

Aloy de Montbray imaginator. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV*

Emma Liaño Martínez
Universitat Rovira i Virgili
emma.liano@urv.cat

RESUMEN

Aloy de Montbray es uno de los artistas más documentados y menos conocidos del siglo XIV, a pesar de haber trabajado en la Corona de Aragón durante casi cincuenta años. En este estudio, se ofrece una propuesta razonable sobre sus comienzos profesionales en el Reino de Francia, en el foco artístico parisino donde destacaba como promotora la condesa Mahaut d'Artois, y sobre las circunstancias históricas que favorecieron su presencia como escultor en la Corona de Aragón. A lo largo de su dilatada carrera, trabajó para la alta nobleza, para la Iglesia y, muy especialmente, para el rey Pedro el Ceremonioso, quien le encargó el monumento funerario de su madre y, más tarde, el suyo propio, con cuya realización dio comienzo a los Panteones Reales de Poblet. Para conseguirlo ha sido preciso llevar a cabo una revisión razonada de su obra, a partir de la documentación, el debate historiográfico y el análisis directo de la misma.

Palabras clave:

Aloy de Montbray; maestro Aloy; escultura gótica en la Corona de Aragón; escultura gótica en Cataluña

ABSTRACT

Aloy de Montbray imaginator: From the Kingdom of France to the Crown of Aragon in the Fourteenth Century

Aloy de Montbray is one of the most documented yet less known artists of the fourteenth century, despite having worked in the Crown of Aragon for nearly fifty years. This study puts forward a reasonable proposal about his early career in the Kingdom of France in the artistic milieu of Paris where the countess Mahaut d'Artois was a renowned patron of the arts, and about the historic circumstances that favored his presence as a sculptor in the Crown of Aragon. Throughout his lengthy career, he worked for the nobility, the Church, and especially King Peter the Ceremonious, who commissioned him the construction of the Queen mother's funeral monument and later his own, which would come to be the Royal Pantheon of Poblet. To achieve this, a revision of the artist's work has been carried out through documentation, the historiographic debate, and direct analysis.

Keywords:

Aloy de Montbray; master Aloy; gothic sculpture in the Crown of Aragon; gothic sculpture in Catalonia

En 1337, el rey Pedro IV el Ceremonioso encargaba la realización del monumento funerario de su madre Teresa de Entenza al «maestro Aloy». Era una de las primeras medidas no estrictamente políticas que tomaba el monarca tras acceder a la Corona. Había tenido una infancia difícil, huérfano de madre desde los 8 años, custodiado por su tío el franciscano Sancho López de Ayerbe, un eclesiástico de alto rango, obispo de Tarazona y arzobispo de Tarragona después, que le protegía de la madrastra, decidida a apartarle del trono. No parece posible que un encargo de tal importancia para el monarca se llevara a cabo sin las referencias adecuadas sobre la valía del escultor. Se desconoce con exactitud dónde y cómo llevó a cabo su formación, pero en un documento del 19 de septiembre de 1336, otorgado en Barcelona, *Aloy de Montbray imaginador*, figura como testigo instrumental de un convenio². El documento podría carecer de interés para conocer la trayectoria profesional del artista. Sin embargo, aporta varios datos que pueden resultar fundamentales. Por una parte, es la primera noticia cierta que conocemos sobre su origen y profesión. Y, por otra, su participación en el acto parece indicar que sabía escribir, cosa poco habitual en la época, pues era necesario que, cuando el otorgante no podía o no sabía firmar, hubiera dos testigos que firmaran por él. Es ésta la única vez que aparece así mencionado, entre la enorme cantidad de documentación que lo cita. En este trabajo, se ofrece una propuesta razonable sobre los inicios en territorio francés del maestro Aloy de Montbray, más allá de ese 1337 en que el escultor se hace cargo de la obra del sepulcro de Teresa de Entenza, que puede servir para aproximarnos a su biografía y a la definición de un estilo propio para identificar su

obra. La hipótesis que aquí se presenta permite remontarse a sus orígenes, en Normandía y en el Reino de Francia, con argumentos concretos, desde el punto de vista artístico y desde la realidad histórica europea de la primera mitad del siglo XIV. Con ellos, puede comprenderse mejor el porqué de su presencia en la Corona de Aragón y los motivos que condujeron a Pedro IV el Ceremonioso a dejar el monumento funerario de su madre, y posteriormente el suyo propio, en manos de un prestigioso artista francés.

A falta de esos precedentes, los historiadores del arte se han mostrado sorprendidos ante la irrupción de un desconocido en el favor real³ o, incluso, inclinados a poner en duda su origen francés, pues el topónimo Montbray también pudiera responder a un antecedente familiar remoto⁴. A ello se añade el inconveniente de que muchas de las obras que contrató no se han conservado o se hallan parcialmente destruidas, que el maestro contó, sin lugar a dudas, con colaboradores, un taller cuyo verdadero alcance todavía ignoramos y, al menos, un socio autóctono, Jaume Cascalls, con quien se vio obligado a compartir competencias y beneficios, hasta tal punto que resulta difícil en muchas ocasiones diferenciar la tarea de uno y de otro, especialmente por falta de ejemplos claros, contrastados y completos. Por lo que conocemos, su estilo personal refleja una clara relación con los principales focos artísticos del norte de Francia en el primer tercio del siglo XIV, en especial, el círculo parisino, la catedral de Rouen y, en menor medida, el Mont Saint-Michel. Para avanzar en la investigación y concretar los argumentos, es preciso seguir la única vía posible. El camino que debería recorrer un muchacho nacido en la localidad normanda de Montbray hacia 1300, decidido a practicar el arte de la escultura.

Como meta, París, la ciudad de San Luis, donde destacaba como mecenas en esa época la condesa Mahaut de Artois. Como paso inicial, el taller de un artista importante. Y, a ser posible, el apoyo de algún familiar o avalador.

Jean Pepin de Huy trabajó para Mahaut al menos entre 1311 y 1329, al frente de un importante taller especializado en monumentos funerarios. Se menciona por primera vez en 1311, en referencia a la tumba de Otón IV, conde palatino de Borgoña, difunto marido de la condesa de Artois, con motivo del cobro de 80 libras «por causa de una tumba que él debe hacernos de mármol, para el cuerpo de monseñor de Borgoña, que Dios acoja [...]». Los documentos aportan datos interesantes, entre ellos, la colocación de una imagen de alabastro sobre la tumba y la realización de arcos e imágenes, sin duda de plañideros bajo arcuaciones⁶, que no estaban contemplados en el proyecto inicial. Se trata de uno de los primeros cortejos de plañideros conocidos del gótico en la Francia real, una de cuyas estatuillas se conserva, mutilada, en el museo del Louvre en París, junto con los restos del doselete de la estatua yacente de Otón. Un imaginero de nombre Jehan de Roen, residente en aquel momento en París, cobraba en 1315 por dorar la tumba del difunto. Ese mismo año, perdía Mahaut a su hijo Juan, todavía muy niño, y, en 1317, moría Roberto, su vástago favorito. Este último, conocido como Robert l'Enfant o Robert le Jeune para distinguirlo de su primo homónimo, tenía, al fallecer, unos 17 o 18 años y constituía la última esperanza de su madre en un hijo varón. La documentación habla de sus funerales en la iglesia de los Cordeliers de París, los franciscanos, de su monumento funerario, del cortejo de plañideros bajo arcuaciones lamentándose con que se adornaba el vaso, y de la complacencia de la condesa por la belleza de la obra. Hasta tal punto que, una vez satisfecha íntegramente la enorme cantidad de 440 libras acordada en el contrato, la muy noble y poderosa Señora Mahaut de Artois abonó, en 1320, a Jean Pepin y a los cuatro colaboradores que habían participado en su terminación, una gratificación de 30 libras más. Constan en el recibo, además de Pepin, los nombres de Maciot Paroche, Baudet de Merre, Guillaume Alou y Renaud de Verdun, todos calificados como «tumberos».

Guillermo era un nombre muy común en Normandía y en París. Varios artistas de nombre Guillaume aparecen en el entorno de Jean Pepin de Huy y en obras relacionadas con el patrocinio de Mahaut, como el parisino Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins⁸, donde hallaron fácilmente trabajo tras la desaparición del maestro varios miembros de su taller. La portada de l'Hôpital era impresionante, con la imagen de

Santiago en el parteluz y una de la «señora reina arrodillada a un lado delante de él, y al otro lado la condesa de Artois y las cuatro hijas de la reina [...], Nuestro Señor y Santiago arriba» y ángeles todo alrededor⁹. La reina era Juana de Borgoña y Artois, y la condesa no era otra que Mahaut de Artois, su madre. Realizaron toda la escultura de la portada Raoul de Heudicourt, apodado Raoulet, y su hermano, ambos obreros del de Huy en la tumba de Otón IV, según diseño de Jean de Auteil, entre 1319 y 1324.

Es evidente que Guillaume Alou no era el único en su entorno artístico más próximo, por lo que pronto dejaría de usar ese nombre para distinguirse solo por el apellido. El cambio no le perjudicaba. Un tal Jean Aloul¹⁰, que trabajaba en Tournai y se trasladó a Artois, realizó una magnífica tumba destinada, según parece, a Mahaut, de la que se conserva en Saint-Denis la estatua yacente, conocida como «le gisant noir» por el color negro del mármol de Tournai en que se labró, encargada por la propia condesa¹¹. No se pueden pasar por alto esas coincidencias ni tampoco hay que extrañarse de que el patronímico francés Alou se convirtiera en Aloy¹² al ser pronunciado en España. Tras la desaparición de Mahaut y de Jean Pepin de Huy en 1329, Aloy, que podría hallarse entonces cerca de los 30 años de edad, pudo encontrar trabajo en la catedral de Rouen, en su Normandía natal, antes de trasladarse a la Corona de Aragón, para trabajar allí con la categoría de maestro. No olvidemos que un Jehan de Roen había dorado la tumba de Otón realizada por Pepin y su taller. Un traslado estrechamente vinculado a la figura de otro escultor de la Francia septentrional, Pierre de Guines de Artois, y, posiblemente, al arquitecto inglés Reinard de Fonoll.

Ya en 1331 el rey de Aragón Alfonso IV el Benigno había comenzado las negociaciones para casar a su heredero Pedro con Juana, la primogénita de los reyes de Navarra, Juana II de Navarra y Felipe III de Evreux. La iniciativa no prosperó, aunque llegaron a firmarse, en 1333, los capítulos matrimoniales. Finalmente, la princesa profesó religiosa en el monasterio de Longchamp. Fallecido el rey Alfonso a principios de 1336, el nuevo monarca, Pedro el Ceremonioso, recuperó con éxito el proyecto ese mismo año, en esta ocasión, con la princesa María, hermana de Juana. Quedaron cerradas las capitulaciones el 6 de enero de 1337 en el castillo de Aneto, de la diócesis de Chartres, y la boda se celebró el 27 de julio del año siguiente en la localidad zaragozana de Alagón¹³. Durante todo ese tiempo, la diplomacia aragonesa se había trasladado con frecuencia a París, donde residían los reyes de Navarra¹⁴. Los monarcas navarros eran descendientes de San Luis, sobri-



Figura 1.
¿Aloy de Montbray?, *El curandero*. Puerta de los Libreros de la catedral de Rouen. Fotografía: J. Portal, 2005.



Figura 2.
Aloy de Montbray, león. Silla del coro de la catedral de Gerona. Fotografía: J. Portal, 1984.

nos ambos, en diferente grado, de la condesa Mahaut de Artois y parientes directos del rey de Francia Felipe V el Largo, cuya esposa, Juana de Borgoña y Artois, era, a su vez, conviene recordarlo, hija de Mahaut. También Ponce de Copons, abad del monasterio de Santa María de Poblet desde 1316 hasta 1348, hombre culto y emprendedor que rivalizó como comitente con Pedro el Ceremonioso, visitaba asiduamente la capital del Reino de Francia. Unos meses antes de esta boda, en 1337, el monarca había encargado a Aloy de Montbray el monumento funerario de su madre, Teresa de Entenza, fallecida diez años antes. No parece posible que un encargo de esa categoría se efectuara sin las referencias adecuadas sobre la valía del escultor. El mismo Sancho López de Ayerbe, tío del Ceremonioso, había propiciado que Teresa de Entenza, cuyo sepulcro realizó Aloy, eligiera como última morada el convento de los franciscanos de Zaragoza. Una recomendación favorable de los descendientes o allegados de la ya difunta Mahaut de Artois y la ocasión que brindaba el matrimonio real pudieron ser factores determinantes para la carrera profesional del maestro Aloy en nuestro país.

Es preciso recurrir a ese foco artístico pari-

sino, además de los conjuntos monumentales normandos del primer tercio del siglo XIV, en especial, la llamada Puerta de los Libreros de la catedral de Rouen y el claustro del Mont-Saint-Michel, para encontrar los rasgos básicos con que definir el estilo personal del maestro Aloy, intentar descubrir su presencia entre esa gran cantidad de obras que se le relacionan y valorar su impacto en la escultura gótica del siglo XIV en la Corona de Aragón. En ese París, todavía heredero del arte de San Luis, que recordaba el realismo elegante y cortesano del gótico radiante, se introducía entonces una clara tendencia manierista. Es el gusto por ese acentuado *déhanchement* como *contrapposto* que incurva las figuras, los complicados bucles en cabellos y barbas, la acentuada expresión de los gestos y del rostro, amable o doliente según la ocasión, la representación detallada de la naturaleza y un marco arquitectónico cada vez más real. Es la época en que el polilóbulo, expresado en su plenitud escultórica en la Sainte-Chapelle de París, inicia su proyección hacia todos los rincones de Francia, desde Rouen hasta Aviñón. Aloy de Montbray, que pudo haber comenzado su carrera profesional como *tombier*, tumbero o especialista en tumbas, tal vez en el medio familiar con Jean

Aloul y, definitivamente, en el taller de Pepin, incorporó desde un principio a sus obras el arco conopial —no exactamente el flamígero—, adornado con *crochet* y rematado por un florón. Los cortejos de plañideros bajo arcuaciones, a la manera de los que rodeaban las tumbas de Otón de Borgoña y Robert l'Enfant. Un contraposto suave, claramente visible incluso en las estatuas yacentes de las tapas de los sepulcros, donde los difuntos parecen esperar el toque de trompetas para emprender la marcha que conduce hacia el Paraíso. Los rostros extraordinariamente realistas, de ojos expresivos y cabello especialmente cuidado, con ondas, rizos voluminosos y abundantes tirabuzones. Las túnicas, que cobran amplitud mientras descienden en pliegues limpios y curvados, se abren a menudo con un corte, no muy largo, en la parte delantera central. Y los polilóbulos, en los que hombres, seres híbridos, monstruos y bestias se intercalan con la heráldica, como los lises de San Luis y los castillos de su madre Blanca de Castilla en los zócalos de la fachada de la capilla del palacio real de París. Todo trabajado en materiales nobles, fundamentalmente alabastro y mármol, en piedra arenisca o caliza, si se trata de un elemento sustentante, e incluso en madera, cuando la obra así lo requiere. Él mismo y sus ayudantes podían policromar y dorar las obras escultóricas, a juzgar por expresiones como *pictor sive imaginator*¹⁵, cosa bastante habitual en la época.

No podemos asegurar qué ocurrió entre ese 1329, en que desaparecen Mahaut y Pepin, y 1336, cuando Aloy ya está instalado en Barcelona. Es de suponer que, en un primer momento, el escultor pudo acudir a un lugar conocido y cercano como Rouen, en cuya catedral se trabajaba febrilmente. Se desconoce la fecha exacta de la construcción de la fachada del brazo septentrional del crucero de la catedral, la conocida como de los Libreros. Todo indica que se comenzó en el primer cuarto del siglo XIV por la portada propiamente dicha y se continuó por los grandes zócalos de polilóbulos durante algunas décadas. Tanto en las figuras que decoran las arquivoltas de la portada como en muchos de los relieves de los polilóbulos, encontramos el estilo que observamos en obras atribuidas¹⁶ o encargadas a Aloy. Hasta tal punto, que algunos se repiten con tal exactitud que parecen pertenecer a la misma mano. Es el caso del personaje conocido como *El curandero*, que sostiene la botella de los orines en Rouen (figura 1), y su réplica en la galería norte del claustro del monasterio de Santes Creus (figura 3), donde pudo formar parte del equipo de escultores que colaboraban con Reinard de Fonoll¹⁷. Los seres híbridos de animal y humano en Rouen y los de la silla episcopal del coro de la catedral de



Figura 3. ¿Aloy de Montbray?, *El curandero*. Claustro del monasterio de Santes Creus. Fotografía: E. Llaño, 2014.



Figura 4. Aloy de Montbray, león. Claustro del monasterio de Santes Creus. Fotografía: J. Portal, 2013.

Gerona, así como el león de esta última (figura 2), también tienen sus correspondientes versiones en los de la galería sur del claustro de Santes Creus (figura 4), en el tetramorfo de la sacristía de la capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona y en el del Palacio Real del mismo monasterio, que correspondería a una más que probable intervención en época de Pedro IV y Leonor de Sicilia, documentada por la heráldica (figuras 5 y 6).

Tendría el artista casi 40 años y el Ceremonioso 18 cuando le encargó la tumba de su madre en noviembre de 1337. A partir de ese momento, el maestro Aloy se convierte en el escultor preferido del rey. El trato que le dispensa el monarca en los documentos resulta, en ocasiones, sorprendentemente comprensivo y hasta afectuoso. Se le nombra siempre en primer



Figura 5.
Aloy de Montbray, león. Palacio Real del monasterio de Santes Creus. Fotografía: J. Portal, 2013.



Figura 6.
Aloy de Montbray, león. Palacio Real del monasterio de Santes Creus. Fotografía: J. Portal, 2005.

lugar durante los períodos de su asociación con Guines y Cascalls en la obra de los panteones reales de Poblet y, según parece, la Almoyna real le pasaba una pensión en Valencia al final de sus días. El monumento de la infanta Teresa, pues por cinco días no llegó a ser reina, que no se ha conservado, fue colocado en el convento de los franciscanos de Zaragoza, aunque Aloy tenía entonces su taller en Barcelona, una ciudad que se hallaba más cerca de las canteras donde el artista se abastecía de material de piedra¹⁸. La tumba se adornaba con diferentes detalles y figuras, según consta en el encargo, lo que no permite establecer rasgos estilísticos personales, aunque sí coincidencias formales e iconográficas, «[...] de presenti intendamus fieri facere ac operari diversis operibus et figuris quodam marmoreum monumentum ad opus sepulture inclite domine Theresie bone memorie matris nostre [...]», y

el conjunto fue ampliado y modificado posteriormente por Pere Moragues en 1381. Diego de Monfar ofrece una descripción más detallada. Cuenta que el monumento funerario estaba situado en la capilla mayor, en el lado del evangelio. La estatua yacente vestía hábito franciscano, calzaba sandalias que se apoyaban en dos perrillos y su cabeza coronada descansaba en un almohadón sembrado de escudos. En unos figuraban «las armas de Aragón, por su esposo el rey, los cuatro palos, y en los demás las de Entenza, de oro con la cabeza negra». Añade Monfar que, a cada lado de la caja, había doce figuras enlutadas llorando su muerte, tres plañideras en la cabecera y tres en los pies. Todo se sustentaba sobre seis leones y, alrededor del túmulo, había ángeles sobre «bases pequeñas», refiriéndose seguramente a ménsulas con forma de peana que recorrerían verticalmente el arcosolio¹⁹.

Antes de que estuviera terminado el monumento funerario de Teresa de Entenza, Pedro el Ceremonioso ya soñaba con el suyo propio en Poblet. En 1340, el rey acordaba con el abad Ponce de Copons la asignación de una renta anual de 5.000 sueldos para ese fin. Y aunque, pocos meses más tarde, designaba como maestro a Aloy de Montbray, junto con Pierre de Guines de Artois²⁰, la obra no se comenzó de inmediato y la participación de Aloy en la misma se prolongó, intermitentemente en el tiempo, hasta una fecha imprecisa entre el 24 de octubre de 1360 y el 13 de marzo de 1361²¹. A partir de la década de 1340, ante la indefinición del rey Pedro sobre el proyecto del Panteón Real populeto, Aloy aprovechó los diferentes encargos que le proponían para afianzarse como un escultor de prestigio. La gran cantidad de documentación conocida vincula al maestro con un elevado número de obras y conjuntos, para la realización de los cuales contó sin duda con varios colaboradores que, salvo en una ocasión, permanecen en el anonimato, además del de Guines, una vinculación profesional propiciada por un origen común, y un socio, Jaume Cascalls, impuesto temporalmente por el propio monarca. Era lo que se ha llamado un «artista empresario», cuyo taller se organizaba con una estructura empresarial semejante a la que él mismo había vivido en su etapa francesa. Recibió algún encargo de menor envergadura. Muchos otros de gran importancia, promovidos por la Corona, la Iglesia o la alta nobleza de la época. Pero conocemos demasiado poco para cubrir una dilatada carrera profesional que abarca, solo en territorio español, entre 1336 y 1382. Sin duda tuvo que haber algo más que no hemos documentado, que hasta ahora no hemos sabido identificar, especialmente en esa última etapa valenciana, o que no ha llegado hasta nosotros.

Nos han quedado para analizar, por orden cronológico, en mejor o peor estado, una serie de obras documentadas. La Virgen con el Niño de Els Prats de Rei, encargada en 1340²². Algunos restos del monumento funerario del Cereimonioso y sus esposas en Poblet. La posibilidad de una prematura intervención en varios puntos de la catedral de Tarragona. Las estatuas de reyes y condes para el Palacio Real de Barcelona. Diferentes restos de los sepulcros de los Lauria y Entenza en el monasterio del Puig de Valencia, por los que cobraba en 1344. El sepulcro de San Daniel de Gerona, contratado en 1345. El Santo Entierro de la colegiata de Sant Feliu de Gerona, de 1350. La silla episcopal y la correspondiente sillería de coro de la catedral de Gerona, encargadas en 1351. Los fragmentos del retablo de San Miguel de Escornalbou, por el que recibía el último plazo en 1367. El retablo de la capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona, por el cual le pagaban una parte de lo que le debían en 1368. Una referencia a la tumba del obispo Jaume Ció, y algunas sorpresas, en varias ocasiones anunciadas o intuidas, como su participación en el claustro de Santes Creus y en la decoración escultórica de la capilla de los Sastres, obras atribuibles al artista y no documentadas por el momento, sin olvidar más coincidencias en tierras valencianas.

Buen conocedor de lo que ocurría en el Reino de Francia, el monarca multiplicó, a su vez, la promoción artística en sus territorios. Un rey constructor era un rey poderoso. Las obras realizadas en el palacio de la Aljafería de Zaragoza solo afectaron a una parte del palacio musulmán, que continuaba siendo un lugar exótico y un escenario magnífico para las ceremonias reales. El palacio de Barcelona, por el contrario, carecía de un gran espacio equivalente. Las reformas fueron más ambiciosas en este caso y dieron lugar al Salón del Tinell. La estancia resultaba el sitio adecuado para la exaltación de la dinastía. Ya el padre de Mahaut, Roberto II de Artois, había comenzado a crear, en una de las salas de su castillo de Hesdin, una auténtica galería de retratos, en forma de bustos modelados en escayola, policromados y rotulados, que su hija se encargó de continuar. Se recuperaba así, en territorio francés, la costumbre del retrato, propia de la antigüedad, bien conocida en Italia, con un ímpetu creciente que cristalizó en la serie de las estatuas de los reyes de Francia en la Grand Salle del Palacio Real de París, tomando como punto de partida el legendario antepasado de Clodoveo²³. El proyecto de remodelación del palacio barcelonés incluía «diecinueve estatuas de reyes de Aragón y condes de Barcelona», para las cuales se destinaban ya varios bloques de alabastro en 1340. La obra arquitectónica preveía la colo-

cación, en las arcadas, de las ménsulas necesarias para disponer sobre ellas las imágenes, por eso se ordenaba «lexar, en cascuna volta o arcada del dit palau, espay sobre los permòdols o capitells en manera que per temps hi puscam fer les ymages e senyals dels reis d'Aragó e dels comtes de Barcelona». Posiblemente, eran ésas las estatuas en las que trabajaba Aloy en 1343²⁵. Algunas de ellas estaban disponibles en 1350 y el autor reclamaba su cobro. En fechas próximas a la finalización del Salón del Tinell, entre 1368 y 1371, todavía se contabilizan pagos sobre las mismas, a pesar de que no se han podido identificar con seguridad ni han quedado indicios materiales de su colocación.

Como las pretensiones del rey no se compaginaban con la situación económica del momento, en plena guerra con Castilla entre 1356 y 1369, el maestro Aloy atendió, entre tanto, otros encargos más inmediatos. Además de una posible intervención en la catedral de Tarragona²⁶, el artista, que había dejado la Ciudad Condal para establecerse en Gerona, nombraba, en 1344, como procurador suyo al maestro Robenoy de Cornualles, con motivo del cobro de 8.000 sueldos por el precio del sepulcro de Margarita de Lauria y Entenza, en el monasterio de Santa María del Puig de Valencia²⁷. Teodoro Llorente, al comentar este monumento funerario en 1931, antes de su destrucción, indicaba lo siguiente:

A la derecha del altar mayor se ve otro sepulcro, mucho más artístico. En él yacen los hijos del famoso almirante Roger de Lauria: D. Roberto, que murió mozo, y doña Margarita, gran protectora del monasterio y fundadora de un hospital para peregrinos. La tapa del sarcófago tiene dos planos inclinados en forma de artesa, uno recayente al presbiterio y el otro a la nave de la derecha. Sobre dichos planos aparecen las dos figuras de los mencionados personajes, él vestido con armaduras guerreras, ella de toca y con un rosario en las manos.

Y lo destacaba al compararlo con la tumba individual de su tío Bernardo Guillén de Entenza, que formaría parte de ese panteón familiar, igualmente en la iglesia del Puig. Guillén de Entenza fue protagonista de la batalla del Puig previa a la conquista de Valencia y gobernador del castillo reedificado. Llorente consideraba más evolucionado el monumento de los Lauria, pues:

Los años transcurridos entre la construcción de este sepulcro y el de Guillem de Entenza no pasaron en balde, a pesar de no ser muchos. El arte ojival había adelantado un gran paso, y se nos ofrece mucho más afiligranado



Figura 7.
Aloy de Montbray, monumento funerario de Margarita de Lauria y Enteza. Fotografía: Archivo Mas, anterior a 1936.

y florido. El artista que hizo estas obras no es ningún aficionado ni principiante. Figuras lindísimas, simbolizando el dolor, y estatuillas de santos decoran el sarcófago, dándole un conjunto de arte acabadísimo²⁸.

En realidad, las cualidades que sorprendieron a Llorente se deben a la utilización del arco conopial, al realismo de la interpretación y, en general, a los rasgos novedosos que aportaría la manera francesa de Aloy. Se supone que, en este monumento funerario, fueron enterrados Margarita y Roberto de Lauria y Entenza, dos de los hijos de Roger de Lauria y Saurina de Entenza, segunda esposa del almirante. Era una familia extraordinariamente rica y poderosa. Se dice que Roberto murió joven, aunque de él se saben pocas cosas. Que participó, según fuentes calabreses, en una cruzada en Tierra Santa y que, en un diploma del siglo XIV que habla de Roberto de Lauria, se lee que hace donación de Castelluccio a su primogénito Nicolás²⁹. Margarita, la hermana, se casó en primeras nupcias con Hugo di Chiaromonte, de la región de Basilicata, en Italia, y una de las principales familias de Sicilia. Su hija Constanza fue reina de Nápoles. Muerto Chiaromonte, se casó de nuevo, esta vez con Bartolomé de Capua, lugarteniente y protonotario del Reino de Nápoles³⁰. Según otra información, el primer marido de Margarita habría sido Bartolomeo di Capua y el segundo, Nicolás de Joinville, conde de Terranova y Sant'Angelo³¹, a quien en algunos textos se nombra Nicolás Janvila³².

En el monasterio del Puig se encuentran los restos del conjunto, destruido en 1936 du-



Figura 8.
Aloy de Montbray, monumento funerario de Nicolás de Joinville, supuesto de Roberto de Lauria y Entenza. Fotografía: Archivo Mas, anterior a 1936.

rante la Guerra Civil. El monumento se hallaba en el presbiterio, con la estatua yacente de la dama mirando hacia el interior de la capilla mayor (figura 7) y la del caballero, hacia el exterior, protegida por una reja (figura 8). Sobre el vaso fúnebre, un arcosolio abierto, recorrido por estatuillas sobre ménsulas en las jambas con chambrana y capiteles góticos. En el basamento inferior, tres leones en cada lado y una cenefa de círculos polilobulados como las que se repiten con frecuencia en el arte de Aloy y su entorno. Y ocupando las caras de la urna, el característico cortejo de plañideros, con ocho personajes por lado bajo las correspondientes arcuaciones conopiales. La descripción concuerda casi exactamente, solo que de menor tamaño, con el desaparecido monumento funerario de la madre del Ceremonioso, Teresa de Entenza, emparentada directamente con los Lauria y Entenza del Puig. La yacente femenina, desfigurada por las mutilaciones y por las llamas de los incendios (figura 9), es perfectamente identificable a partir de las aportaciones del propio Llorente, de Sarthou Carreres, los dibujos de Zapater y las fotografías antiguas. Se aprecia el rosario que desgrana entre los dedos, la toca, sobre la que llevaba una pequeña corona perdida, pues los Lauria y Entenza tenían vínculo regio. No falta el almohadón bajo la cabeza, bordado y con borlas, el escudo propio, de los Lauria, y el del esposo, Nicolás

de Joinville (figura 10), además de los pequeños ángeles arrodillados que la sostienen, dispuestos a acompañarla hacia el más allá, según el ritual funerario. Pero ya no es posible observar un detalle que destaca en las fotografías anteriores a la destrucción. Un ligero contraposto insinuado por el movimiento del pie, como preparándose para iniciar el camino hacia el Paraíso, una de las características de Jean Pepin de Huy en la figura yacente de Robert d'Artois. Aún se encuentra más destruida la yacente del guerrero. Solo conocemos unos fragmentos correspondientes al cojín donde descansaba la cabeza (figura 11), una parte del torso que incluye el codo del brazo izquierdo, otra de la mitad inferior del cuerpo (figura 12) y parte de los pies sobre un león, también muy semejante al del hijo de Mahaut de Artois. Se han conservado algunos restos de policromía. Los cronistas cuentan que llevaba «lóriga de malla con almófar y mangas enteras, cota de armas blasonada con un león heráldico, calzas de malla, cinto con rengas y espada de cinto con cruceta y ornamentación propia del gótico. Una corona ceñía la capellina metálica que cubría la cabeza». Tanto en la indumentaria del varón como en el cojín, figura un escudo heráldico, en el que no aparecen las señales conocidas de los Lauria ni de los Entenza, como cabría esperar, sino otras que coinciden exactamente con las de los sires de Joinville, cuya lectura es «De azur con tres agramaderas de oro, una sobre otra. Con el jefe de plata, cargado de un león saliente de gules»³³. Esta circunstancia obliga a replantearse la identidad del difunto que debía compartir el monumento funerario con Margarita. La tumba estaba destinada a Margarita de Lauria y Entenza, que unía a sus propios títulos el de condesa de Terranova. Cuando la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia redactó la ficha correspondiente a Valencia, en julio de 1868, en el apartado de «Personas aludidas» aparecen «Guillén de Entenza, Bernardo; Lauria, Roberto de; Lauria, Margarita de; Terranova, condesa de...»³⁴, como si Margarita y la condesa de Terranova fueran personajes distintos. Pero, entre ellos, no aparece Joinville, que era el conde de Terranova. Aunque esta vía de investigación, que ya hemos empezado a recorrer, permanece abierta, es muy probable que el monumento fuera construido durante el matrimonio de Margarita de Lauria y Nicolás de Joinville, por deseo de la condesa. Aloy habría realizado para ella una lujosa obra donde se seguiría el modelo de la tumba de Teresa de Entenza, suprimiendo cierto número de plañideros y otros detalles para no rivalizar con el rey. Una tumba doble, con la tapa a dos vertientes, como la de Jaime II y Blanca de Anjou en el monasterio de Santes Creus, donde se



Figura 9.
Aloy de Montbray, estatua yacente de Margarita de Lauria y Entenza. Monasterio del Puig, Valencia. Fotografía: E. Liaño, 2013.



Figura 10.
Aloy de Montbray, estatua yacente de Margarita de Lauria y Entenza, armas de Lauria y Joinville. Monasterio del Puig, Valencia. Fotografía: E. Liaño, 2013.



Figura 11.
Aloy de Montbray, estatua yacente de Nicolás de Joinville, cojín con escudo heráldico de Joinville. Monasterio del Puig, Valencia. Fotografía: E. Liaño, 2013.



Figura 12.
Aloy de Montbray, estatuilla yacente de Nicolás de Joinville, indumentaria con escudo heráldico de Joinville. Monasterio del Puig, Valencia. Fotografía: E. Liaño, 2013.



Figura 13.
Aloy de Montbray y colaboradores, monumento funerario de Bernardo Guillén de Entenza. Monasterio del Puig, Valencia. Fotografía: J. Portal, 2013.

enterró por deseo propio a su padre Roger de Lauria, cubierta por un arcosolio adornado con chambranas de tracerías góticas, a imitación de los sepulcros reales del citado monasterio tarraconense. Las estatuas yacentes del Puig corresponderían a Margarita y a Joinville. Así lo indica el escudo del conde de Terranova, pues en la edad media se antepone el linaje del marido al de la esposa. Fallecida esta última, Nicolás de Joinville regresó a Italia, donde contrajo nuevo matrimonio, con lo que perdió los derechos a la herencia de Margarita, que pasó al monarca. Murió en 1354. Es de suponer que nunca llegó a ocupar el sepulcro del Puig. No sería extraño que, al final, le sustituyera Roberto de Lauria, el hermano de Margarita, que seguramente no disponía de una tumba tan noble. Su nombre figura en la inscripción pintada que recorría el arcosolio, «Sepulc. de D^{na}. Roberto de Lauria hijo del célebre marino D^{no}. Rojer. Murio por los años

de 1333». De este modo, se perdería, en el Puig, el recuerdo de Nicolás de Joinville, mientras la tradición mantiene viva la memoria de Roberto.

No está claro si la obra de Aloy se limitó a este sepulcro doble pues, aunque se aprecia su forma de trabajar en varios detalles de la de su antepasado Bernardo Guillén de Entenza, resulta en esta última muy evidente la participación de al menos otro artista, posiblemente Jaume Cascalls, que aplicaría en la obra valenciana y en el retablo de Cornellà de Conflent las mismas fórmulas decorativas. Algunos de los relieves de plañideros resultan magníficos, en especial el grupo de las damas. Y lo mismo puede decirse del panel de fondo donde se representaron los ritos de la absolución con la intervención de acólitos y cantores, así como un variado repertorio de actitudes y de personajes (figura 13), entre los que no descartamos algún tipo de intervención de Pere Moragues, como hizo con la tumba de Teresa de Entenza. Este otro monumento funerario, que está muy bien conservado, se encuentra en una capilla lateral de la iglesia del monasterio.

El traslado del taller del escultor a Gerona redundó en una serie de encargos que pueden resultar decisivos para nuestro estudio. Obras en buena medida bien conservadas, sobre cuya atribución la historiografía no ha sido unánime. El problema de fondo es la asociación de Aloy con Cascalls durante unos años y la colaboración entre ambos en el Panteón Real de Poblet que, destrozado a raíz de los sucesos de la desamortización, ofrece muy pocos elementos para comparar y diferenciar las obras de uno y otro artista. Es lo que ha provocado siempre esa gran confusión entre los estudiosos. La mayor parte de las hipótesis plantean, como referencia, una obra de Cascalls. El retablo de Cornellà de Conflent. Por la parte inferior de la predela corre una larga inscripción, donde figura como autor «[...] magistrum Iacobum Cascalli de Berga [...]», un dato no muy frecuente, lo que facilita su identificación. Algo más insegura resulta la fecha, aparentemente 1345, con un error de escritura en la última cifra, que permitiría avanzar la cronología ligeramente, unos años. En base a este retablo y, en concreto, a la figura del rey joven, que ocupa el segundo lugar en la escena de la Adoración de los Magos, Agustí Duran i Sanpere atribuyó a Cascalls una de las estatuas más conocidas e importantes de la escultura gótica del siglo XIV en Cataluña, el llamado *San Carlomagno* de la catedral de Gerona (figura 14). Con esta atribución se pretendía definir el estilo personal de Jaume Cascalls. Por afinidad estilística con el *San Carlomagno*, se atribuyeron igualmente a Cascalls la estatua que se supone representa a san Antonio Abad conservada en



Figura 14.
Aloy de Montbray, Pedro IV el Ceremonioso, *San Carlomagno*. Museo de la catedral de Gerona. Fotografía: Archivo Mas, 1918.



Figura 15.
Aloy de Montbray, Rey de Aragón, *San Antonio Abad*. MNAC, Barcelona. Fotografía: Archivo Mas, 1920.

el MNAC (figura 15), procedente de la localidad de La Figuera, a donde habría podido llegar desde Poblet, y el excepcional Cristo yacente de la colegiata de Sant Feliu de Gerona (figura 16). El descubrimiento de un contrato del 5 de mayo de 1350, suscrito en Gerona con el maestro Aloy para la realización de un santo entierro destinado a la capilla del Corpus Christi³⁵, puso en duda la autoría de Cascalls con respecto al *San Carlomagno* y al *San Antonio Abad*³⁶. El contrato incluía, además del Cristo yacente, las estatuas de la Virgen, san Juan, las tres Marías, Nicodemo y José de Arimatea, buena parte de las cuales han llegado hasta nosotros en desigual estado³⁷ y, por su extraordinaria calidad, constituyen un importantísimo referente para estudiar la obra del maestro Aloy. Con posterioridad, y a pesar de esas evidencias, la atribución del *San Carlomagno* a Cascalls se ha impuesto, considerando, como consecuencia de ello, que el Santo Entierro gerundense no es obra de Aloy, sino de ese artista³⁸. No faltan posiciones menos contundentes, que prefieren limitarse a la exposición detallada de los datos documenta-

les, reconociendo la dificultad en la atribución y evitando pronunciamientos que pudieran resultar, una vez más, estériles³⁹.

Las características del arte de Cascalls han sido relacionadas con Italia —algo lógico, si se tiene en cuenta su matrimonio con la hija del pintor Ferrer Bassa y la difusión de las tendencias italianas en el siglo XIV— sin menospreciar la influencia francesa, atribuida a su relación profesional con Aloy. Pero, si nos planteamos seriamente el origen normando de este último maestro y su formación parisina, circunstancias que definieron su estilo, debemos reconsiderar esas atribuciones. No es posible que quien contrataba las obras dejara siempre el trabajo en manos de colaboradores. No hay constancia de que Cascalls recibiera encargos en Gerona. Tampoco hay constancia de que hiciera estatuas de reyes. Aloy realizaba, desde 1342, las diecinueve imágenes de alabastro de los reyes de Aragón y condes de Barcelona que le precedieron, y no hay ningún signo documental o material que indique que llegó a cobrarlas todas ni a colocarlas en el salón para el que estaban destinadas. El *San Car-*



Figura 16.
Aloy de Montbray, Cristo yacente. Colegiata de Sant Felú, Gerona. Fotografía: Archivo Mas, 1986.



Figura 17.
Jean Aloul, estatua yacente de Mahaut d'Artois, *gisant noire*. Saint-Denis, París. Fotografía: J. Savé, 2013.

lomagnno, el *San Antonio Abad* y el *Santo Entierro* pueden relacionarse estilísticamente con el arte del Reino de Francia. Es preciso recuperar la posibilidad de que el *San Carlomagno*⁴⁰ y, probablemente, el *San Antonio Abad* formaran parte de esa serie de diecinueve estatuas. Ya en más de una ocasión se ha contemplado la hipótesis de que la imagen representara al Ceremonioso, en una versión idealizada del personaje, aunque también se ha afirmado con rotundidad que representa al emperador Carlomagno⁴¹. Sin duda Aloy habría realizado en primer lugar la estatua del rey promotor, distinguiéndola por los atributos con los que ha pasado a la historia. Su lujosa indumentaria de hombre de armas, el exquisito cuidado en las apariencias y el puñal, además de la espada, al cinto.

Es evidente que la estatua constituiría un retrato idealizado del rey Pedro, con el mismo deseo de celebrar la continuidad dinástica, la legitimidad y la permanencia de la autoridad real, con que se había llevado a cabo la galería de retratos del Palacio Real de París. Y podrían quedar simbólicamente incluidos en el mismo los

hechos victoriosos del monarca sobre sus enemigos. De ser así, los más recientes tenían que ver con la Unión, la estrategia planteada por la nobleza aragonesa y la nobleza valenciana, frente a la realidad de una monarquía cada vez más poderosa. La Unión aragonesa fue derrotada y disuelta en julio de 1348 en la batalla de Épila. Y la Unión valenciana, en diciembre de ese mismo año. Ambas estarían representadas por los dos dragones que aparecen, a sus pies, vencidos. El tercer dragón, que mordisquea provocativo la punta de su espada, podría ser preludio de la anunciada guerra con Génova. Es curiosa la similitud estilística y formal de estos dragones con los que se encuentran a los pies de la «yacente negra» (figura 17) de Saint-Denis, la que ha sido identificada como la obra de Jean Aloul para Mahaut de Artois. En el caso de la condesa, todavía más sorprendentes, pues acompañan a una dama, en sustitución del perro, símbolo de la fidelidad que se coloca habitualmente. Aunque conociendo al personaje resultan muy sugerentes, sería demasiado arriesgado tratar de encontrarles una explicación. La obra de la estatua real, tal vez una de las mencionadas como disponibles en 1350, estaría recién terminada antes de la fecha en que Cascalls comenzaba el magnífico retablo de Cornellà de Conflent, con lo cual constituía un singular modelo para, reducido a pequeña escala, imberbe y sin tantos detalles, convertirlo en el rey mago que representa en el retablo el vigor de la juventud. No sería el único caso conocido en el que un monarca reinante es incorporado por los artistas al espacio sagrado de una Epifanía, convertido en el segundo de los Reyes Magos. Todo parece indicar que Pedro el Ceremonioso no llegó a hacerse cargo de algunas o de todas esas imágenes y el maestro pudo venderlas por su cuenta. Eso sí, si el obispo Arnau de Montrodón llegó a adquirir unos años más tarde la del rey Pedro para dedicarla al culto de san Carlomagno en su capilla de la seo gerundense, no era preciso borrar de la vaina de su espada los correspondientes escudos. Identificar al rey, hollando los dragones que representan los enemigos vencidos, con el emperador Carlomagno «conquistador de Gerona», émulo a su vez del propio Constantino, suponía reconocer a Pedro el Ceremonioso la misma categoría como defensor de la cristiandad. No podía el monarca sentirse ofendido.

Planteada de nuevo la propuesta de la autoría de Aloy para el Pedro IV convertido en san Carlomagno, es preciso reconocer lo que dicen los documentos y atribuir al artista el Santo Entierro, cuyo Cristo yacente es una de las obras más impactantes de la escultura gótica en Cataluña. Por eso resulta difícil de encajar en relación con estas obras otro contrato del maestro, el sepul-

cro de san Daniel (figura 18), para el convento gerundense del mismo nombre que, según un documento del 17 de diciembre de 1345, se comprometía a hacer o «hacer hacer» el escultor⁴². Esa expresión parece abrir la puerta a algún tipo de subcontrata o colaboración. A ello hay que añadir las diferencias apreciables entre la tapa y su yacente, de buena calidad aunque con un tratamiento muy distinto al que se dedica al Cristo del Santo Entierro de la misma ciudad de Gerona, y los relieves del vaso propiamente dicho. Esas diferencias podrían deberse a su condición de artista empresario que disponía de colaboradores⁴³. A partir de las características de esta estatua yacente, se ha propuesto incluirla entre la producción artística de un hipotético Maestro de Pedralbes, como denominaron Juan Ainaud y Agustín Duran i Sanpere al autor anónimo del sepulcro de la reina Elisenda de Montcada, situado en el monasterio barcelonés de Pedralbes, a quien asignaron, por comparación, una serie de obras. A ellas, se han añadido con posterioridad nuevos ejemplos, asociando todo ello a la figura de otro escultor francés, Pierre de Guines de Artois. Pierre de Guines sigue siendo un gran desconocido, a quien se ha sugerido ubicar entre el conjunto de obras documentadas de Aloy⁴⁴. No obstante, la atribución más frecuente del sepulcro gerundense continúa siendo la del maestro Aloy. Es cierto que la estatua yacente podría deberse a otro artista próximo al maestro, tanto por las mayores dimensiones de la tapa como por el estilo, presente en otras obras cobradas por Aloy o en esculturas valencianas todavía poco estudiadas. Pero las historias de la caja, que tenían que basarse, según el contrato, en las ilustraciones de un libro en poder de la madre sacristana del monasterio, poseen ese delicado sentido narrativo de la miniatura francesa del siglo XIV. En todo caso, el vaso fúnebre es la parte que más se ajusta a los modelos propios del maestro Aloy. La precoz utilización del arco conopial, el doble piso de los montantes, la decoración de *crochet* y el tratamiento de las telas pueden ser aspectos relacionables con el artista, mientras no se demuestre documentalmente lo contrario.

El otro gran proyecto gerundense es la sillería del coro de la catedral. Al igual que otras obras documentadas de Aloy, la cátedra episcopal y la sillería del coro de la catedral de Gerona han suscitado opiniones encontradas. Y, del mismo modo, han soportado destrucciones, desmantelamientos y dispersión. Cuando se contrató con Aloy el 7 de junio de 1351⁴⁵, la obra ya estaba empezada. Se ignora desde cuándo y a cargo de quién corrió el trabajo. Y, un año más tarde, se llamó a un «fustero», seguramente un carpintero especializado, para que fabricara sillas del



Figura 18. Aloy de Montbray, sepulcro de san Daniel. Monasterio de San Daniel, Gerona. Fotografía: J. Portal, 1990.

coro. Estas aparentes incongruencias, unidas a la constancia de que, en 1387, se hicieran reformas en la cátedra episcopal⁴⁶ y al hecho de que hubo dos hileras de sillas —una de ellas posiblemente del siglo XV— ha inducido a descartar la intervención de un obrador dirigido por Aloy a mitad del siglo XIV y a avanzar la cronología de toda la obra gótica hasta la década entre 1374 y 1384, durante el episcopado de Bertrán de Montrodón, en supuesta relación con el llamado «Taller de Rieux». Incluso se ha pensado en la participación de algún artista italiano⁴⁷. Como es habitual, no se ha descartado la intervención de Cascalls y, tal vez, de otros colaboradores, advirtiendo algunas semejanzas con detalles de los monumentos funerarios del Puig⁴⁸. Debido a la envergadura de la obra, Aloy no pudo hacer personalmente toda la sillería. Por algo tenía un taller. Para encontrar su estilo, hay que centrarse en la silla episcopal. La traza presentada por el escultor se desconoce, pero del texto se deduce que se incluían elementos ya existentes. Además de indicarse en el contrato que la obra ya estaba empezada, se imponen varias obligaciones sobre ella. Tenían que aprovecharse las volutas que se integraron en los lados, elementos que se han conservado y recuerdan otros semejantes representados, por ejemplo, en los folios 27v. y 29r. del Cuaderno de Villard de Honnecourt, que podían resultar novedosos en la Gerona de mitad del siglo XIV. Y el artista debía realizar una Anunciación, unos compartimentos —seguramente los polilóbulos del respaldo— y, después, «todas las bestias que fueran necesarias». Todos estos detalles, como los atlantes, las cenefas y los polilóbulos con seres monstruosos, nos remiten a Normandía, especialmente a la ya mencionada Puerta de los Libreros, así como su combinación con la heráldica, heredera a su vez del París de la época de San Luis. Esos aspectos, junto con el



Figura 19.
Aloy de Montbray, polilóbulos, silla del coro de la catedral de Gerona. Fotografía: J. Portal, 1984.

relieve lateral de la Adoración de los Magos, son característicos de la presencia del maestro Aloy. Entre las restantes sillas conservadas, algunas son cronológicamente más tardías y otras, por su estilo, aparentan ser de manos distintas.

La potencia o silla episcopal es un mueble espléndido. Destaca, a primera vista, el respaldo, con treinta y dos casetones polilobulados distribuidos, de dos en dos, en cuatro filas verticales (figura 19). Con un trazado geométrico perfecto, se reparten alternativamente, solo en esa parte, dieciséis escudos del obispo Arnau de Monrodón, promotor de la obra, y el mismo número de animales reales o fantásticos, entre los que no falta el híbrido de animal y humano. Es ahí donde parece que el artista consiguió convencer al obispo para que le permitiera representar «todas las bestias que fueran necesarias», después de cumplir con el deseo del prelado de salpicar de escudos generosamente la obra y colocar a los lados las correspondientes imágenes de talla. La frase parece dar a entender que el artista había insistido en los temas animalísticos, a lo que el obispo habría cedido finalmente, no sin antes dejar claras sus propias condiciones. Puede observarse, incluso, que, en ese aspecto, matizaría el proyecto del escultor. Predominan en el respaldo de la silla de Gerona los animales reales, no imaginados. Una gallinácea picotean-

do, un ave sin identificar, un conejo, un cuervo, un perro, un jabalí, dos ciervos, un águila y un león, frente a tres animales fantásticos y un híbrido de animal y humano. Sin embargo, en Rouen la proporción es muy diferente, a la inversa. Seguramente el modelo de los polilóbulos, extraordinariamente decorativo, figuraba en un lugar preferente en el repertorio de Aloy. Mediante águilas, atlantes y otras figuras, quedaron integradas en la silla las volutas. Ángeles con tubas coronan las más altas y un magnífico león en una de las inferiores, resulta comparable, como hemos indicado antes, con otros de Santes Creus y de Tarragona. Volvemos a encontrar los temas propios del maestro por debajo de los reposabrazos. Pequeños animales y seres formando cenefas en abultado relieve, que se repetirían más tarde profusamente en la capilla de Santa María de los Sastres en la catedral. De nuevo, un atlante en la misericordia, precursor de los de la predela del retablo de los Sastres, y Moisés debajo, con las Tablas de la Ley y los rayos de luz saliendo de su frente. En la parte derecha de la silla, que resultaría exenta, se representó una Adoración de los Magos, bajo el arco conopial característico de Aloy.

Entretanto, el Panteón Real de Poblet no estaba, aunque lo parezca, olvidado. Poco o nada se habría realizado desde aquel 7 de octubre de 1340, en que el rey se puso de acuerdo con el abad Copons, con el deseo de convertir en Panteón Real el monasterio. Siete años más tarde, el 12 de noviembre de 1347, «magister Aloy, ymaginator, [...] y magister Iacobus Cascaylls, ymaginator, [...]», ambos ciudadanos de Barcelona, firman una sociedad para trabajar a partes iguales durante los cinco meses siguientes. Consta como primer testigo Ferrer Bassa, pintor del rey y suegro de Cascalls⁴⁹. Esta sociedad, probablemente impuesta a instancias de Ferrer Bassa, no disminuyó la predilección del rey por Aloy, que siempre figura por delante de Cascalls en los documentos que los mencionan. No vuelve a aparecer Pierre de Guines. La gran cantidad de documentación conocida sobre el proceso de construcción de los sepulcros reales de Poblet, extremadamente lento y complejo, demuestra que esa relación laboral entre Aloy y Cascalls, que no parece que destacara por su cordialidad, se prolongó mucho más allá de ese período de cinco meses, hasta una fecha imprecisa entre el 17 de febrero y el 20 de mayo de 1361. Pero no por extensa la documentación resulta clara, a causa de la pérdida de otros muchos documentos y del incumplimiento sucesivo, tanto por parte de los artistas como del rey, cuyas arcas estaban vacías, entre otras razones con motivo de la guerra con Castilla, llamada «de los dos Pedros», por Pedro IV el Ceremonioso y Pe-

dro I el Cruel, y las consecuencias de la peste de 1348. En realidad, fueron años muy fructíferos para los escultores, que llevaron a cabo por su cuenta numerosos encargos para otros clientes, paralelos al trabajo intermitente de la obra populetana. Tras la vandálica destrucción de ese singular monumento a raíz de la desamortización, el conjunto fue recreado, con el aprovechamiento de algunos fragmentos originales, por Federico Marès.

Un documento de noviembre de 1349, en el que se ordena el sistema de plazos para abonar a los maestros el precio acordado por la obra aludiendo a otro documento anterior no localizado, parece indicar el punto de partida de una nueva etapa⁵⁰. Incluso el rey ordena, en julio de 1350, que se faciliten al maestro Aloy los hombres, animales y barcas que precise para el acarreo de la piedra con la que el artista debe construir su tumba en Poblet⁵¹. Pero, en realidad, la situación no avanzaba, porque el 20 de enero de 1352 se había formulado un nuevo contrato, actualmente perdido, especificando una vez más las condiciones impuestas a los dos maestros, de donde se deduce que se reanudaban las obras. Solo un mes más tarde se ordenaba otra vez que se proporcionara a Aloy y Cascalls una carreta para que transportaran las piedras para los sepulcros de Poblet hasta el mar⁵². Del puerto de Barcelona al de Tarragona y, desde allí, al monasterio. Ese trasiego de un lugar a otro por pedregosos caminos de herradura y en barcazas suponía un grave inconveniente, por mucho que el taller de Gerona estuviera cerca de la cantera. Era preciso replantearse la forma de llevar a cabo los trabajos, más aún cuando, en febrero del mismo 1352, el maestro Aloy, todavía en Gerona pero ciudadano de Barcelona, se comprometió, ante notario, a trabajar 34 bloques de alabastro de Beuda que estaban en parte trabajados y desbastados, y en parte no, para los sepulcros de la reina viva y de las dos reinas difuntas, que le había encargado el rey en Poblet. El monarca, que había perdido ya a sus dos primeras esposas, María de Navarra en 1347 y Leonor de Portugal en 1348, estaba entonces casado en terceras nupcias con Leonor de Sicilia. Dadas las circunstancias, el Ceremonioso perfilaba cada vez más su proyecto sobre los Panteones Reales.

Durante casi un año, el escultor debió negociar con Pedro IV un plan que facilitara el almacenamiento de la piedra y agilizara la realización del monumento, que era lo que realmente preocupaba al rey. La solución a ese problema parece haber llegado en abril de 1353. Aloy se instala en Tarragona. Se aloja en el Castillo del Rey, que el monarca le permitía usar de por vida, junto con su familia, con la condición de mantenerlo y mejorarlo⁵³. Probablemente, influyó

también la facilidad de obtener material de mármol de los monumentos romanos de la antigua Tarraco, que sirvieron de cantera de materiales nobles durante siglos, además de la proximidad de la costa, lo que le permitiría recibir directamente más piedra por mar, almacenarla y disponer de un taller amplio y cómodo, bastante cercano a Poblet, con una climatología mucho más benigna a lo largo de todo el año. Al parecer, en el documento, se indica la obligación «de mejorarlo». Es lógico, pues, que el escultor realizara algunas obras para el Castillo del Rey en tiempos del Ceremonioso, aunque en la actualidad se desconocen, si tenemos en cuenta que las transformaciones más importantes en todo ese que entre 1363 y 1368 se llevaron a cabo las transformaciones más importantes en todo ese conjunto fortificado. Pero también podía compaginar la obra de los sepulcros populetanos con otros trabajos para la Mitra, cuya sede regía el arzobispo Sancho López de Ayerbe, el franciscano tío del monarca y viejo conocido de Aloy, cuando éste fue requerido por Pedro IV el Ceremonioso para realizar el monumento funerario de su madre, Teresa de Entenza, para el convento de San Francisco de Zaragoza. El escultor habría podido, así, decorar parte de las nuevas capillas e intervenir en otras obras que se llevaban a cabo en la catedral, además del propio Castillo del Rey, especialmente el gran salón del piso alto, que luego sería transformado hacia 1600.

La obra de los sepulcros no avanzaba. El rey, preocupado, reprocha desde Valencia al maestro, en septiembre del mismo 1353, la lentitud en los trabajos y le recuerda que tiene que pagar a Cascalls la mitad del dinero recibido. Alguien habría informado al monarca de esas irregularidades, lo que provocó que éste realizara al menos una visita de obra en Poblet, visita que no habría hecho nunca hasta entonces, pues descubre algo que le gustaría añadir al proyecto. Eso parece reflejar el documento de abril de 1354, en que el rey, desde Barcelona, indica insistentemente a los maestros Castays (*sic*) y Aloy su deseo de que, en las tumbas, haya efigies de «hombres con gestos ostentadamente luctuosos», sobre campos de vidrio esmaltado, dorado y nielado, como los cuatro plañideros que vio en una obra en el taller de Cascalls en Poblet⁵⁴. El taller no podía ser otro que el que el maestro Jaume compartía con Aloy y la obra que el rey vio en él, tratándose de un tema innovador tan desarrollado por Jean Pepin de Huy y sus colaboradores, sería alguna muestra que habría llevado consigo el escultor francés. Por fin, en abril de 1356, da la impresión de que la terminación del proyecto es inminente. El rey, en referencia a una carta de Aloy, reconoce que, si se le paga por su obra al maestro, éste hará entrega de

la tumba del monarca. El monumento, según el escultor, estaba casi acabado⁵⁵, pero el monarca no pagaba. En abril de 1359, el escultor continúa reclamando lo que se le debe. La guerra con Castilla está vaciando las arcas del rey, quien, no obstante, responde a las dudas de Aloy sobre dónde hay que colocar su sepultura. La de Jaime I el Conquistador debe quedar arrimada al pie del arco que sostiene la bóveda, mientras la suya propia debe quedar enfrente, hacia el coro de los monjes, junto al otro pie del mismo arco, de modo que, entre una y otra, haya espacio para pasar⁵⁶. El documento es extraordinariamente revelador. Nada que ver ese proyecto con el resultado final. Jaime I, uno de los monarcas aragoneses que más favorecieron al monasterio de Poblet, había sido enterrado en él por deseo propio y su sepulcro se encontraría en el pilar donde el brazo septentrional del crucero se encuentra con el ábside mayor y la girola. En un punto próximo al mismo pilar del lado sur, probablemente en el interior del ábside, se encontraría la tumba de Alfonso II el Casto, otro gran mecenas de la obra de la iglesia del monasterio. En ese momento, el Ceremonioso se sentía vinculado más directamente al rey Jaime y decidió colocar su sepultura alineada con la del Conquistador, también a ras de suelo, junto al otro pilar del mismo arco. De este modo comenzaba a configurarse lo que se llamó la Capilla Real, que situaba las tumbas reales frente al lugar más sagrado del templo y relegaba el espacio destinado a los monjes, el coro, al comienzo de la nave, desde donde, con sus plegarias, intercederían por los reyes ante Dios. Entre el sepulcro de Pedro IV y sus esposas y el de Jaime I, que aún no había sido monumentalizado, habría distancia suficiente para pasar.

Como la reina Leonor de Sicilia disponía de sus propios recursos, ordenaba, en junio del mismo año 1359, que se pagara la parte que le correspondía del coste de la tumba, ya que el prior de Poblet había certificado que la obra estaba totalmente acabada⁵⁷. A pesar de esa certificación, algo que no sabemos faltaba por hacer. Como mínimo, la colocación del monumento en su lugar. El rey, puesto tal vez en evidencia ante el cumplimiento de la reina, reconoce que, por falta de dinero, él no pudo cumplir lo estipulado, declara a los maestros Aloy y Cascalls libres de culpa y responsabilidad y les concede una prórroga para la terminación de los sepulcros⁵⁸. Se trataría probablemente de la aceptación, por parte del monarca, de que los retrasos en la entrega de la obra no debían considerarse como un incumplimiento del contrato, sino que podían resultar equivalentes a la concesión de una prórroga⁵⁹. Esa dilatación en el tiempo, originada principalmente por los problemas

económicos, resultó al final beneficiosa para el Panteón Real de Poblet. Ignoramos cuál fue la razón del cambio de opinión del monarca. Tal vez los propios maestros o los monjes pudieron indicarle el peligro de que las tumbas a ras de suelo terminaran siendo una barrera que impidiera el paso, además del desarrollo posterior del conjunto. El caso es que, entre el 15 de abril de 1359 y el 24 de octubre de 1360, el Ceremonioso había decidido variar la disposición de las tumbas, deseando, finalmente, que se elevaran sobre un arco, al lado contrario, donde se encontraba la tumba original del rey Alfonso, fundador de la dinastía. También había pagado a los dos maestros la abultada cantidad de cien florines de oro el 21 de julio⁶⁰. Pero, al levantarla, la obra se había roto. Aloy le había enviado un nuevo proyecto «pintado» en un pergamino, al que el rey respondió ese 24 de octubre considerando que, si se hiciera tal como el artista propone, el conjunto «sería demasiado alto» y la obra «sería muy desmesurada». El monarca ordenaba que se esperase a que él, personalmente, se presentara en Poblet, para tomar una decisión al respecto. El maestro había comunicado al Ceremonioso los daños sufridos —tal vez incluso daños físicos, parece intuirse, no sólo económicos— por un accidente que el artista no se explicaba, y el monarca prometía ser comprensivo con él, en atención «al servicio que nos habéis hecho y que nos hacéis»⁶¹.

A pesar de la comprensión real, el percance pudo desesperar a Aloy. En febrero de 1361, la reina Leonor de Sicilia reitera a su tesorero las órdenes para abonar a los maestros Aloy y Cascalls la cantidad de 1.666 sueldos y 8 dineros, correspondiente a las obras de las sepulturas reales⁶². Tal vez deseaba cumplir con su parte, pues el posible enfrentamiento entre ambos artistas presagiaba una ruptura inminente de la colaboración. Poco después, el rey, que se encontraba en Lérida, de cuya catedral era entonces Cascalls *magister operis*, ordena una vez más que se arreglen los caminos para que los carros y las carretas puedan transportar mejor las piedras con las que este último artista realizaría el túmulo del monarca y de las reinas⁶³. El 20 de mayo de ese 1361 ya está solo Cascalls al frente de la obra. La reina Leonor manda a su tesorero que abone a Cascalls los 1.666 sueldos y 8 dineros que, según la carta del 17 de febrero, tenían que haberse entregado a Cascalls y al maestro Aloy, *sculptori suo*, de su tumba, conjuntamente. Aloy, tal vez cansado de los sucesivos cambios que se le pedían y de propuestas que escapaban a su profesión como escultor, había renunciado y cedido a Cascalls sus derechos en la obra de las tumbas reales de Poblet. Antes de abandonar, y en poco más de dos meses, había terminado «del

todo», *ex toto perfecit*, el encargo que le habían hecho el rey y la reina. No hay constancia de más intervenciones de Aloy en Poblet⁶⁴.

Un documento de Poblet del 4 de diciembre de 1366 ofrece una ordenada relación de los hechos, donde se especifican las modificaciones y añadiduras que se habían ido haciendo en los sepulcros reales, así como los pagos efectuados por los mismos. En un principio, el «Monumento» del rey y de las reinas tenía que situarse en el suelo, en la cabecera del coro. Más tarde, el monarca ordenó que el citado monumento fuera colocado sobre un arco, también en la cabecera del coro, pero «en el lado de la puerta del cementerio», es decir, al sur, donde estaba la tumba del rey Alfonso II el Casto, según se menciona el 28 de septiembre de 1362⁶⁵. Se trata del arco que se rompió cuando Aloy estaba al frente de la obra. Una vez levantado ese arco, cuya contratación y financiación corrió a cargo del abad o, como dice el documento, «fue hecho por el abad», el Ceremonioso, en una visita a Poblet en verano de 1364, quiso que se hiciera un nuevo arco, simétrico al anterior pero al otro lado, frente a «la escalera que baja del dormitorio», para colocar en él la sepultura que compartiría con las reinas, además del «Monumento» del rey Jaime. Esta vez, para evitar riesgos, se hizo más alto. Se sobreentiende que la mención al sepulcro de Jaime I, al igual que al de Alfonso II el Casto, se refiere a los primitivos sepulcros de estos dos reyes, antepasados de Pedro el Ceremonioso, anteriores ambos al siglo XIV. Estas dos sepulturas estaban en la cabecera y junto al crucero, pues, en las fechas correspondientes al fallecimiento de cada uno de esos monarcas, todavía no estaban terminadas y en uso las naves de la iglesia⁶⁶. El segundo arco, también «fue hecho por el abad». De todo esto, correspondió a Jaume Cascalls, ya como único escultor, controlar el traslado, hacer las adaptaciones pertinentes para un conjunto que iba a resultar más suntuoso y las nuevas tumbas reales que se le encomendaran⁶⁷.

Para realizar un arco de pilar a pilar, suficientemente rebajado y resistente a un tiempo, que debía soportar el peso de los sarcófagos de piedra, como pedía el monarca, era necesario contar con un experto. Aloy debió realizar el arco, por no contrariar los deseos del rey. Un arco escarzano demasiado plano, que no resistió. Es posible que el escultor se hubiera mostrado reacio a llevar a cabo un trabajo de arquitectura para el que no estaba preparado. De ahí la comprensión que demuestra el monarca al conocer el accidente, admitiendo los excelentes servicios del artista durante tantos años. De modo que el abad buscó especialistas, que repararan y reforzaran el arco en cuestión, con la



Figura 20.
Aloy de Montbray, jamba de arco. Panteón Real del monasterio de Santa María de Poblet. Fotografía: J. Portal, 2013.

ayuda de dos columnillas a modo de puntales, con lo que se redujo la luz del arco y se logró una mayor estabilidad. Algo que, sin embargo, no fue suficiente. El arco, a pesar de las columnillas, sigue resquebrajado hoy en día. En el documento de 1364, se insiste en que la realización de los dos arcos definitivos «fue hecha por el abad». Es decir, que el abad contrató a un grupo de «maestros picapedreros», cuyos nombres aparecen en el *Borrador de obras* de Poblet correspondiente a los años 1361-1362⁶⁸. Cascalls pudo proponer al abad todos o una parte de los picapedreros que conoció durante su magisterio en la catedral de Lérida. Uno de ellos, Bartomeu Rovira, «había sido» con anterioridad discípulo suyo, probablemente como escultor. Otros dos, Pere Lona y Johan Matheu, procedían de Lérida directamente. Domingo Franco y el que aparece como Jac. Franco, por su parte, podían ser franceses o de ascendencia francesa. Sale también citada una cantidad que recibía Cascalls «per jornals quen Jordi catiu seu feu en la dita obra», en referencia a Jordi de Déu y dejando claro que el amo cobraba la paga correspondiente al trabajo de su esclavo. Los conocimientos de Cascalls sobre técnicas arquitectónicas debían ser aproximadamente los mismos que los de Aloy, aunque conste documentalmente que fue maestro de la catedral de Lérida. Solo precisaba te-



Figura 21.
Aloy de Montbray, Virgen Anunciada. Capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona. Fotografía: J. Portal, 1980.



Figura 22.
Aloy de Montbray, arcángel Gabriel. Capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona. Fotografía: J. Portal, 1980.

ner un equipo de mazoneros expertos. El único arco escarzano que puede atribuirse con certeza a Cascalls está en la catedral de Tarragona, en cuya fachada principal trabajó, y es meramente decorativo, no constructivo. Se trata del que, en el Juicio Final de la portada principal, esculpó en el relieve donde resucitan los bienaventurados. Un relieve de entre 1372 y 1379, que evoca de forma magnífica los sepulcros reales de Poblet, dentro de una iconografía muy singular⁶⁹.

Puesto que el objetivo de este trabajo no es tanto llevar a cabo estudios exhaustivos sobre las obras documentadas de Aloy como aportar razones que permitan conocer su trayectoria vital y artística, queda por concretar si alguno de los restos conservados de la tumbas reales de Poblet puede ser atribuido al maestro Aloy⁷⁰. Destruídas las figuras yacentes del rey y las tres reinas, que sería la parte más espectacular⁷¹, sólo es plausible, por el momento, asignarle ciertos detalles de no poca importancia. Por supuesto, los relieves de los citados pies o basamentos del arco meridional (figura 20), fragmentos de arquitecturas ornamentales y algunas de las figu-

ritas dispersas, enteras o fragmentadas, del estilo del maestro, entre las que se encuentran plañideros. Unos plañideros que coinciden plenamente con la descripción «hombres con gestos ostentadamente luctuosos», hecha por el monarca en su visita al taller donde trabajaba Cascalls en Poblet y con sus orígenes en Francia. Podría pensarse que el plañidero del Louvre, procedente de la tumba de Otón de Borgoña, fuera de Poblet. Hasta tal punto llega su semejanza. Ese taller tenía que ser el taller común, donde Aloy, que ya vivía en Tarragona, tendría aún muchas de sus pertenencias y muestras de relieves como los que se hacían en Francia. Hay que descartar, entre lo conservado, ropas adornadas con grandes bordados, muy poco frecuentes en el arte francés de la época, y que sólo se generalizan en Poblet a partir de la incorporación del siciliano Jordi de Déu al equipo de Cascalls.

Una vez terminada su tarea en Poblet, el maestro Aloy trabajó, o continuó trabajando, para la Mitra de Tarragona. Esa vinculación solo queda reflejada en tres documentos conocidos. El primero hace referencia al cobro, en agosto de

1367, de una cantidad pendiente por un retablo que había hecho para la iglesia de San Miguel de Escornalbou⁷². A juzgar por los escasos restos conservados, las trazas de este retablo eran muy semejantes a las del retablo de la capilla de Santa María de los Sastres de la catedral de Tarragona, especialmente en cuanto a la mazonería o arquitectura del mismo, aunque de una calidad muy superior. Contaba con el episodio del toro en el Monte Gárgano y la aparición del arcángel san Miguel, titular del retablo, escenas de la vida de Jesús, como la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección bajo la forma de la *Visitatio sepulchri*, y pasajes referidos a la Virgen, como la Anunciación, la Natividad y la Coronación. Sabemos por el segundo que cobraba, de los procuradores de la obra de la seo de Tarragona, en marzo de 1368, 10 libras de las 60 del precio convenido por la venta de un retablo⁷³. El documento es tan conciso y ambiguo que no indica si se trata de una operación con terceros o de un retablo del propio escultor, comprado por los canónigos. Y en el tercero, el maestro Aloy reconoce, en mayo del mismo 1368, cobrar de los procuradores de la obra de la catedral 10 libras barcelonesas, parte de una cantidad mayor que le debían por un retablo que hizo en la capilla de Santa María de la seo de Tarragona⁷⁴, la conocida posteriormente como de los Sastres. El último día de diciembre de 1367 había sido consagrado el altar. La proximidad de ambas fechas, la de la venta «de un retablo» y ésta, ha servido para apuntar una posible relación entre estas dos últimas obras, la primera de las cuales no ha podido ser identificada⁷⁵.

Poco antes de la primera mitad del siglo XIV, se comenzó una profunda remodelación en la capilla de Santa María de la catedral. La cofradía de presbíteros de la seo se encontraba bajo la advocación de la Natividad de la Virgen. Pertenecía a ella la mayor parte de los canónigos, era muy poderosa económicamente y sus estatutos se remontaban a 1345. En torno a esta fecha, o un poco antes, hacia 1341, puede situarse el comienzo de la remodelación, que convirtió un ábside románico, de trazado semicircular, en otro poligonal plenamente gótico. En estas obras no está claro que interviniera Aloy, pero sí artistas que habían trabajado en los monumentos funerarios de Pedro III el Grande, y de Jaime II y Blanca de Anjou en Santes Creus, a juzgar por las coincidencias entre algunos alto-relieves. Los trabajos avanzarían a buen ritmo, con la financiación de los canónigos. A falta de documentación al respecto, la heráldica alude a los Anglesola y a los Saportella, entre otros. No hay constancia de que, como se ha asegurado recientemente, el arzobispo Sancho López de Ayerbe (1347-1357) mostrara interés por el

patrocinio de la capilla, vinculada como estaba a la cofradía de los presbíteros. Tampoco aparece en ella su escudo, «De oro, con cuatro palos de gules y una cruz de argent, sobre el todo con cinco escuditos en ella, de oro, con sendas fajas azules [...]»⁷⁶ y, como franciscano, no se enterró en la catedral, sino en el convento de esta orden en Tarragona⁷⁷. Tal vez la peste interrumpió los trabajos antes de terminar y el agua que entraría por las tres ventanas sin protección pudo erosionar parte de la escultura ya realizada. Hasta 1359 no se terminaron de pagar las vidrieras, por orden del arzobispo Pedro de Clasquerí (1358-1380). Este mismo prelado pudo continuar la remodelación dándole la categoría de capilla funeraria propia, probablemente cuando una serie de hechos luctuosos, incluso cruentos, por rivalidades entre los canónigos, ocurridos en 1361, enfrentó violentamente entre sí a algunos de los patrocinadores, que acabaron en la cárcel por orden del prelado. Intervendrían, en esta nueva fase, Reinard de Fonoll como *magister operis*, Aloy de Montbray como escultor y, probablemente, Guillem de Timor como pintor de los murales y otros trabajos, además de varios colaboradores que intuimos por comparación con otras obras. Puede atribuirse a Fonoll el diseño flamígero de los elementos arquitectónicos de las falsas ventanas y la galería de monaguillos, la pequeña sacristía y la puerta de comunicación con el ábside central. Al escultor, corresponderían, fundamentalmente, entre otras, las estatuas que hay en la galería, que representan a la Virgen (figura 21) y al arcángel de la Anunciación (figura 22), tan parecido al ángel tenante del Palacio Real de Santes Creus (figura 23), santa Margarita de Antioquía y santa Catalina de Alejandría, con ayudantes en algunos casos, pues el artista tendría ya una edad avanzada. También las arcuaciones y los relieves que las adornan reflejan su estilo, con cenefas en las que el tallo es el hilo conductor, a la manera del claustro del Mont-Saint-Michel, y una gran cantidad de detalles que alcanzan, incluso, las ménsulas del interior de la sacristía. Timor podría haber intervenido, a su vez, en el retablo de la capilla, que sería proyectado por Aloy. Fonoll aparece aún documentado como «magister operis sedis Terraconae» en las últimas páginas de un manual sin foliar de 1373-1374. La decoración de la capilla de Santa María de los Sastres sería, en ese caso, el conjunto más completo y mejor conservado que asociaríamos con Aloy de Montbray⁷⁸.

Las numerosas y evidentes alteraciones que ha soportado a lo largo de la historia, la última de ellas en 2013, así como la complejidad de la iconografía y las dudas sobre el autor material, convierten el retablo de la capilla de los Sastres en una obra especialmente digna de estudio (fi-



Figura 23.
Aloy de Montbray, ángeles tenantes y escudo. Palacio Real del monasterio de Santes Creus. Fotografía: J. Portal, 2013.

gura 24). La disposición de los compartimentos, excesivamente vertical para lo que cabría esperar en la década de 1360, cuando la evolución del retablo en Cataluña todavía no había superado la forma cuadrangular apaisada, parece confirmar que, en algún momento, desaparecieron varios elementos, entre ellos, el marco pétreo que, a modo de guardapolvo, debía recorrer los laterales y la parte superior del contorno, de forma semejante a otros retablos próximos bien conservados, como el de los Santos Bernardo y Bernabé de la iglesia de Santa María de Montblanc, de hacia 1358, otros relieves y componentes arquitectónicos⁷⁹. Y es prácticamente seguro que se han perdido algunas escenas, además de colocarse otras de manera desordenada o incorrecta. El retablo fue dedicado a la Virgen. En función de esa advocación, se programaron tres ciclos temáticos. El de la Infancia de Cristo, las historias de la Pasión y las historias de María después de la muerte de su Hijo, que culminan con su glorificación, todo ello de piedra trabajada en bajorrelieve, que incluye la figura de la Virgen con el Niño, de mayor tamaño y con la misma técnica. Las escenas se desarrollan con un gran sentido narrativo, no exento de ingenuidad, apoyando el relato esculpido con el color, algo muy evidente en el episodio de la Natividad, donde la mula y el buey solo presentan en bulto las cabezas. Es muy probable que los fondos incluyeran los correspondientes *tituli* sobre las figuras. Las escenas aparecen enmarcadas por elementos arquitectónicos formando chambranas, que configuran superficies individuales o dobles, según los casos. Todo ha llegado hasta

nosotros bárbaramente serrado y las medidas resultantes no son exactas. De ahí la dificultad de acoplarlas.

Si tenemos en cuenta que, en el taller de Aloy y Cascalls en Poblet, se conocían, al menos, las obras más significativas de Giotto y de Simone Martini, además de las de los principales focos artísticos de Francia, podemos tratar de buscar las fuentes en las que se basara el proyecto para este retablo. En algunos de los episodios, el relato está tan simplificado que el modelo debe buscarse en las vidrieras. En otros, por el contrario, la complejidad de la obra imitada ha dificultado la composición. A falta de una base segura, solo podemos, como hipótesis, intentar una propuesta de reconstrucción ideal que, desde el punto de vista temático, parezca viable, aunque no coincide con la interpretación y el montaje llevado a cabo en la última intervención. Se mantiene en la parte baja, a modo de predela, un friso de escasa altura, pensado para ser visto sobre la mesa del altar, con figuras de mártires *clipeatas* y dos escudos, todavía sin identificar. Por encima, corre una moldura que se ensancha en el centro, dando lugar a una repisa como las que se utilizaban habitualmente en la edad media para colocar un expositor en retablos que, como éste, carecían de tabernáculo o sagrario propio. Con posterioridad, la repisa del expositor sería utilizada como peana a los pies de la Virgen, aunque es evidente que los perfiles no coinciden. Sorprende el número de los mártires, diez, cuando podrían ser doce, en paralelismo con los apóstoles, algo que constituye un indicio más de la posible pérdida de algunos elementos. Y, en

los extremos, dos figuras atlantes, desnuda una y vestida la otra. Es el mismo recurso simbólico que se utilizó en el siglo XV en el retablo mayor de la catedral, a escasos metros de los Sastres. Pere Johan, autor del retablo mayor, contrapuso así la *nuditatis virtualis*, la desnudez virtuosa de la inocencia, con el orgullo y la ostentación derivados de la riqueza. Todo el piso inferior, por encima de la predela, corresponde al ciclo de la Infancia, con un total de ocho episodios. A partir de la izquierda del espectador, la Anunciación y la Visitación bajo dos chambranas distintas pero compartiendo un solo espacio. La Natividad, por separado. El Anuncio a los pastores, junto con el pasaje que sitúa a los Magos ante Herodes mientras se produce la Matanza de los Inocentes, debería ocupar el espacio central, donde ahora se encuentra la Virgen con el Niño, para seguir la secuencia del relato, la simetría y el detallismo decorativo de las dos únicas chambranas radicalmente distintas a las demás. Y, finalmente, la Huida a Egipto, emparejada con la Presentación en el templo. Esta hipótesis acerca de la disposición de las escenas de la Infancia de Cristo se ve respaldada cuando se compara con obras tan importantes como el políptico de la Maestà realizado por el pintor Duccio di Buoninsegna para el Duomo de Siena, entre 1308 y 1311. El Ciclo de la Pasión de Cristo se situaría en los dos pisos intermedios. Desde el más inferior, la Entrada Triunfal en Jerusalén, aparentemente perdida, que tendría cabida en el extremo izquierdo bajo dos chambranas, mientras la Última Cena, conservada, debería dar paso al relieve de la Virgen con el Niño del espacio central. La lectura continúa con el Lavatorio de Pies y el Prendimiento prolongado en el Beso de Judas, un episodio al que se daría idéntica extensión que a la Entrada en Jerusalén del extremo opuesto. Siempre con la misma alternancia rítmica de dos y una chambrana, comenzamos el tercer piso con la Coronación de Espinas o Escarnio de Cristo y la Flagelación, seguida de la Crucifixión, con la heráldica de los Rocabertí en un estandarte. Salvado el hueco que ocupa la Virgen central, el artista representó el momento previo a la colocación de Cristo en el sepulcro, ya desclavado de la cruz pero no depositado, sin sarcófago y sin cruz. En el último episodio, se incluye, según una fórmula habitual, la Resurrección en la *Visitatio sepulchri*. Se sabe que, en el siglo XV, ardía una lámpara en la zona de la Anunciación y otra en la de la Pasión. El piso más alto, con las historias de la Virgen después de la muerte de su Hijo, plantea una problemática diferente. Aunque no se aprecian contrastes estilísticos, las casas o compartimentos del retablo son de mayor tamaño y solo aparecen dos por lado, dedicados a la Glorificación de la



Figura 24. Colaborador de Aloy de Montbray, retablo de la capilla de Santa María de los Sastres, con escenas desordenadas y varias pérdidas. Catedral de Tarragona. Fotografía: C. Fargas, 1990.

Virgen. A nuestra izquierda, el arcángel Gabriel anuncia a María que se acerca la fecha de su marcha, a la vez que le hace entrega de la hoja de palma, que recogerá el apóstol Juan, el primero en llegar para acompañarla. A continuación, la vigilia de la Virgen en oración junto con todos los apóstoles. Se echa de menos en los Sastres la escena fundamental de la *Dormitio Virginis*, la Dormición o Tránsito de la Virgen, que, sin duda, se ha perdido, pues, dada la minuciosidad del relato, no podía faltar. En su lugar, se colocaría, posteriormente y como doselete, un pináculo. A la derecha del espectador, el pasaje de la Asunción, tomado en este caso de un precioso modelo parisino. Y, para terminar, la Coronación. Se trata de una iconografía poco frecuente, donde, además de a la Biblia y a la Leyenda Dorada, se recurre insistentemente a textos apócrifos.

No parece probable que hubiera una relación directa entre el autor material y el políptico sienés. Más bien dibujos, apuntes, esquemas y anotaciones que, depositados tal vez en el taller de Poblet junto con otros de origen francés, hubieran sido interpretados y aplicados a las características del retablo de Tarragona. Eso

explicaría ciertas peculiaridades y licencias en la iconografía. El piso del Ciclo de la Infancia se corresponde con la predela de Siena, lo cual justifica que el relieve de la Virgen con el Niño titular del retablo estuviera originariamente situado un piso más arriba, como la Virgen en Majestad de Duccio. Pero el pintor sienés no había incluido el paso de los Magos por el palacio de Herodes, antes de la escena de la Natividad. Obviando ese trámite, pintó la Epifanía inmediatamente después del Nacimiento y, a continuación, la Presentación del Niño en el templo, la Matanza de los Inocentes, la Huida a Egipto y Jesús en el templo entre los doctores. Seguía con esto un itinerario tradicional, basado alternativamente en los evangelios de Mateo y Lucas. En la catedral de Tarragona, donde está presente en varias ocasiones el viaje de los Magos, el escultor creyó encontrar una solución de síntesis en el episodio de la Matanza de los Inocentes que pintó Duccio después de la Presentación. Como modelo, solo dispondría de un apunte y creyó que se trataba de los Reyes ante Herodes y los Inocentes en una composición única, cuando en la obra italiana el único rey que preside la escena es Herodes y quienes le acompañan son sus consejeros. En los Sastres, el palacio perdió su carácter de *belvedere* italiano y se convirtió en un muro almenado. En el interior, Herodes, acompañado también de los asesores, se encuentra reunido con los Magos y les entrega la diadema y el anillo que le regalara el rey de los persas en calidad de obsequio para el Niño, según el texto apócrifo. En realidad, la aparentemente anárquica disposición de algunas escenas, se debe tan solo a la utilización de un modelo demasiado impreciso y al uso paralelo de fuentes literarias distintas.

Los dos registros de la Pasión estarían presididos por el relieve de la Virgen. Faltaría la preceptiva Entrada Triunfal en Jerusalén, perdida, a la que seguiría la Última Cena, representada de forma poco frecuente pero no excepcional, con Cristo en pie, acompañado de seis apóstoles con sus atributos y el libro. El simbolismo del pez eucarístico colocado en el plato, además del pan y el vino sobre la mesa, alude a la cena que hizo compartir Jesús a siete de sus discípulos, ya

resucitado y antes de la Ascensión. El séptimo es Judas, en este caso rodeado de ratas, animal destructivo por excelencia, la representación del diablo que toca con la mano la boca del pez. El pez, como imagen del cuerpo de Cristo, era el cebo puesto en el extremo del anzuelo divino para atraer al demonio a su propia destrucción. Una interpretación muy semejante se encuentra en la vidriera de la Pasión, en la fachada principal de la catedral de Chartres, que sin duda conoció Aloy. Las tablas dedicadas a la Glorificación de la Virgen en el coronamiento de la Maestà superan ampliamente en tamaño a las de la predela, como las del retablo de Tarragona, que han sido recientemente trasladadas a la parte inferior, sin fundamento justificado, en virtud de un pretendido mandato derivado del Concilio de Trento⁸⁰. Resulta curioso que esa supuesta orden no afectara también al retablo mayor de la catedral y que se haya querido recomponer un retablo del siglo XIV buscando razones en el XVI.

Parece poco probable que el autor material del conjunto fuera Aloy de Montbray, visto el contraste con el espectacular realismo del Cristo yacente de Gerona o del grupo de la Anunciación en la misma capilla de los Sastres. Es más probable que el maestro, que rondaría ya los 70 años, estuviera ocupado en la escultura monumental de la capilla y que el retablo cobrado por él fuera realizado, bajo sus indicaciones, por un colaborador. Aunque de momento no puede asegurarse, podría tratarse de Guillem de Timor, el artista mencionado como «pictor seu scultor», al que hemos atribuido con bastantes posibilidades el retablo de los santos Bernardo y Bernabé, realizado veinte años atrás para la iglesia de Santa María de Montblanc.

Terminada la remodelación de la capilla de Santa María de los Sastres, Aloy se instaló probablemente en Valencia hacia 1375⁸¹. Aparentemente, formó allí un taller cuya huella se encuentra, al menos, en la escultura gótica del antiguo reino de Valencia. El 19 de febrero de 1382, el limosnero real pagaba 110 sueldos a Aloy, *mestre d'images* de Valencia, para su sustento⁸². Pedro el Ceremonioso no había olvidado al maestro. Y el artista podía haber rebasado, en su ancianidad, los 80 años de vida.

1. El presente artículo es, en parte, fruto de una colaboración en el índice digital *Magistri Cataloniae* (www.magistricataloniae.org), dentro del proyecto de investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona: *Artistas, patronos y comitentes: Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XIV)* (MICINN-HAR 2011-2015).
2. J. M. MADURELL MARIMON (1949), «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, nº 7; ÍDEM (1950), «Texto. Apéndice documental. Índices», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, nº 8; ÍDEM (1952), «Addenda al apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, nº 9, doc. 658, p. 213, y ALOY DE MONTBRAY, o MESTRE ALOY, referencia nota 1, p. 215: ACB. Bernardo de Vilarrubia, man. año 1336 [kal. enero – id. marzo]: 19 septiembre 1336 [13 kal. oct.].
3. M. CRISPÍ (2004), «Una obra documentada d'Aloi de Montbrai: la marededéu dels Prats de Rei: Noves vies per a l'estudi de l'escultor francès», *Locus Amoenus*, nº 7, p. 111-116.
4. P. BESERAN I RAMON (2007), «Aloi de Montbrai», *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura I: La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 204-219.
5. M. LE CHANOINE DEHAISNES (1886), *Documents et extraits divers concernant l'Histoire de l'Art, dans la Flandre, L'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, Lille, p. 198. Se denomina al artista «Jehan de Huy ouvrier de tombes».
6. Ibídem, p. 203-215.
7. Ibídem, p. 215-231. La noticia ha sido recogida también por M. BEAULIEU y V. BEYER (1992), *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, París, Picard, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, nº 19, p. 54 y 81-82.
8. Guillaume de Nourrich, probablemente de Norwich, pronunciado en francés, con numerosas versiones de su apellido, realizó al menos algunas estatuas de apóstoles, una de las cuales se conserva en el Museo Cluny de París.
9. M. BEAULIEU y V. BEYER (1992), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 66.
10. Dadas las numerosas versiones que aparecen en los documentos de un mismo apellido, es muy posible que Aloul y Alou sean uno mismo, de modo que Jean Aloul podría ser tío de Aloy.
11. M. BEAULIEU y V. BEYER (1992), *Dictionnaire...*, op. cit., p. 10-11, fig. 1.
12. Aloy, con un sonido más de consonante que de vocal, que se reflejaría en la y mejor que en la i, y es la grafía con la que aparece citado en los documentos originales.
13. J. R. CASTRO (1947-1948), «El matrimonio de Pedro IV de Aragón y María de Navarra», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, nº 3, p. 57-156.
14. J. M. LACARRA (1975), *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, p. 320, 363-68.
15. Aloy figura al menos como *tombier* (Alou en el taller de Jean Pepin de Huy), *imaginador, imaginatorem, sculptor lapidum, lapicide, lapicida, sculptore, ymaginator lapidum, magister ymaginum, pictor sive ymaginator*.
16. E. LIAÑO MARTÍNEZ (2007), «La primera escultura trescentista al monestir de Santes Creus», en *L'Art Gòtic a Catalunya: Escultura*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 92-97.
17. E. LIAÑO MARTÍNEZ (1991), «Reinard de Fonoll, maestro de obras de la Seo de Tarragona: Una hipótesis sobre su obra», *Miscel·lania en Homenatge al P. Agustí Altsient*, Tarragona, Diputació de Tarragona, p. 379-402, e ÍDEM (1992), «Reinard de Fonoll y el gótico flamígero en Cataluña», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres 1990, Mérida, vol. I, p. 81-86.
18. A. LÓPEZ DE MENESES (1952), «Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso». *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, nº 5, doc. 7, p. 675.
19. D. de MONFAR Y SORS (1853), *Historia de los Condes de Urgel*, publicada por real orden por P. de Bofarull y Mascaró, Barcelona, p. 118.
20. Pierre de Guines, un maestro sobre cuya obra todavía quedan muchas incógnitas, había sido el encargado del monumento funerario del rey Alfonso el Benigno, padre del Ceremonioso.
21. A. RUBIÓ I LLUCH (1908-1921), *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, 2 vols., Barcelona, vol. II, p. 60-62. En la página 61, se hace relación de los pagos y otros detalles desde el 24 de noviembre de 1349 hasta 1371, ya con Cascalls como único maestro principal en esta última fecha, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
22. M. CRISPÍ, «Una obra...», op. cit. El aspecto actual, especialmente el rostro, de la imagen produce ciertas dudas acerca de la autoría de Aloy, aunque podría identificarse con algún colaborador de los que trabajaron en la capilla de Santa María de los Sastres en Tarragona.
23. J. R. GABORIT (1998), «L'Art au temps de Philippe le Bel et de ses fils», en *L'Art au temps des rois maudits. Philip le Bel et ses fils. 1285-1328*, París, Expositi6n, Réunion des Musées Nationaux, p. 26-31, figura 1, y F. BARON (1998), «Sculptures», en *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, París, p. 52-57.
24. F. DURÁN I CAÑAMERAS (1919), «La escultura medieval catalana: La escultura ojival hasta el año 1400», *Estudio*, nº 26, p. 205-206.
25. J. M. MADURELL MARIMÓN (1936), «El Palau Reial Major de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 12, p. 503-505, e ÍDEM (1937-40), «El Palacio Real Mayor de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, nº 13, p. 89-113.
26. E. LIAÑO MARTÍNEZ (2007), «La catedral de Tarragona: La Capella del Baptisteri o de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges», *L'Art Gòtic a Catalunya: Escultura*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 105-106.
27. P. FREIXAS (1982-1983), «L'obra del Mestre Aloi a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Homenatge a Carles Rahola, p. 79-80, nota 6.
28. T. LLORENTE FALC (1931), «Los sepulcros de la iglesia de Nuestra Señora del Puig», *ABC*, 1 de enero, p. 6-7. Agradezco a los Padres Trinitarios y al personal del Monasterio del Puig las facilidades concedidas para este estudio.
29. A. J. PLANELLS CLAVERO y A. J. PLANELLS DE LA MAZA (2011),

- Roger de Lauria: *El gran almirante del Mediterráneo*, Madrid, Bubok, p. 70. Esta información parece contradecir la frase de Llorente: «[...] D. Roberto, que murió mozo».
30. *Ibidem*, p. 70.
31. M. M. COSTA (1976), «Lloria i Entença, Margarida de (1292-1345)», *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, vol. 9, p. 296, donde se dice que Margarita fue enterrada en Santes Creus. Se trata, al parecer, de una confusión con el deseo de su padre Roger de Lauria, manifestado en su testamento en 1307, de ser enterrado en ese monasterio, al pie de la tumba de Pedro III el Grande. Sobre Nicolás de Joinville, véase A. DE FLUVIÀ (1975), *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, vol. 8, p. 771.
32. Aunque estos datos resultan contradictorios, podría deducirse que el Nicolás receptor de Castellucio podría no ser el primogénito de Roberto de Lauria, sino de Nicolás de Joinville.
33. J. SIMONET (1875), *Essai sur l'histoire et la généalogie des sires de Joinville (1008-1386), accompagné de chartes et documents inédits*, Langres. Agradezco a F. Menéndez Pidal su colaboración en este punto.
34. G. MORA, T. TORTOSA y M.^a A. GÓMEZ (2001), *Comisiones de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Catálogo, books.google.es, p. 94.
35. P. FREIXAS (1983), Apèndix documental del capítol II, *L'art gòtic a Girona*, Gerona, Institut d'Estudis Gironins, p. 131-132, doc. XIX.
36. P. FREIXAS (1982-1983), «L'obra del mestre Aloi a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins. Homenatge a Carles Rabola*, 26, p. 77-85, nota 6; N. de DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH (1984), *Història de l'Art català*, 3, Barcelona, p. 134-138; P. FREIXAS (1983), Apèndix documental del capítol II, *L'art gòtic a Girona*, Gerona, Institut d'Estudis Gironins, p. 131-132, doc. XIX, e ÍDEM (1989), *Millenium. Historia i Art de l'Església Catalana*, catàlego de exposició, Barcelona, p. 278.
37. C. PÉREZ JIMENO (1979), «En torno a Jaume Cascalls. Su obra en Girona», *D'Art*, 5, p. 65-77; R. ALCOY y P. BESERAN (1991), «La Fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí», *Estudi General*, X, p. 93-118, y P. FREIXAS (1994), «Dues imatges retrobades», *Revista de Girona*, 164, p. 18-19.
38. R. ALCOY y P. BESERAN, «La Fortuna...», op. cit., p. 93-118; F. ESPAÑOL (2002), *El gòtic català*, Manresa, p. 224-233; P. BESERAN I RAMON (2007), «Aloi de Montbrai...», op. cit., p. 204-219, y J. BRACONS (2007), «Jaume Cascalls», *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura I: La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 223-243.
39. M. R. TERÉS (1997), *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, catálogo de exposición, Madrid, p. 34.
40. B. I. GILMAN (1932), *Catalogue of sculpture (thirteenth and fifteenth centuries in the collection of Hispanic Society of America)*, Nueva York.
41. J. BRACONS (2007), «Jaume Cascalls...», op. cit., p. 223-243.
42. J. M. MARQUÉS (1981), «El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy», *Revista de Girona*, n° 96, p. 195-201.
43. J. YARZA LUACES (1983-1985), «Artista-artesano en el Gòtico catalán, I», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, n° 3, p. 145.
44. P. BESERAN I RAMON (1991-1993), «Un taller escultòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, n° 4, p. 215-239.
45. F. FITA I COLOMÉ (1873), «Los Reys de Aragón y la Seu de Girona desde l'any 1462 fins al 1482: Col·lecció de actes capitulars escrites per lo doctor Andreu Alfonsello, vicari general de Girona, publicades y anotadas per D. Fidel Fita y Colomé», en *Estampa Catalana*, Barcelona, p. 106-107.
46. J. DOMENGE (1996), «Guillem Morei a la seu de Girona (1375-1379): Seguiment documental», *Lambard*, n° 9, p. 117.
47. F. ESPAÑOL (1996), «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», *Lambard*, n° 9, p. 273-276, e ÍDEM (1995), *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida: Eco de la plasticidad toscana en Catalunya*, Lérida, p. 110.
48. P. BESERAN I RAMON (2007), «Aloi de Montbrai...», op. cit., p. 204-219.
49. J. M. MADURELL MARIMÓN (1952), «El pintor...», op. cit., n° 10, doc. 389, p. 19-20.
50. A. RUBIÓ Y LLUCH (1908-1921), *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, 2 vols., Barcelona, vol. II, p. 61, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, p.147-149.
51. A. RUBIÓ Y LLUCH (1908-1921), *Documents...*, op. cit., vol. II, p. 135, nota I; R. DEL ARCO (1945), *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, p. 308, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 151-152.
52. R. DEL ARCO (1945), *Sepulcros...*, op. cit., p. 309, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p.153-154.
53. P. BESERAN I RAMON (1952), «Aloi de Montbrai...», op. cit., p. 209, citando a A. LÓPEZ DE MENESES, «Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, n° 5, p. 667-771, doc. CXXXIV, donde no se ha podido localizar esta noticia que, por su contenido, parece cierta.
54. A. RUBIÓ Y LLUCH (1908-1921), *Documents...*, op. cit., vol. II, p. 103-104, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 155-156.
55. F. DURAN CAÑAMERAS (1921-1922), «L'esculptura mitjeval a la ciutat de Tarragona», *Butlletí Arqueològic*, n° 3, E, p. 45, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 156.
56. J. COROLEU ANGLADA (1889), *Documents històrics catalans del segle XIV*, Barcelona, p. 65, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 157.
57. R. DEL ARCO (1945), *Sepulcros...*, op. cit., p. 311, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 158-159.
58. R. DEL ARCO (1945), *Sepulcros...*, op. cit., p. 312, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p.159-160.
59. A. ALTISENT (1974), *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, en las páginas 263-270, sobre Aloy de

Montbray, y en las páginas 262-296, sobre las tumbas reales en general.

60. F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., borrador de cuentas, 21 de julio de 1360, folio 12.

61. A. RUBIÓ Y LLUCH (1908-1921), *Documents...*, op. cit., vol. II, p. 133, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 162-163.

62. F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 163-165.

63. A. RUBIÓ Y LLUCH (1908-1921), *Documents...*, op. cit., vol. II, p. 135, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 165-166.

64. F. DURAN CAÑAMERAS (1921-1922), «L'esculptura mitjval...», op. cit., p. 46, y F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 166-167.

65. F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 167-168.

66. E. LIAÑO MARTÍNEZ (2010), «Poblet y Santes Creus. Nuevas precisiones cronológicas y terminológicas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 106, p. 79-123, e ÍDEM (2013), «El arte en los monasterios del Cister. Santa María de Poblet», *Sardegna e Catalogna «officinae» di identità: Riflessioni storiografiche e prospettive di ricerca*, Caglaira, p. 129-205.

67. F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 172-177.

68. F. MARÈS DEULOVOL (1952), *Las tumbas reales...*, op. cit., p. 275-278 y p. 290-295.

69. E. LIAÑO MARTÍNEZ (1989), *La portada principal de la catedral de Tarragona y su*

programa iconográfico, Tarragona, Col·legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona.

70. En la bibliografía reciente, puede encontrarse un resumen y una interpretación impecables sobre los panteones reales en los siglos XIV y XV, en base a la información documental conocida, en M. R. MANOTE I CLIVILLES y M. R. TERÉS (2007), «El panteón real de Poblet», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura I: La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 183-198, más en concreto, p. 183-186 y 196.

71. Véase una descripción sobre el estado del conjunto antes de su destrucción y recreación en G. GONZALVO I BOU (2001), *Cartes d'Escornalbou i Poblet: Un epistolari d'Eduard Toda a Agustí Duran i Sanpere (1922-1940)*, Poblet-Tàrrrega, Central de Disseny Tàrrrega.

72. AHAT, Regist. Negot., n° 4, folio XCIX v.

73. AHAT, Archivo Notarial de Tarragona, Man. Not. de 1367-1368, folio 26v. Citado por S. CAPDEVILA (1935), *La Seu de Tarragona: Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, p. 104, con una errata en la fecha.

74. AHAT, Archivo Notarial de Tarragona, Man. Not. de 1367-1368, folio 56r. Citado por S. CAPDEVILA (1935), *La Seu...*, op. cit., p. 104.

75. BESERAN I RAMON (2007), «Aloi de Montbrai...», op. cit., p. 204-219.

76. A. J. NICOLÁS SÁNCHEZ (2006), «El nobiliario original, linajes de Aragón de Juan del Corral», *Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, n° 12, p. 71-143. Aunque el arzobispo fuera bastardo, no por eso dejaba de ser hijo del rey y resulta prácticamente imposible que renunciara a usar

los palos de gules en el escudo. Agradezco a F. Menéndez Pidal sus observaciones.

77. J. BLANCH (1985), *Arxiepiscoplogi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, vol. 2, Tarragona, p. 48.

78. E. LIAÑO MARTÍNEZ (1987), «Tarragona: Catedral», *Cataluña 1. Tarragona y Lérida*, Madrid, Ediciones Encuentro, Colección La España Gótica, p. 95-138; ÍDEM (1990), «Reinard de Fonoll y el gótico flamígero en Cataluña», op. cit., p. 81-86; ÍDEM (1991), «Reinard de Fonoll, maestro de obras de la Seo de Tarragona: Una hipótesis sobre su obra», Tarragona, p. 379-402; ÍDEM (2007), «La catedral de Tarragona: La capella de Santa Maria dels Sastres», *L'Art Gòtic...*, op. cit., p. 103-105, e ÍDEM (2007), «La catedral de Tarragona y las iglesias de San Pablo y Santa Tecla», en *Cataluña medieval: El Tarragonès*, Barcelona, March Editor, p. 94-123.

79. Sofía MATA DE LA CRUZ (en prensa), «Un plafó amb la figura d'un apòstol, probablement procedent del retaule de la capella de Santa Maria o dels Sastres (catedral de Tarragona), obra del Mestre Aloy de Montbray», *Butlletí Arqueològic de Tarragona*, en prensa

80. En la intervención llevada a cabo en el retablo en 2013, ha sido modificada, una vez más, la disposición de las escenas y se ha perdido una nueva oportunidad.

81. A. JOSÉ PITARCH (1986), «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, Valencia, Tres i Quatre, p. 209-210.

82. Agustí ALTISENT (1969), «L'Almoina Reial a la cort de Pere el Cerimoniós: Estudi i edició dels manuscrits de l'almoiner fra Guillem Deudé, monjo de Poblet (1378-1385)», *Scriptorium Populeti*, n° 2, p. LXXXI y 115.

