15 jul.		
18 julio. Huguet contrata la pintura del retablo de San Martín de Cerdanyola. (Ind. 1492, 1 jn.		
1 junio. La viuda de Huguet firma el recibo final del retablo de Cerdanyola. (1489, 18 jul.		
4 mayo. La viuda de Huguet y los feligreses de Sarriá designan árbitros para el pleito del retablo de la parroquia. (Ind.		
5 mayo y 28 julio. Eulalia Huguet y los feligreses de Sarriá designan como nuevos árbitros a los pintores Antonio Marqués y Bernardo Goffer que dictan sentencia el 13 de septiembre. El 5 de mayo figura entre los testigos el pintor Pablo Vergós. (Ind.	1493, 4 may., 12 dic.	
12 diciembre. Los feligreses de Sarriá giran en favor de Eulalia Huguet el importe de la liquidación del retablo de Sarriá, que ella no acepta.		

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano. «Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX», 2 vols. Barcelona, 1906.

— «Los Religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX», 4 vols. Barcelona, 1915-1918.

BASSEGODA Y AMIGÓ, Bonaventura. «Santa María de la Mar», 2 vols. Barcelona, 1925.

BERTAUX, Émile. «La Peinture en Espagne au XIV siècle». «Histoire de l'Art», dirigida por A. Michel, vol. III, 2, págs. 743-809.

— «La fin de la Peinture Hispano-Flamande». «Histoire de l'Art», dirigida por A. Michel, vol. IV, páginas 892-907.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín. «Noticia de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón» («Introducción a los Discursos Practicables de Jusepe Martínez»). Madrid, 1863.

CASELLAS, Raimond. Serie de artículos titulada «La novel·la d'en Sanpere» publicados en la página artística de «La Veu de Catalunya». Barcelona, 1906.

CONDE DE VILANOVA. En «La Vanguardia» (Barcelona, 1 de noviembre de 1935) publicó documentación sobre la relación entre Huguet y los Vergós. En el mismo diario publicó el 31 de enero de 1936 noticias sobre el retablo de San Martín de Partegás.

DURÁN Y SANPERE, Agustín. «El retaule dels Blanquers». «Arts i Bells Oficis», Barcelona, 1929, páginas 193 y ss.

— «Jaume Huguet» («La peinture catalana à la fin du Moyen Age. Conférences faites à la Sorbonne en 1931»). París, 1933, págs. 65-74).

— «El desaparecido retablo de San Antonio Abad» «Museum», Barcelona, 1909, vol. I, núm. 1.

— «El tríptic d'en Pau Vergós de la col·lecció Josep Estruch». «Vell i Nou», Barcelona, 15 de abril de 1918, pág. 152. (Se refiere a las tres tablas del altar de Santa Ana, San Bartolomé y Santa Magdalena de San Martín de Partegás.)

\* FOLCH I TORRES, Joaquim. «Una taula no identificada de Jaume Huguet, al Museu del Louvre». «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», Barcelona, VI, 1936, págs. 129-136.

— «El retaule del Conestable de la Capella de Santa Agata». «Butlletí del Museu d'Art de Barcelona», Barcelona, VII, 1937, págs. 65-71, 97-112 y 129-139.

— «El retaule de la Confraria dels Revenedors». «El Tresor artístic de Catalunya», Barcelona, 1926.

— «El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós». «Gasetta de les Arts», 1 de diciembre de 1925, 15 de diciembre 1925 y 15 de abril 1926.

— «El retaule de Sant Jordi, de Jaume Huguet, al Museu de la Ciutadella». «Gasetta de les Arts», Barcelona, año I, núm. 3, 15 de junio 1924.

GRACIA, Cristóbal. «Un retablo inédito de la catedral de Tortosa». Universidad de Barcelona, Barcelona, 1923.

GRAHAM, Rose. «A Picture Book of the Life of St. Anthony, reproduced from a manuscript of the year 1426 in the Malta Public Library at Valletta, with Supplementary Plates of Related Subjects». Un artículo preparatorio en «Archaeologia», LXXXIII, 1933, págs. 1-26.

GUDIOL, Josep. «Jaume Huguet». Página artística de «La Veu de Catalunya», Barcelona, 1932.

— «L'Art de la Catalogne». París, 1937.

— «Historia de la pintura gótica en Cataluña». Barcelona, 1943.

LERİOT. «Materiales y documentos de arte español». Barcelona, 1902.

MADURELL, José M. «Pedro Nunez y Enrique Fernández pintores de retablos». «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», Barcelona, 1944.

— «El arte en la comarca alta de Urgel». «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», Barcelona, 1946.

MARTÍNEZ FERRANDO, J. E. «Pere de Portugal, rei dels Catalans». «Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica», vol. VIII. Barcelona, 1936.

- MAS, Josep. «Notes sobre antichs pintors a Catalunya». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1911-1912, vol. VI, págs. 250-260.
- MUÑOZ Y MANZANO, C., conde de la Viñaza. «Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de D. J. A. Ceán Bermúdez». Madrid, 1889.
- PALLEJÁ, Josep. «Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464)». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, vol. X, 1921-1922, págs. 397-403.
- POST, Chandler Rafton. «A History of Spanish Painting». Cambridge, Massachusetts, vols. VII (1938) y VIII (1942).
- PUIG Y CADAFALCH, J. y MIRET Y SANS, J. «El Palau de la Diputació General de Catalunya». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1909-1910, vol. III, págs. 385-480.
- PUIGGARÍ, José. «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1880, volumen III, pág. 92.
- PUT, Albert van de. «A Knight of the «Jarra» and a Dame of the «Pilar»». *Burlington Magazine*, Londres, 15 de agosto 1913.
- RICHERT, Gertrude. «Jaime Huguet». *Pantheon*, 3 de marzo 1941, págs. 57-63.
- ROWLAND Jr., Benjamin. «Jaume Huguet. A Study of Late Gothic Painting in Catalonia». Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1932.
- SOLER Y MARCH, A. «Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona». *Gasete de les Arts*, Barcelona, abril de 1929.
- SOLER Y PALET, J. «El retaule dels Sants Metges». *Egara-Terrassa*. Tarrasa, 1928.
- TRESORS PERDUTS. «Estudis Universitaris Catalans», Barcelona, 1909, pág. 247.

## CATÁLOGOS DE COLECCIONES Y EXPOSICIONES

- ELÍAS DE MOLINS, Antonio. «Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona». Barcelona, 1888.
- «Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich». Vich, 1893.
- «Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo». Barcelona, 1902.
- «Catálogo provisional de las obras de arte legadas al Museo del Prado por Don Pablo Bosch». Madrid, 1916.
- HAUTECOEUR, Louis. «Musée National du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. École italienne et Ecole espagnole». París, 1926.
- «El Arte en España». Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Guía del Museo del Palacio Nacional, Barcelona, 1929.
- GUÉ TRAPIER, Elizabeth du. «Catalogue of paintings (14th and 15th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America». Nueva York, 1930.
- «La Colección Muntadas». Barcelona, 1931.
- «Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica». Zaragoza, 1933.
- «II Saló «Mirador». La pintura gótica a Catalunya. Dirigit per Josep Gudiol». Barcelona, 1936.
- «Saló Jaume Huguet, anex al II Saló «Mirador»: La pintura gótica a Catalunya: el retaule dels Revenedors». Barcelona, 1936.
- «Junta de Museos. Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. Primera part». Barcelona, 1936.
- «L'art catalan du X.<sup>e</sup> au XV.<sup>e</sup> siècle. Jeu de Paume des Tuilleries», Marzo-Abril 1937. París, 1937.
- BATLLÉ HUGUET, Pedro. «Museo Diocesano de Tarragona. Colección de pinturas góticas. Catálogo de la Colección» (Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1944. Extractos. volumen V, Madrid, 1946, págs. 211-215.)
- «Museo del Prado. Catálogo de los cuadros», Madrid, 1945.

## ÍNDICE DE ARTISTAS CITADOS

- Alagó, Bartolomé, págs. 20, 94, 112.  
Alemany, Pedro, págs. 25, 26, 98, 100.  
Anroch, Enrique, págs. 14, 76.  
Benet, Pere, pág. 49.  
Bergés, Francisco, pág. 16.  
Bermejo, Bartolomé, págs. 25, 50, 100.  
Bernat, Martín, págs. 50, 115.  
Bonafé, Maciá, págs. 109, 113, 114, 115.  
Borrassá, Luis, págs. 10, 43-45, 67, 69, 70, 86, 114.  
Claperós, Juan, pág. 18.  
Dalmau, Antonio, págs. 13, 16, 20, 23, 27.  
Dalmau, Bernardo (?), pág. 20.  
Dalmau, Luis, págs. 10, 37, 45, 51-53, 55, 60, 69, 114.  
Dasi, Juan, pág. 119.  
Destorrent, Ramón, págs. 10, 67.  
Doménech, Clemente, pág. 100.  
Doménech, Juan, pág. 100.  
Durán, Pedro, págs. 18, 21, 26, 97, 116, 119.  
Espalargues, Pedro, págs. 78, 100.  
Eyck, Huberto y Jan van, págs. 38, 45, 55.  
Ferrández, Petrico, pág. 49.  
Ferrer, Jaime II, pág. 100.  
Ferrer Bassa, págs. 10, 67, 86.  
Formoso, Juan de, pág. 25.  
Francí Mestre, pág. 25.  
García de Benabarre, Pedro (v. Maestro de San Quirze), págs. 49, 50, 58, 61, 76, 78, 100.  
Gascó, Juan, pág. 99.  
Giner, Tomás, págs. 48, 49.  
Goffer, Bernardo, pág. 29.  
Gonçalves, Nuno, pág. 89.  
Grañén, Blasco, pág. 49.  
Guardia, Jaime, págs. 94, 100.  
Huguet, Pedro, págs. 9, 32, 33, 50.  
Jacomart, pág. 100.  
Maestro de Alquezar, pág. 48.  
Maestro del Arzobispo Mur, págs. 48, 49.  
Maestro de Flemalle, pág. 38.  
Maestro de Gerona, págs. 59, 60, 96, 97.  
Maestro Girard, pág. 10.  
Maestro de Lanaja, pág. 49.  
«Maestro de Pedralbes», págs. 51, 53, 56.  
Maestro del Prelado Mur (v. Maestro del Arzobispo Mur).
- Maestro de San Quirze (v. García, Pedro), página 56.  
Marqués, Antonio, pág. 29.  
Martí, Juan, pág. 20.  
Martín de Soria, págs. 7, 34-36, 40, 50.  
Martorell, Bernardo, págs. 9, 10, 13, 31, 32, 37, 40, 42, 43, 45, 49, 51, 63, 67-70, 74, 76-78, 86, 92, 93, 100, 108.  
Mas, Bartolomé, pág. 18.  
Mates, Jorge, págs. 20, 94.  
Mates, Juan, pág. 20.  
Mestre Joan, pág. 32.  
Montoliu, Valentín, págs. 32, 51.  
Mur, Ramón de, págs. 32, 51.  
Nadal, Miguel, págs. 10, 13.  
Oliver, Gaspar, pág. 22.  
Oliver, Juan, pág. 14.  
Ortoneda, Mateo, págs. 9, 32, 51.  
Pellicer, Francisco, págs. 15, 18, 94, 95.  
Pere Johan, págs. 49, 91.  
Perri, Juan, pág. 18.  
Prats, Miguel, págs. 18, 116.  
Pujol, Juan, págs. 20, 112.  
Ramírez, Pedro, págs. 15, 49.  
Reig, Jaime, pág. 108.  
Reixac, pág. 100.  
Rovira, Miguel, pág. 20.  
Sadurní, Antonio, págs. 23, 89, 114.  
Serra, Jaime, págs. 10, 48, 67.  
Serra, Pedro, págs. 10, 48, 67.  
Solá, Esteban, págs. 20, 60, 94, 97.  
Solá, Ramón, págs. 20, 60, 94, 97.  
Solives, Francisco, págs. 49, 50, 100.  
Solvi, Pedro Johan, pág. 22.  
Tibau, Bartolomé, pág. 25.  
Tramullers, Antonio, pág. 13.  
Vergós, Jaime I, pág. 16.  
Vergós, Jaime II, págs. 16, 20, 28, 99, 100.  
Vergós, Pablo, págs. 29, 90, 91, 99, 115.  
Vergós, Rafael, págs. 25, 26, 96, 99, 100.  
Vergós, familia, págs. 5, 88, 96, 99, 100.  
Vicens, Bernardo, págs. 15, 18.  
Voltes, Juan, págs. 13, 14, 76.  
Weyden, Roger van der, pág. 38.  
Ximénez, Miguel, págs. 50, 115.

## ÍNDICE GENERAL

	Págs.
Introducción .....	5
Jaime Huguet y su época según los documentos .....	9
El problema de la juventud de Jaime Huguet .....	31
Planteamiento del problema y soluciones propuestas .....	31
Las obras documentadas .....	31
Esquema de nuestra hipótesis .....	32
Las hipótesis de Rowland y Post .....	33
El tríptico de San Jorge y las obras que se agrupan a su alrededor .....	34
Retablo de Cervera de la Cañada .....	36
Retablo de Alloza .....	38
Tablas de la colección Torelló .....	40
Sarga del Museo Provincial de Zaragoza .....	41
Hipótesis sobre la obra juvenil de Huguet .....	42
Círculo aragonés de Huguet .....	48
Predela de los Profetas .....	50
Etapa tarragonense y obras atribuidas al segundo período de Huguet .....	51
Retablo de Vallmoll .....	51
El «Maestro de Pedralbes», autor del retablo de Vallmoll, es Jaime Huguet .....	53
Obras del círculo del retablo de Vallmoll .....	56
Huguet y el «Maestro de Gerona» .....	59
La Epifanía del Museo de Vich .....	60
Obras anteriores al retablo de San Antonio Abad .....	61
El retablo de Sarriá .....	62
Fondos dorados en relieve .....	64
Periodo de madurez (1454-1465) .....	67
Retablo de San Antonio Abad .....	67
Retablo de Ripoll .....	72
Retablo de los Revendedores .....	72
Retablo de Sarriá .....	74
Primeros colaboradores de Huguet .....	75
Tríptico de la Virgen .....	76
Retablo de Tarrasa .....	78
Retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio .....	80
Retablo de San Esteban .....	81
Retablo del Condestable .....	81
Periodo final (1465-1492) .....	87
Retablo de los «Blanquers» .....	88
Retablo del gremio de Esparteros .....	91
Retablo de Santa Ana, San Bartolomé y María Magdalena .....	92
Retablo de la Transfiguración (Catedral de Tortosa) .....	93
Colaboradores .....	94
Los fondos de las composiciones de Huguet .....	95
El problema Huguet-Vergós .....	96
Catálogo de obras .....	101
Cuadro esquemático de la vida y obra de Huguet .....	121
Bibliografía .....	131
Índice de artistas citados .....	133