

La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)*

M^a CARMEN LACARRA DUCAY**

Resumen

A comienzos del siglo XV en los antiguos reinos de Aragón y de Navarra las tendencias artísticas evolucionan desde la italogótica, recibida mayoritariamente a través de la ciudad francesa de Aviñón y de Cataluña en el siglo anterior, a la del gótico internacional en la que se incorporan nuevos modelos procedentes de los Países Bajos y del centro de Europa. En Navarra, durante los reinados de Carlos II y Carlos III, de la Casa de Evreux, en Aragón durante los reinados de Pedro IV el Ceremonioso, Juan I, Martín I, y Fernando I, el papel desempeñado por el alto clero y la nobleza es determinante para el cambio que tendrá lugar en el arte de la pintura mural y sobre tabla. En Navarra se estudian los retablos de la familia Périz de Eulate para la iglesia de San Miguel arcángel de Estella y el de don Francesc de Villaespesa para su capilla en la colegiata de Santa María de Tudela. En Aragón, el retablo de la Resurrección destinado a la sala capitular del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza; el retablo de la Virgen de los Ángeles de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza) y el retablo de los santos Lorenzo, y Prudencio y Catalina de la catedral de Tarazona, entre otros.

Palabras clave

Gótico internacional, intercambios artísticos, retablos.

Abstract

At the beginning of the 15th century in the old reigns of Aragon and Navarre art tendencies evolved from Italogothic, received mainly through the French city of Avignon and Catalonia in the previous century, to International Gothic, incorporating new models from the Low Countries and central Europe. In Navarre, during the reigns of Carlos II and Carlos III of the Evreux dynasty, in Aragon during the reigns of Pedro IV el Ceremonioso, Juan II, Martín I, and Fernando I, the role played by high clergy and nobility was determinant for the change occurred in mural painting and pictures on wood. This paper studies in Navarre the altarpieces of the family Périz de Eulate for the church of Saint Michael in Estella and that of don Francesc de Villaespesa for his chapel in the collegial church of Saint Mary in Tudela. In Aragon, among others, the altarpiece of the Virgin of Angels in the parish church of Longares (Zaragoza) and the altarpiece of saints Laurent, Prudentius and Catherine, for the cathedral of Tarazona.

Key words

International Gothic, artistic exchange, altarpieces.

* * * * *

* Elegimos esta cronología que abarca, aproximadamente, desde 1379, año del nacimiento de don Fernando de Trastámara, futuro Fernando I de Aragón (1412-1416), en Medina del Campo (Valladolid), hasta su fallecimiento en la ciudad de Igualada (Barcelona), el día 2 de abril de 1416.

** Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Cuando en 1379 nacía en Medina del Campo (Valladolid) Fernando de Trastámara, hijo de Juan I de Castilla y de Leonor de Aragón, no parecía señalado para regir un día la Corona de Aragón.¹ Reinaba entonces en ella Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), monarca de largo reinado, a quién le sucederían sus hijos Juan I el Cazador (1387-1396) y Martín el Humano (1396-1410), el cual moriría después de haber fallecido su hijo, Martín el Joven, sin dejar descendiente legítimo,² lo que provocaría el Interregno (1410-1412) que conduciría al Compromiso de Caspe.³

La pintura en el reino de Navarra

En el antiguo reino de Navarra durante estos años⁴ ocuparán el trono dos importantes monarcas de la Casa de Evreux, Carlos II (1349-1387), que había casado con Juana, hija de Juan II, rey de Francia,⁵ lo que no fue obstáculo para mantener durante su reinado una política hostil con el país vecino, y su hijo Carlos III el Noble (1387-1425), monarca conciliador y gran mecenas de las artes, que contraería matrimonio con Leonor de Castilla, hermana del rey Juan I.⁶

Durante este tiempo tuvo lugar el Gran Cisma de Occidente (1378-1417) que provocaría la división de la Iglesia con grandes enfrentamientos doctrinales y la de los reinos afectados, Inglaterra, Nápoles, Francia, Navarra, Castilla y Aragón, cuyos monarcas se mostrarían seguidores de uno u otro pontífice según sus intereses.

A la muerte del pontífice Gregorio XI (1370-1378), el último papa de Aviñón, en la ciudad de Roma a donde se había trasladado dos años antes de morir, un cónclave celebrado en la ciudad eterna elegía papa al arzobis-

¹ Doña Leonor era hija del segundo matrimonio del rey Pedro IV el Ceremonioso con Leonor, hija del rey de Portugal, con la que tuvo dos hijos y una hija, los dos primeros, Juan y Martín, futuros reyes de Aragón.

² Para los reinados de los reyes de Aragón de esta cronología, véase en la obra colectiva *Los Reyes de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, Zaragoza, 1993; CORRAL LAFUENTE, J. L., "Pedro IV", pp. 119-128; LAPEÑA PAUL, A. I., "Juan I", pp. 129-134; GARCÍA HERRERO, M^a C., "Martín I", pp. 135-141; SARASA SÁNCHEZ, E., "Fernando I", pp. 142-148.

³ SESMA MUÑOZ, J. A., *El interregno (1410-1412). Concordia y compromiso político en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011.

⁴ Para los reinados de Carlos II y Carlos III de Navarra, véase LACARRA, J. M^a, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, Aranzadi, 1975, caps. XIII-XIV, pp. 357-456.

⁵ El apodo de Malo, con que se le conoce a Carlos II, según Lacarra, *es relativamente moderno, pues parece haber sido introducido en el siglo XVI por Diego Ramírez de Ávalos de la Piscina, un médico historiador, que se presenta como pariente de Juan Remírez de Arellano, y que tenía una larga lista de agravios que vengar (ibidem, p. 402).*

⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1987.

po de Bari, Bartolomé Prignano, que tomaba el nombre de Urbano VI. El nuevo papa fijaba su residencia en Roma, después de 74 años de ausencia del pontificado, ciudad en la que falleció en septiembre de 1389.

En septiembre de 1378, trece cardenales franceses que habían abandonado Roma proclamando las irregularidades de su elección, reunidos en Fondi procedían a elegir al cardenal Roberto de Ginebra como Clemente VII quien, en junio de 1379, desoyendo los ruegos de los cardenales italianos, fijaba su sede en Aviñón.⁷ El Gran Cisma acababa de comenzar.

Particular protagonismo en el Cisma tuvo el cardenal de Aragón, don Pedro Martínez de Luna, que tomó el nombre de Benedicto XIII al ser elegido como sucesor en el pontificado a la muerte de Clemente VII, en septiembre de 1394.⁸

Y hasta su muerte, el 23 de mayo de 1423, en el castillo de Peñíscola, siguió defendiendo la legitimidad de su nombramiento, sin aceptar la deposición que se le impuso, primero en un concilio general en Pisa, en 1409, y ocho años más tarde, el 26 de julio de 1417, en el concilio de Constanza.

Y entre los fieles seguidores del papado aviñonés destacan el cardenal y obispo de Pamplona, Martín de Zalba (1377-1403), y el cardenal y obispo de Tarazona, Fernando Pérez Calvillo (1391-1404), a quienes los pontífices Clemente VII y Benedicto XIII sabrían recompensar respectivamente con el capelo cardenalicio.

Ambos prelados fueron defensores del “papa del mar” una vez que su estrella empezó a declinar, le acompañaron en la corte de Aviñón y le sostuvieron durante el asedio del palacio pontificio por los ejércitos franceses entre 1398 y 1403, manteniendo su fidelidad hasta la muerte, que les alcanzó con poca diferencia de tiempo, al primero en Salón, cerca de Narbona,

⁷ Durante la etapa del papado en Aviñón (1309-1376), un feudo de los Anjou de Nápoles, todos los pontífices fueron franceses: Clemente V (1305-1314), Juan XXII (1316-1334), Benedicto XII (1334-1342), Clemente VI (1342-1352), Inocencio XI (1352-1362), Urbano V (1362-1370) y Gregorio XI (1370-1378). Su residencia permanente en la ciudad del Ródano suponía su estricta dependencia de los reyes de Francia y un desprestigio para la Iglesia. Contra esta situación fueron muchas las voces que se alzaron pidiendo el regreso del papado a Roma, entre las que destaca la de Santa Catalina de Siena (1347-1380), de la Orden de Predicadores, a quien se atribuye haber contribuido a traer al papa Gregorio XI a Roma, desde Aviñón. Y a su fallecimiento, en 1378, tomó partido por Urbano V. Véase sobre el tema GUILLEMAIN, B., *La cour pontificale d'Avignon, 1309-1376. Étude d'une société*, Paris, Éditions E. De Boccard, 1966.

⁸ Había nacido en Illueca, provincia de Zaragoza, en 1328, en el seno de una de las más nobles familias de Aragón; había estudiado en la universidad de Montpellier, donde se doctoró, derecho civil y eclesiástico. Gregorio XI le promovió a cardenal diácono el 20 de septiembre de 1375. Formaba parte del cónclave dramático celebrado en Roma que había elegido a Urbano VI. Fue uno de los últimos en desvincularse de este pontífice para unirse a los que iban a elegir en Fondi al papa Clemente VII. Desde aquel momento se convirtió en un ardiente defensor del papa de Aviñón, arrastrando en esa dirección a los reyes de Castilla, Navarra y Aragón. Le llegó la muerte abandonado de todos, después de una larga vida como pastor de la Iglesia, en el Castillo de Peñíscola (Castellón), el día 23 de mayo de 1423, sin aceptar la renuncia a su pontificado, según le impuso el dictamen del concilio de Constanza del 26 de julio de 1417.

el 27 de octubre de 1403, y al segundo en Tarazona, el 7 de julio de 1404, en cuya catedral de Santa María de la Huerta tiene su sepultura.⁹

Dado el alto nivel alcanzado por la pintura mural gótica en Navarra durante la primera mitad del siglo XIV, de tendencia francogótica o lineal, que tuvo sus mejores manifestaciones durante el reinado de Juana II y Felipe de Evreux (1328-1349), coincidentes con el episcopado de don Arnaldo de Barbazán (1318-1355) y con las obras de reconstrucción del claustro gótico de la catedral de Pamplona, el reinado de sus inmediatos sucesores supondrá una continuidad con nuevas orientaciones artísticas.¹⁰

Seguirá la intensa corriente de intercambios artísticos, establecida desde hacia un siglo entre Francia y Navarra, que ahora se abre a horizontes más amplios, de acuerdo con la intensa vida internacional de la monarquía de Evreux: Italia a través de Aviñón, Inglaterra por las amistades de Carlos II, y Borgoña con Carlos III el Noble.

Serán los muros del claustro gótico de la catedral de Pamplona, en proceso de fabricación y de embellecimiento a lo largo del siglo XIV, los que serán decorados con pinturas murales de tendencia italianizante que sustituye a la corriente de estilo gótico lineal o francogótico, representada por Juan Oliver y sus seguidores.

En primer lugar hay que mencionar las pinturas que decoraban el último tramo de la crujía oriental del claustro dedicadas a plasmar varios pasajes del ciclo de la Natividad de la Virgen María, titular de la catedral. Inspiradas en los Evangelios Apócrifos, representan el Anuncio a San Joaquín, el Anuncio a Santa Ana, el Abrazo ante la Puerta Dorada de Jerusalén, y la Natividad de María. Son obra del tercer cuarto del siglo XIV en las que ya se acusan influencias de la escuela toscana tanto en sus fondo arquitectónicos como en el tratamiento corporal de las figuras.¹¹

⁹ Martín de Zalba falleció el 27 de octubre (del año 1403), en Salón, cerca de Narbona, y fue sepultado en el monasterio cartujano de Bonpas, al que hizo muchas donaciones en vida y en muerte. Contaba 66 años de edad. La cartuja de Bonpas fue suprimida por la Revolución francesa y sus tumbas dispersas (GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Los obispos del siglo XV", en *Historia de los obispos de Pamplona II*, s. XIV-XV, Pamplona, E.U.N.S.A., 1979, pp. 373-374). Fernando Pérez Calvillo falleció el 7 de julio de 1404; su cadáver fue enterrado en un sepulcro gótico de alabastro, obra del tortosí Pedro de Corcan, frente al de su hermano don Pedro que le había precedido al frente de la diócesis turiasonense, en su capilla de San Lorenzo de la catedral (AINAGA ANDRÉS, M.^a T., "Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo. Su legado cultural a la catedral de Tarazona", en *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1990, cap. I, pp.5-18).

¹⁰ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV", en *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro, Actas del Congreso Nacional*, Pamplona, 5-7 de noviembre de 2008, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2008, pp. 127-171.

¹¹ LACARRA DUCAY, M.^a C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, pp. 299-307. En el año 1947 se llevó a cabo su arranque y traslado a lienzo, para su posterior instalación en el Museo de Navarra, en Pamplona, en la misma campaña que el resto de las pinturas murales procedentes de la catedral.

Un claro ejemplo de los contactos establecidos entre el reino de Navarra y la Corte pontificia de Aviñón nos lo proporciona el monumento sepulcral del obispo de Pamplona don Miguel Sánchiz de Asiaín (1357-1364), edificado en el claustro de la catedral en el primer tramo del muro meridional.¹²

La decoración pictórica comprendía originalmente el fondo del nicho, el intradós del arco y los lados exteriores del muro del claustro hasta alcanzar el inicio de la bóveda.¹³ El programa iconográfico, de notable originalidad, trataba de mostrar el papel desempeñado por la Virgen María en la obra de la Redención.

Si en la parte baja del nicho se pintaron las escenas de la Natividad de María y su Presentación en el templo acompañada por sus padres, Joaquín y Ana, tomadas de los Evangelios Apócrifos, en la parte superior hay una escena única, acomodada a la forma apuntada de su terminación, que enlaza con las anteriores por medio de una imagen en piedra de la Virgen con el Niño que apoya en una ménsula decorada con relieves alusivos a los primeros capítulos del Génesis y del esbelto dosel de tracería calada que la protege.

La escena que allí representa muestra el papel desempeñado por la Virgen María como *Scala Salutis* o Escalera de Salvación del género humano en el Juicio Final Universal, al interceder con su Hijo ante el Padre, a favor de todos los hombres.

La decoración se completa con las figuras orantes de los donantes, un prelado y un laico, que flanquean la imagen de la Virgen María. El situado a su derecha (izquierda del observador) revestido con atavíos episcopales, debe de ser identificado con el propio difunto, don Miguel Sánchiz de Asiaín (1357-1364), y su compañero, a la izquierda de Nuestra Señora, (derecha del observador), que viste a la moda de la segunda mitad del siglo XIV, con su hermano don Ferrant Gil de Asiaín, fallecido algunos años después.

Terminadas las obras del claustro en su planta inferior, sin duda, el mejor claustro gótico de Europa tanto por sus elegantes proporciones como por la riqueza escultórica y por las pinturas murales que se acumularon en él y sus dependencias, tuvo lugar un desgraciado suceso.¹⁴

El día 1 de julio de 1390 se derrumbó la iglesia catedral y, como consecuencia de ello, se hundió el coro y la mayor parte del templo, destruyén-

¹² LACARRA DUCAY, M^a C., "Influencia de la escuela de Siena en la pintura Navarra del siglo XIV. Los murales de la catedral de L Pamplona", *Reales Sitios*, XXI, 1984, pp. 65-72.

¹³ Las pinturas mejor conservadas, aquellas que ocupaban el fondo del nicho y el intradós del arco, fueron arrancadas y trasladadas al Museo de Navarra e instaladas en una reproducción del monumento funerario, para salvaguardarlas de una posible destrucción.

¹⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona (II). Las dependencias canónicas", *Príncipe de Viana*, XVI, 59, pp. 130-200.

dose el panteón real. *Dicho hundimiento no fue total sino parcial y parece haber afectado, sobre todo, a la parte oriental del cuerpo de naves, en tanto que la cabecera y la extremidad occidental del edificio, donde se localizaba la fachada, permanecieron en pie.*¹⁵

El rey Carlos III (1387-1425) con su esposa doña Leonor de Castilla, el cardenal-obispo de Pamplona, don Martín de Zalba, y el cabildo, participaron activamente en las obras de la nueva catedral cuya construcción se prolongaría a lo largo de toda la centuria siguiente.¹⁶ Y a la muerte del rey Carlos III el Noble sería su hija doña Blanca, heredera del trono de Navarra, quién proseguiría apoyando las obras del templo.

El emplazamiento de la catedral no sufrió variación puesto que se aprovechó la antigua fachada románica y el claustro nuevo, aunque sus dimensiones fueran mayores.

Las obras se iniciaron el 27 de mayo de 1394, según planos de Perrin de Semur, y hasta 1425 se habían edificado con el apoyo personal del rey, la nave central y la del evangelio; el obispo don Sancho Sánchez de Oteiza (1420-1425) se encargaría de la reconstrucción de la parte correspondiente a la nave de la epístola, con las capillas de San Juan Evangelista y de Santa Catalina de Alejandría, eligiendo la primera para su enterramiento donde se hizo labrar un sepulcro digno de su magnificencia.¹⁷

El hundimiento de la catedral románica de Santa María de Pamplona provocó deterioros en las obras de arte mueble con que se decoraba, entre las que se mencionan dos altares, con sus correspondientes retablos, que en cumplimiento del testamento de su padre había mandado hacer Carlos III (1387): uno, de San Luis, delante de su sepultura, y otro, de San Fermín, *detrás del coro que fue mudado dentro*, cuya obra costó más de 490 libras. Se encargaron de su reparación Alfonso *el pintor* y Michelco de Segura, mazonero de Tafalla, a quienes se les abonaba su trabajo el día 10 de septiembre de 1400.¹⁸

Fuera de Pamplona, será en las ciudades de Tudela y de Estella donde se encarguen obras de pintura sobre tabla coincidiendo con el reinado de Carlos III el Noble, algunas felizmente conservadas. Estilísticamente per-

¹⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y LORDA, J., "La catedral gótica. La iglesia catedral", en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, Gobierno de Navarra, Cabildo Metropolitano de Pamplona, 1994, vol. I, p. 246.

¹⁶ Así, *Carlos III, desde el año 1397 hasta su muerte, mostró hacia la catedral en construcción una munificencia verdaderamente regia. En su reinado se trabajó con tan febril actividad, que por todas partes, especialmente por la del evangelio donde se edificaba en su nombre, surgían las paredes del nuevo templo con una celeridad asombrosa* [GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona (III). La iglesia catedral", *Príncipe de Viana*, XVI, 59, p. 750].

¹⁷ GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Los obispos...", *op. cit.*, p. 485.

¹⁸ GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona (III)...", *op. cit.*, pp. 747-748, y 775-776.

tenecen al gótico internacional temprano, y se caracterizan por la originalidad de sus escenas narrativas, pobladas de personajes elegantemente ataviados según la moda de su tiempo.

En la ciudad del Ega, el retablo de los santos Nicasio y Sebastián que procede de la iglesia de San Miguel Arcángel, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, es una pintura al temple sobre tabla de comienzos del siglo XV [fig. 1].¹⁹

La obra fue encargada por don Martín Périz de Eulate, mazonero de las obras del rey Carlos III de Navarra, a un pintor no identificado, en el año 1402. Estaba casado con doña Toda Sánchez de Yarza y residía en la calle de la Astería de Estella con su hijo don Lope Martínez de Eulate, consejero y fiscal del rey.²⁰ El comitente falleció en septiembre de 1434 y fue enterrado en su capilla de la iglesia de San Miguel para la que en 1416 había donado otro retablo dedicado a Santa Elena, madre del emperador Constantino.

De forma casi cuadrada, presenta en el centro las imágenes erguidas de San Nicasio y San Sebastián; el primero revestido con los atavíos episcopales, por su condición de obispo de Reims, tiene la cabeza entre sus manos tocada con la mitra, y el segundo, como joven caballero, tiene una espada en la mano derecha y dos flechas en la izquierda.²¹ A la derecha de San Nicasio e izquierda del observador, se suceden tres escenas de su vida y martirio, y a sus pies se representa la figura del donante, Martín Périz de Eulate, de Estella, lujosamente ataviado como corresponde a su cargo de *maçonero, maestro de las obras reales de masonería* [fig. 2].²²

En el lado contrario, a la izquierda de San Sebastián, aparecen tres escenas de su vida y martirio, y a sus pies se encuentra la donante, doña Toda Sánchez de Yarza, ataviada según la moda de su tiempo [fig. 3].

El pintor ha reproducido las figuras orantes de los esposos con esmero de miniaturista, remarcando la elegancia de sus ropajes que contrastan con

¹⁹ La pieza ingresó en el M.A.N., con anterioridad a 1925, según me comunicara la doctora Ángela Franco, conservadora jefe del Departamento de Arte Medieval de dicha institución, a quién agradezco la noticia. Es mencionada por primera vez en la obra de Álvarez Osorio titulada *Una visita al Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 1925), sin que se precise el año de ingreso en el museo.

²⁰ *Su desahogada situación económica le permitió costear la capilla, altar y retablo de San Sebastián y San Nicasio en 1402, y el altar de la Santa Cruz y el retablo de Santa Elena, en 1416, sin duda con la intención de convertir esta capilla en su panteón familiar* (Goñi GAZTAMBIDE, J., *Historia eclesiástica de Estella*, vol. I, *Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1994, p. 300).

²¹ JANKE, S. R., *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1977, pp. 105-107. Realiza una lectura de sus inscripciones parcialmente perdidas, y comenta: *la iconografía es, por cierto, apropiada a un origen navarro, ya que los santos Sebastián y Nicasio eran muy venerados en aquel reino. El último había sido venerado por la familia real, por mucho tiempo* (p. 106).

²² Archivo General de Navarra, Reg. 390, f. 255 v.



Fig. 1. Retablo de los santos Nicasio y Sebastián. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 2. Retrato del donante, don Martín Pérez de Eulate.



Fig. 3. Retrato de la donante, doña Toda Sánchez de Yarza.

algunos personajes, de aspecto vulgar, que pueblan las composiciones de las biografías de los santos titulares.²³

El segundo retablo encargado por don Martín Périz de Eulate y su esposa doña Toda en el año 1416, se custodia todavía en su lugar de destino, la iglesia de San Mjguel arcángel de Estella, y está dedicado a Santa Elena, madre del Emperador Constantino.²⁴

Una inscripción, incompleta, recuerda que *este retaulo finieron fazer Martín Periz de Eulate et Toda Sánchez, su mujer, becinos Desteilla, a honor e reverencia de nuestro Sennior Dios et de la Santa Cruz (...)*.

De pequeño tamaño, se configura con un banco de cinco casas, que se decora con el Calvario como tema central (algo poco frecuente) flanqueado a cada lado por dos escenas dedicadas a la Pasión y a la Resurrección de Cristo.

El cuerpo del retablo tiene tres calles, de tres pisos las laterales y dos la central, donde se representan las escenas del Hallazgo y Exaltación de la Santa Cruz por la emperatriz Elena según la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine [fig. 4].

La tabla titular, más cuidada que el resto, muestra la figura de Santa Elena luciendo la corona y el manto imperial, con la cruz en la mano derecha y un libro en la izquierda, ante un repostero de brocado que sostienen dos ángeles. La flanquean los donantes; a la derecha de la santa, lugar de preferencia, se encuentra don Martín Periz de Eulate con sus dos hijos, y a su izquierda, doña Toda Sánchez de Yarza con su hija, todos elegantemente ataviados según la moda del gótico internacional temprano, como confirmación de su elevada condición social.

Las siete escenas que enmarcan la tabla principal con la leyenda de la Victoria de Constantino frente a Majencio y del Hallazgo de la Santa Cruz

²³ San Nicasio fue obispo de la ciudad de Reims a principios del siglo V y habría sufrido martirio por decapitación por los vándalos, según la leyenda, cuando sitiaron la ciudad de Reims en el año 407. Es patrono de Reims y su culto pudo entrar en Navarra a la muerte de Sancho el Fuerte, con la instauración de la Casa de Champaña en el trono de Navarra (1234-1274). Se le invocaba para la curación de enfermedades de la vista y, sobre todo, contra la plaga de ratones. Su festividad se celebra el 14 de diciembre. San Sebastián, natural de Narbona, en las Galias, era centurión de la primera cohorte en tiempos del emperador Diocleciano. Denunciado por su fe cristiana, de la que hacía propaganda ante el emperador, fue condenado a ser asetaado por arqueros en el centro del Campo de Marte. Salvado de la muerte por una piadosa viuda, de nombre Irene, reapareció ante Diocleciano para reprocharle su crueldad ante los cristinos. Entonces fue flagelado y se le dio muerte a palos en el circo, y su cadáver fue arrojado a la cloaca máxima. Su popularidad en la Edad Media se debe a que era considerado el santo sanador de la peste por excelencia. Su festividad se celebra el día 20 de enero.

²⁴ Nacida en Deprano, Nicomedia, hacia el 249, murió en Tracia en 329, dos años después de la Invención de la Santa Cruz. Sus reliquias fueron transportadas a la basílica de San Pedro de Roma. Patrona de los caballeros del Santo Sepulcro, lo era también de la corporación de fabricantes y vendedores de clavos, porque al mismo tiempo que la madera de la cruz en la que Cristo había muerto encontró los clavos de la Crucifixión. Su festividad se celebra el día 18 de agosto.

por Santa Elena, recrean los sucesos históricos de la época constantiniana trasladándolos al reinado de Carlos III de Navarra.

En la ciudad de Tudela, a orillas del río Ebro, su colegiata de Santa María la Blanca se enriqueció por los mismos años con dos retablos de pintura gótica felizmente conservados. La iglesia de Tudela dependía desde el siglo XII a la mitra de Tarazona (Zaragoza), y desde 1239, en que se vio secularizada, pasó a ser gobernada por un deán; así permaneció hasta el 27 de marzo de 1783 en que el papa Pío VI creó la diócesis de Tudela, asignándole como territorio el de su deanato, y erigió en catedral la iglesia de Santa María la Blanca, siendo su primer obispo don Francisco Ramón de Larrumbe y Mondragón (1784-1796).²⁵ Su proximidad geográfica con Zaragoza y su dependencia eclesiástica con la diócesis turiasonense justifican sus relaciones con los talleres artísticos aragoneses.²⁶

El primero de ellos, de tamaño pequeño, dedicado a Santa Catalina de Alejandría, se encuentra actualmente en el frente de la capilla de San Joaquín, situada en el ábside colateral del evangelio, después de haber ocupado otros lugares de la catedral [fig. 5].²⁷

Presenta un banco con siete casas, un cuerpo de cinco calles, con tabla titular única y laterales de tres pisos, más ático o coronamiento dedicado al Calvario.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se representan escenas de la vida de la Virgen María tomadas de los evangelios apócrifos de la Natividad como el Protoevangelio de Santiago.²⁸ Así, de izquierda a derecha del observador, se encuentran: Anunciación, Visitación, Repudio de San José a la Virgen María, Aparición del ángel a San José, los Reyes Magos ante Herodes, Epifanía y Presentación de Jesús en el templo.

En las doce escenas del cuerpo del retablo se representan pasajes de la vida y martirio de Santa Catalina de Alejandría según la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine. El ciclo se inicia por la parte superior del lado izquierdo, con el enfrentamiento de la joven Catalina y el emperador Maximiano por su rechazo a venerar los ídolos que este le proponía, sigue con su prisión y la conversión de los cincuenta filósofos al cristianismo por la

²⁵ Entre los ilustres deanes que gobernaron esta iglesia, merecen recordarse, don Martín de Zalba y don Sancho Sánchez de Oteiza, Cancilleres de Carlos II y Carlos III y obispos de Pamplona.

²⁶ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV", *Primer Congreso General de Historia de Navarra, Comunicaciones, Historia del Arte*, Príncipe de Viana, Anejo 11, 1988, pp. 279-296.

²⁷ Se habría trasladado allí por Príncipe de Viana en 1971, procedente de la capilla de la Virgen de la Esperanza o de los Villaspesa, su anterior emplazamiento desde 1929. Con anterioridad se hallaba en un hueco próximo a la capilla de San Pedro, a los pies del templo, donde lo pudo ver don Pedro de Madrazo quién le dedica un extenso comentario acompañado de un dibujo a pluma de M.O. Delgado y Passos (*Navarra y Logroño*, vol. III, Barcelona, 1886, pp. 385-387).

²⁸ Caps. XII, XIII y XIV.

elocuente argumentación de la santa, y concluye, en la parte inferior del lado derecho, con su decapitación a manos de sus verdugos después de haber sido condenada a la flagelación y al suplicio de la rueda con púas aceradas del que sería liberada por un ángel.

En la tabla central se encuentra Santa Catalina de Alejandría en posición erguida, como princesa real de Alejandría, pisoteando al emperador Maximiano, su perseguidor. Tiene a la espalda la rueda con púas metálicas, su atributo personal, y la palma de martirio en la mano izquierda. A la derecha de la santa se encuentra arrodillada la pequeña figura de un eclesiástico en actitud orante, que hay que identificar con el donante del retablo del que no se conoce su identidad [fig. 6].

José Ramón Castro Álava trató de identificar este retablo *con aquel que da noticia Juan Antonio Fernández, Archivero de la Orden de San Juan, en uno de sus manuscritos que se guardan en la Biblioteca Yanguas y Miranda en el que se lee, refiriéndose a un retablo dedicado a Santa Catalina, pintado para la catedral, que fue mandado construir por Gutierre García de Aguilar, que textó en 8 de agosto de la Era 1420, que corresponde al año 1382, por testimonio de Fernando de Andosilla, como consta del Libro antiguo o viejo de capellanías que se guarda en el Archivo de la Santa Yglesia Cathedral de esta Ciudad.*²⁹ Sin duda se refiere a una obra anterior en el tiempo, si es correcta la datación, ya que el retablo conservado en la catedral de Tudela es de cronología posterior a 1400 [fig. 7].³⁰

Esta obra, testimonio de la importancia alcanzada por los talleres pictóricos que trabajaban para la colegiata de Santa María de Tudela a principios del siglo XV, destaca por la elegancia de los personajes representados, de graciosa expresividad, y la variedad de sus composiciones con ricas escenografías acordes con el sentido del relato. Su autor es un pintor que pertenece al estilo gótico internacional de la primera generación, aunque se manifieste alejado de los talleres que trabajaron en Estella para la familia Pérez de Eulate, por su superior calidad pictórica y mayor refinamiento. Tampoco ofrece similitudes suficientes como para relacionarlo con el taller del pintor zaragozano Juan de Leví, de quién se conserva un retablo que llevó a cabo entre 1401 y 1408 para la catedral de Tarazona, en el que se incluye un ciclo dedicado a Santa Catalina de Alejandría de rasgos estilísticos diferentes [fig. 8].³¹

²⁹ *Memorias y antigüedades de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari de la ciudad de Tudela (...). Año de MDCC.LXXXIV*, pp. 30-31, en CASTRO ÁLAVA, J. R., *Tudela Monumental*, II, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1975, p. 15.

³⁰ Véase al respecto los atinados comentarios de la doctora Fernández Ladreda en su estudio titulado "El gótico navarro en el contexto hispánico y europeo", en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro...*, *op. cit.*, pp. 109-110.

³¹ Mis puntos de vista son hoy muy diferentes de los que fueron en otro tiempo. En 1979 consideraba que los retablos de Santa Elena de Estella y de Santa Catalina de Alejandría de Tudela *si no de*



Fig. 4. Retablo de Santa Elena. Iglesia parroquial de San Miguel arcángel, Estella (Navarra).



Fig. 5. Retablo de Santa Catalina de Alejandría. Capilla de San Joaquín, Catedral de Tudela.

El segundo retablo importante conservado en la catedral de Tudela es el que contrató Mosen Francés de Villaespesa, canciller del reino de Navarra, para su capilla funeraria situada en la cabecera, en el lado de la epístola, con el pintor Bonanat Zahortiga, vecino de Zaragoza, por 300 florines de oro de Aragón.

Eadem die yo Bonanat Zahortiga, pintor, vezino de Çaragoça, atorgo haver havido e recibido de Vos el honorable Mossen Francés de Villaespesa, Chancellor de Navarra, trenta florines de oro de Aragon de buen peso, de los dozientos florines de oro de la segunda tanda de aquellos trescientos florines de oro de Aragon, por los quales yo fago e prometo fazer, e pintar so tenido, un retaulo para vos dicho Cancellor, los quales dichos XXXX florines de oro, a mi son seydos livrados por conto de Lop Navarro mercader, ciudadano de la dicha ciudad.

E porque de aquellos so contento etc (sic) prometo e me obligo continuar la dicha obra del retaulo e dar aquel acabado perfectamente de toda la obra que tengo

*su taller (del de Juan de Leví) pueden ser considerados hechos bajo su influencia. Y, proseguía, sin atreverme a otorgárselos decididamente a Juan de Leví, pienso en alguno de sus más inmediatos colaboradores, como Pedro Rubert con el que firmó Leví compañía de trabajo por dos años el 2 de enero de 1402. En la actualidad me inclino a rechazar la influencia del maestro zaragozano en los dos retablos mencionados. Véase LACARRA DUCAY, M^a C., "Pintores aragoneses en Navarra durante el siglo XV", *Príncipe de Viana*, 154-155, pp. 82-83.*



Fig. 6. Retablo de Santa Catalina de Alejandría, imagen titular.



Fig. 7. Santa Catalina en prisión.



Fig. 8. Decapitación de Santa Catalina.

*en casa mía, daquíá al dia de todos Santos primero vinient, inclusive, e obligarme adaquesto con todos mis bienes etc (sic). Fecho en Çaragoça ut presentis testis, Johan Diaz Dauys, ciudadano de Daroca, y Aznar de Jassa, escudero, alcaýde de Sessa.*³²

El origen turolense del canciller Villaespesa justifica la elección de un pintor aragonés para la pintura del retablo, tanto más cuanto que a comienzos del siglo XV Zahortiga gozaba de notable prestigio profesional como pintor de retablos realizados para diversos lugares de Aragón desde su taller de Zaragoza. Y prueba de ello es que dejó su nombre, hoy en parte borrado, bajo la tabla titular del retablo (BON)ANAT : ME : PINTO: como recuerdo de su autoría.³³

Dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, entre San Francisco de Asís, patrono del propio canciller, y San Gil abad, abogado de los pecadores y advocación anterior de la capilla, es una obra de notable tamaño que Zahortiga realizaba en su taller de Zaragoza el día 3 de junio de 1412. Para entonces, y dadas sus proporciones, la obra debíase estar en fase avanzada de elaboración si se tiene en cuenta que la fecha de entrega, según el albarán conservado, era la de el 1 de noviembre de ese mismo año [fig. 9].

Es este un modelo de retablo de triple advocación, frecuente en las primeras décadas del siglo XV en la escuela pictórica de Zaragoza, con ejemplos tan destacados como el retablo de los Santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de Alejandría realizado por los pintores Juan de Leví y Pedro Rubert para la capilla de los Pérez Calvillo en la catedral de Tarazona, iniciado con anterioridad a 1403 y concluido en 1408,³⁴ y el retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza), realizado por el taller de Blasco de Grañén entre 1420 y 1434, aproximadamente.³⁵

El complejo programa iconográfico del retablo presenta escenas de la Pasión de Cristo en las ocho casas del banco, pasajes de la vida de la Virgen María en la zona central del cuerpo del retablo, temas de las leyendas de San Francisco de Asís y de San Gil abad en las calles laterales, y el Calvario con la imagen de Cristo resucitado situada encima en el ático o coronamiento.

³² CABEZUDO ASTRÁIN, J., "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1957, p. 77.

³³ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Intercambios artísticos ...", *op. cit.*, pp.279-282.

³⁴ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en la capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)", en *Retablo de Juan de Leví...*, *op. cit.*, pp. 28-45, y 57-63.

³⁵ El retablo mayor de la parroquia de Anento, del que no se tiene documentación, puede datarse en atención a las armas heráldicas que lucen sus polseras, las del arzobispo de Zaragoza, Clemente Çaperá (1415-1419), y (1429-1430), y las del arzobispo de Zaragoza, don Dalmau de Mur (1431-1454) [LACARRA DUCAY, M.^a C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, pp. 149-156.

El mayor interés lo ofrece la tabla principal que preside el retablo al representar al matrimonio donante, don Francisco Villaespesa y doña Isabel de Ujué, postrado a los pies de Nuestra Señora de la Esperanza, con ricos atavíos como corresponde a su posición y riqueza [fig. 10].

El caballero Villaespesa, estrechamente vinculado con los reyes de la Casa de Evreux, Carlos II y Carlos III de Navarra, quiso dejar para sí y sus descendientes un reconocimiento a su memoria que reflejara, a través de su monumento funerario, del retablo titular y de la lujosa reja que cierra la capilla, los ideales estéticos de su tiempo.³⁶

Nacido en Teruel, pudo llegar a Navarra en el séquito del cardenal de Aragón, don Pedro Martínez de Luna, en 1381. Fue consejero y embajador de Carlos II desde 1384, y canciller del reino de Navarra por nombramiento de Carlos III, el día 20 de marzo de 1397. Algunos meses antes, en noviembre de 1396, había contraído matrimonio con doña Isabel de Ujué, doncella de noble linaje, hija de una importante familia de Tudela, de quién tuvo cinco hijos, un varón y cuatro hembras [fig. 11].

Doña Isabel falleció el día 23 de noviembre de 1418 en su casa de Olite, después de haber otorgado testamento el día 1 de octubre de ese mismo año, ordenando que su cuerpo fuera llevado a Tudela para ser enterrado en la capilla de San Gil en la iglesia de Santa María [fig. 12].

Y su esposo en el mismo lugar, el lunes, 21 de enero de 1421. En su testamento disponía que su cuerpo *sea leuado a la ciudat de Tudela et sea soterrado en la yglesia de santa Maria, en la capiella que se clama o se intitula de Sant Gil, cerca la grant puerta de la dicta yglesia*, que el deán y el capítulo le concedieron; que en la sepultura sean enterrados solamente su cuerpo y el de su mujer, y en el resto de la capilla sus descendientes [fig. 13].

A pesar de los muchos años que llevaba ausente de su tierra natal, nos indica José Ramón Castro, *no la olvida en su testamento, por el que fundó una capellanía en la iglesia de San Juan Bautista de Teruel, en la que conservaba bienes y rentas que administraba su hermano Gil Sánchez de las Vacas* [fig. 14].³⁷

La pintura en el reino de Aragón

La pintura gótica en el antiguo reino de Aragón participa desde el siglo XIV de las modalidades estilísticas que se advierten en los más importantes talleres de la Península Ibérica.

³⁶ CASTRO ÁLAVA, J. R., *El canciller Villaespesa*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra. Dirección General de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1968.

³⁷ *Ibidem*. Y, también, CASTRO ÁLAVA, J. R., "El canciller Villaespesa (bosquejo biográfico)", *Príncipe de Viana*, XXXV-XXXVI, 1949, pp. 129-226, incluye el testamento del canciller Villaespesa conservado en el archivo de la catedral de Tudela.



Fig. 9. Retablo del canciller Francesc de Villaespesa. Catedral de Tudela.



Fig. 10. Virgen de la Esperanza con los donantes, don Francesc de Villaespesa y doña Isabel de Ujué.



Fig. 11. San Francisco de Asís recibe los estigmas de la Pasión de Cristo.



Fig. 12. San Gil abad.



Fig. 13. Dormición de la Virgen María.



Fig. 14. Milagro de la misa de San Gil abad

Las más estrechas relaciones se establecen por razones de proximidad geográfica con los demás estados que integran la Corona de Aragón (Cataluña, Valencia y Mallorca) que aportarán fórmulas góticas de origen francés, posteriormente sustituidas por otras de procedencia italiana. Sin olvidar su proximidad con Navarra a través de la ruta natural de comunicación que supone el río Ebro y sus afluentes y los lazos matrimoniales que unirán a la casa real aragonesa con la dinastía de Evreux.³⁸

Los primeros pintores documentados representan la influencia de Florencia y de Siena, recibida a través de la ciudad francesa de Aviñón que sería residencia pontificia desde 1309 hasta 1403. Si en la ciudad papal trabajaron entre 1340 y 1344 los pintores Simone Martini, su hermano Donato, y su cuñado Lippo Memmi, en la ciudad de Nápoles lo haría Giotto di Bóndone entre 1328 y 1332 por deseo del rey de Nápoles, Roberto de

³⁸ La princesa doña Blanca (1385-1441), hija de Carlos III de Navarra, casó en primeras nupcias con Martín de Sicilia o Martín *el Joven*, hijo de los reyes de Aragón, Martín I *el Humano* y María de Luna, en otoño de 1402, para enviudar en 1409 sin dejar descendiente legítimo. De regreso a Navarra, la muerte de su padre, el 8 de septiembre de 1425, en Tafalla, la sorprendió en Olite en donde no tardó en ser proclamada reina por todos sus súbditos. Su segundo esposo, el infante don Juan de Aragón, pasaba a convertirse en rey consorte de Navarra (LACARRA, J. M^a, *Historia del reino de Navarra...*, op. cit., pp. 412-419, y 459-489.

Anjou, quien casaría en segundas nupcias (1304) con la princesa doña Sancha, hermana del rey Sancho de Mallorca quién, a su vez, contraería matrimonio con María de Nápoles, hermana de Roberto.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV son frecuentes las noticias que aluden a pintores de retablos venidos de Cataluña que se trasladan a trabajar a Huesca y a Zaragoza, contratados por el alto clero y la nobleza, o que envían sus obras hechas en Barcelona por encargo de las autoridades aragonesas. Y a finales de dicha centuria serán pintores procedentes de los Países Bajos meridionales que se establecen en Aragón quienes aporten nuevas influencias franco-flamencas y germánicas que darán lugar a un nuevo estilo conocido como gótico internacional, que tendrá su vigencia durante las primeras décadas del siglo XV.

El estilo gótico de influencia italiana, inspirado en los modelos creados por los pintores sieneses del siglo XIV, se introduce en el antiguo reino de Aragón gracias a Jaime Serra, pintor de Barcelona, autor del retablo de la Resurrección que llevó a cabo en su taller de Barcelona entre 1381 y 1382, con destino al real monasterio de Comendadoras del Santo Sepulcro de Zaragoza. Este retablo se hizo por mandato del muy ilustre, honrado y religioso fray Martín de Alpartir, canónigo de la orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, comendador de Nuévalos y de Torralba, y tesorero del arzobispo Zaragoza, don Lope Fernández de Luna (1352-1382). Y, por encima de todo, generoso mecenas para las Comendadoras del Monasterio del Santo Sepulcro.³⁹

Según sus últimas voluntades, testificadas en presencia del notario público de Zaragoza, Antón Zorita, el día 24 de Junio de 1381, dispone ser enterrado en el monasterio de las dueñas del Santo Sepulcro, en el capítulo de dicho monasterio delante del altar de la Resurrección de nuestro Señor Jesucristo, y por dicha sepultura manda que sean gastados dos mil sueldos [fig. 15].

Item como yo fiziesse avenencia con en Jayme Serra, pintor de Barcelona, de un retaulo que debe pintar para el capitol del monasterio de las duenyas del dito orden del Sant Sepulcro de la ciudat de Çaragoça por precio de trezientos florines doro d'Aragon de los quales tiene el dito Jayme de senyal cient florines, por esto quiero et mando que como el dito retaulo sera acabado de fazer, que mis ejecutores dius scriptos lo cobren a su mano e paguen de mis bienes los dozientos florines restantes e pagar del precio de aquel al dito Jayme Serra. Et non res menos lo que costara el dito retaulo de trayer a Çaragoça a sentar en el dito Capitol delant de mi sepultura do por mi fue ordenado.

³⁹ LACARRA DUCAY, M.^a C., "La orden del Santo Sepulcro y la pintura gótica en Aragón (siglo XIV)", en *La Orden del Santo Sepulcro, Actas de las VI Jornadas de Estudio*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2011, pp. 167-192.

*Item, lexo ejecutores de aqueste mi present testament a los honrados don Johan Morell, prior de la ecclesia de Santa Maria de Daroqua, micer Ramon de França, doctor en decretos, don Francisco d'Aguilon, rector de Longares, et fray Bertolomeu Sanchez del Maioral, vicario de la ecclesia de Sant Nicolas de la dita ciudat de Çaragoça, a los quales carament acomando mi anima et les ruego que sinos peligro de sus animas et danyos de sus bienes cumplan et exiguan todas et cadaunas cosas en el present mi ultimo testament por mi ordenadas.*⁴⁰

No permaneció mucho tiempo el retablo de Jaime Serra en el lugar para el que había sido realizado ya que en la segunda mitad del siglo XVI, con ocasión de unas obras de restauración realizadas en el monasterio, se retiró de la sala capitular, colocándose luego en su lugar otro retablo en estilo barroco.

A finales del siglo XIX las tablas del retablo de Serra se encontraban en los corredores del monasterio donde las viera don Salvador Sanpere i Miquel a las que dedicó un estudio pormenorizado en su trabajo sobre los pintores catalanes del siglo XIV.⁴¹

En el año 1920 las pinturas que permanecían en el monasterio fueron adquiridas por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza con destino al Museo de Bellas Artes de la ciudad, su actual emplazamiento. Para entonces el retablo estaba ya incompleto al faltarle las tablas que constituían el banco, dedicado posiblemente a la Pasión de Cristo, una tabla de la calle lateral izquierda, sin duda la de la Epifanía, y los marcos ("polseras o guardapolvo") que lo protegían. Además, la tabla del ático o coronamiento había sido cortada por la parte inferior, mutilándose la escena del Calvario allí representada.⁴²

Con las ocho tablas conservadas se ha podido hacer una reconstrucción que corresponde a un retablo de tamaño mediano dedicado a la Resurrección de Cristo, titular del monasterio, con un banco de cinco o siete casas con escenas de la Pasión, y un cuerpo de tres calles, de tres pisos cada una, dedicadas a plasmar escenas de la vida de la Virgen María como colaboradora en la obra de la Redención.⁴³

En la calle lateral izquierda, comenzando por la parte de arriba, se encontraban, la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y la Epifanía, esta última desaparecida.

⁴⁰ Archivo del Monasterio del Santo Sepulcro, Sección A 1, Testamento 2.

⁴¹ SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trecentistes (primera part)*, en *La pintura mig-aval catalana*, vol. II, Barcelona, 1915, pp. 270-289.

⁴² GIMENO, H., "Valiosa adquisición", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, IV, 5, Zaragoza, mayo de 1920, pp. 1-3.

⁴³ LACARRA DUCAY, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003, pp. 19-31.



Fig. 15. Retablo de la Resurrección o del Santo Sepulcro. Museo de Zaragoza.



Fig. 16. Juicio Final. Con el retrato del donante, fray Martín de Alpartir.

En la calle lateral derecha, desde la parte superior, la Coronación de la Virgen María, su Dormición y el Descenso de Cristo resucitado a los infiernos para rescatar a los santos del Antiguo Testamento, comenzando por Adán y Eva.

En la calle central, en la zona más alta estaba el Calvario como “ático”, “punta” o “coronamiento”. Seguidamente, en el segundo piso se mostraba el Juicio Final Universal, y, finalmente, en el primero, como titular del retablo, se encontraba la escena de la Resurrección de Cristo que coincide por su iconografía con la advocación del monasterio. Estas dos escenas principales presentan la singularidad de ofrecer el retrato veraz del donante, Fray Martín de Alpartir, perfectamente identificable por su bondadosa fisonomía que coincide con la grabada en piedra de granito sobre su sepultura, con tonsura y revestido como canónigo de la Orden del Santo Sepulcro [fig. 16].

El retablo de la Resurrección del monasterio del Santo Sepulcro es el único de los retablos pintados por Jaime Serra del que consta documentalmente su lugar de realización, la ciudad de Barcelona, su cronología, entre 1381 y 1382, y su destino final, la sala capitular del monasterio de la Orden del Santo Sepulcro de Zaragoza.



Fig. 17. Retablo de Nuestra Señora de los ángeles. Iglesia parroquial de Longares (Zaragoza).

Realizado por su autor en plena madurez profesional, el encargo indica que ya para entonces se había hecho una sólida reputación como pintor de retablos en la ciudad condal que le llevó a ser reclamado por las autoridades eclesiásticas aragonesas para las que no era la primera vez que trabajaba.

La relación del taller de Jaime Serra con la ciudad de Zaragoza puede explicarse a través del arzobispo don Lope Fernández de Luna (1352-1382) de quien fray Martín de Alpartir era su tesorero. Junto con esto, don Lope había gobernado la sede de Vic (1348-1351) con anterioridad a su mandato en la diócesis de Zaragoza, y al final de su vida contrató al escultor Pere Moragues, *maestro de imágenes de piedra de la ciudad de Barcelona*, para que llevara a cabo su sepulcro en la capilla de San Miguel Arcángel que había fundado en las catedral de San Salvador o la Seo.⁴⁴

La huella dejada por el pintor barcelonés Jaime Serra en tierras zaragozanas se reconoce en el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza) que fue el primitivo retablo mayor en la iglesia anterior a la actual. Esta obra, realizada por un pintor flamenco, ofrece a su vez los primeros rasgos del gótico internacional en Aragón.

El retablo había sido encargada el día 3 de septiembre del año 1391 por don Francisco de Aguilón, rector de Longares, a Enrique Estencop, pintor, vecino de Zaragoza, por la suma de 130 florines de oro de Aragón, y debía de estar terminada para el día primero de agosto del año siguiente, y colocado en el altar mayor a sus expensas.⁴⁵

Sepan todos como yo, Francisco Aguilón, rector de la iglesia del lugar de Longares, de la diócesis de la ciudat de Çaragoça, de mi cierta ciencia, do a obrar et de nuevo fer a vos, maestre (tachado: Enrich) Enrrit de Stencop, pintor, vezino de la ciudat de Çaragoça, hun retaulo nuevo pora el servicio de Dios et de la iglesia del dito lugar.

El qual dito retaulo vos, dito maestre Anrrit, seades tenido fer et obrar, et fagades et obrades, tal et de senblant fusta, largueza, ampleza, estoria, figura et colores como et segunt yes el retaulo que yes en la capiella de (entre líneas: don) Beltran Coscon en el monasterio de Sant Francisco de la dita ciudat, o de mellores colores, figuras et obrages si facerlo podredes.

El qual retaulo vos, dito maestre Anrrit, seades tenido et obligado dar et livrar a mi bien obrado, segunt dito yes, et del todo acaba(do) et possado en el altar de la (tachado: dita) iglesia del dito lugar de Longares a vuestras propias spensas et

⁴⁴ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Edad Media", en *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 217-224.

⁴⁵ AINAGA ANDRÉS, M.^a T. y CRIADO MAINAR, J., "Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)", *El Ruejo*, 4, 1998, pp. 107-140. El contrato del retablo de Longares en el documento n.º 3, pp. 129-131.

missiones de todas cosas, assi de levar como de obrar (entre líneas: et meter hi todo lo que hi sera necesario), yes a saber, entro a el primero dia del mes de agosto primero vinient del anno que se contara millesimo CCC nonagesimo segundo.

El maestro Enrique de Estencop, “Enrique de Bruselas” o “Maestro Anrich”, ya era un acreditado profesional de la pintura cuando se le encarga el retablo mayor de la iglesia de Longares.

Pintor de origen flamenco, su primera obra de importancia en Aragón fue, posiblemente, la decoración mural del primitivo ábside mayor románico, de la Colegiata de Santa María de Daroca (Zaragoza), por la que cobraba 46 florines de oro de Aragón el día 11 de febrero del año 1372.

*Enrique de Bruxelles pintor, habitante en Daroca recibe de Antón Martínez Cabrerizo canónigo de Santa María y de los administradores desde las obras de Santa María 40 florines de oro de Aragón por pintar y obrar la capilla del altar mayor más seis florines por ciertas imágenes pintadas y obradas en los pilares de las cuabras de dicha capilla.*⁴⁶

Son escenas de la vida de la Virgen María, titular de la capilla, entre las que destacan por su mejor estado de conservación, las de la Dormición, Asunción y Coronación, esta última situada en el centro de la bóveda, más un apostolado con los versículos del Credo en sus filacterias.⁴⁷

Al poco tiempo se trasladaba a trabajar a Valencia pues en mayo del año 1376 el cabildo de la catedral llamaba a Enrique de Estencop, que por entonces vivía en un pueblo de Aragón (¿Daroca?), para que hiciera tres vidrieras con todo tipo de figuras e imágenes, destinadas a la Sala Capitular, que debía de tener terminadas en la festividad de Todos los Santos de ese mismo año.⁴⁸

Pero en junio de 1387 ser encontraba en Zaragoza, ciudad en la que residía desde hacía algún tiempo, pues el día 29 de dicho mes se le abonaban 200 sueldos por el retablo de Santa Catalina que había pintado para la capilla funeraria de don Ximeno de Moriello situada en la iglesia de San Felipe.

Concluido el retablo de Longares, en 1392, nuevos compromisos profesionales retienen a su autor en la ciudad de Zaragoza donde se encuentra documentado entre 1396 y 1400. Suyos serían el retablo de Santa Lucía para la iglesia de San Lázaro de la orden de la Merced, y el de Santa María Madre para la parroquia de Santa María Magdalena.⁴⁹

⁴⁶ CANELLAS LÓPEZ, Á., *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1988, doc. n° 621, p. 83.

⁴⁷ MAÑAS BALLESTÍN, F., *Capilla de los Corporales. Iglesia Colegial de Santa María de Daroca*, Zaragoza, Centro de Estudios Darocenses, 2006, pp. 67-73.

⁴⁸ SANCHÍS Y SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, pp. 43 y 567.

⁴⁹ Véase AINAGA ANDRÉS, M^a T. y CRIADO MAINAR, J., “Enrique de Estencop...”, *op. cit.*, doc. n° 16, p. 139.



Fig. 18. *Virgen de los ángeles*. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Pero en junio de 1399 cancelaba un compromiso adquirido para hacer un retablo para el altar de San Nicolás de Bari en la catedral de San Salvador de Zaragoza, por estar ocupado en otros trabajos, retablo que haría finalmente Juan de Leví, pintor de Zaragoza.⁵⁰

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Longares, de tamaño mediano, consta de banco con siete casas, cuerpo de tres calles, con tres pisos las laterales y uno la central, más ático o coronamiento. Y conserva su mazonería original junto con las entrecalles que flanquean sus calles, decoradas con figuras de santos y las armas del donante [fig. 17].

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se representan las escenas de Oración en el Huerto, Prendimiento o Beso de

Judas, Jesús ante Pilatos, Flagelación, Cristo camino del Calvario, Resurrección de Cristo ante la Virgen María, y Juicio Final.

En la calle lateral izquierda, desde el piso de arriba, se encuentran: Anunciación, Nacimiento con Adoración de los pastores, y Epifanía. En la calle lateral derecha, en la misma situación, Presentación de Jesús en el templo, Dormición de la Virgen María y Coronación [fig. 19].

En la tabla titular se pintó a la Virgen con el Niño en el regazo y un lirio en su mano izquierda, sentada en suntuoso trono gótico, acompañada por ángeles músicos y por don Francisco de Aguilón, párroco de Longares, arrodillado en su lado derecho.⁵¹

Y en el coronamiento se puso el Calvario con Cristo crucificado y muerto, acompañado de la Virgen María desmayada entre San Juan evangelista y las santas mujeres a la derecha del crucificado [fig. 21].

El retablo de Nuestras Señora de los ángeles de la iglesia de Longares se encuentra hoy en una pequeña capilla situada en el lado de la epístola,

⁵⁰ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Leví, 1378-1410", *Turiáso*, XIV, 1998, doc. n^o 12, p. 99.

⁵¹ POVÉS OLIVÁN, A., *Iconografía musical en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Longares*, Zaragoza, 1999.



Fig. 19. Epifanía. Retablo de Nuestra Señora de los ángeles, Longares (Zaragoza).



Fig. 20. Juicio Final. Retablo de Nuestra Señora de los ángeles, Longares (Zaragoza).



Fig. 21. Calvario. Retablo de Nuestra Señora de los ángeles, Longares (Zaragoza).

junto a la cabecera. Le falta su bella escena principal, con la Virgen y el Niño entronizados acompañados por el retrato del donante, que fue sustituida por una pintura sobre tabla con la figura de Santiago el Mayor en el año 1561. Por entonces ya se había trasladado el retablo mayor gótico a una capilla lateral del lado del evangelio y construido un retablo nuevo en estilo renacimiento, acorde con el nuevo templo parroquial, iniciado a finales de 1527.⁵²

La tabla titular con el retrato de don Francisco de Aguilón como orante a los pies de Nuestra Señora, con sus entrecalles decoradas con figuras de santos, permaneció en la zona del coro de la iglesia hasta 1921 en que fue adquirida por el coleccionista barcelonés Matías Muntadas y Rovira, Conde de Santa María de Sans (1854-1927). En 1956 pasó a formar parte del Museo Nacional de Arte de Cataluña con las restantes obras de la misma colección [fig. 18].⁵³

Francisco de Aguilón fue un destacado servidor del arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna (1352-1382), como administrador de las obras de la capilla de San Miguel arcángel mandada hacer por el prelado en la catedral de San Salvador para contener su propia sepultura.

Mantuvo también estrechos contactos con el orfebre de Estrasburgo, Consoli Blanch, documentado en Zaragoza entre 1373 y 1400, quien en el año 1379 trabajaba en una cruz realizada en oro y piedras preciosas para el señor arzobispo.⁵⁴

Y es posible que fuera del mismo orfebre el precioso cáliz con patena donado por don Francisco de Aguilón a la iglesia de Longares, en donde se custodia, en cuyo nudo se identifican tres escudos esmaltados con las armas del señor arzobispo don Lope que alternan con otros tres de don Francisco de Aguilón.

Este cáliz llegaría a Longares en fecha anterior a 1391 ya que se reproduce con fidelidad en la escena de la oración en el huerto pintada por Enrique Estencop en el banco del retablo encargado por don Francisco de Aguilón ese mismo año.

Si se tiene en cuenta la estrecha amistad mantenida entre Francisco de Aguilón y fray Martín de Alpartir, confirmada por la voluntad de este último, expresada por escrito en su testamento de junio de 1381, de que los dineros que dejaba en su testamento al Monasterio del Santo Sepulcro

⁵² PANO GRACIA, J. L., "La iglesia parroquial de Longares", *Seminario de Arte Aragonés*, XLI-XLIII, Zaragoza, 1988-1989, pp. 115-204.

⁵³ S.A., *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931, n.º 297, p. 12. Figura como "Escuela catalana del siglo XIV".

⁵⁴ DALMASES Y BALANÁ, N. DE, *Orfebrería Catalana Medieval, Barcelona (1300-1500)*, vol. I. *Argenters y documents*, Barcelona, 1992, p. 36.

fueran administrados por Francisco de Aguilón para hacer y continuar la obra del Monasterio, cosa que este no dejó de cumplir a gusto de la priora y comunidad del Santo Sepulcro, no debe sorprender la similitud de estilo e iconografía que se advierte entre los retablos realizados por Jaime Serra y por Enrique Estencop, respectivamente. Y en particular en la escena del Juicio Final presente en el banco del retablo de Longares que sigue, a pequeña escala, la que se encuentra en la calle central del cuerpo del retablo hecho por Jaime Serra entre 1381 y 1382 [fig. 20].

Don Francisco de Aguilón dictó sus últimas voluntades en Zaragoza, el día 4 de febrero del año 1399, documento que no se conserva, y su fallecimiento pudo tener lugar poco tiempo después.

Don Fernando Pérez Calvillo, obispo y cardenal de Tarazona (1392-1404), su ciudad natal, se preocupó al final de su vida de concluir la capilla que su hermano don Pedro, su antecesor al frente de la diócesis (1352-1392), había mandado construir en los últimos años de su episcopado para su último reposo, dotándola con tres altares dedicados a los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de Alejandría, de un gran retablo con triple titularidad, y de dos monumentos funerarios en alabastro, para los dos hermanos, que no pudo ver terminados.⁵⁵

Prueba de la gratitud sentida por el Benedicto XIII hacia quién le mostró siempre su fidelidad permaneciendo a su lado durante el cerco a la ciudad papal, fueron las numerosas indulgencias otorgadas desde Aviñón, el 22 de agosto de 1399, para dicha capilla, recientemente edificada; *concedió al mismo tiempo otras muchas para el altar mayor de la iglesia, dedicado a la Santísima Virgen, de la que hace un elogio muy afectuoso, y para los que diesen limosnas en favor de la misma, poniendo graves penas a los que no aplicasen debidamente esos ingresos.*⁵⁶

Esta capilla, próxima a la cabecera en el lado del evangelio, testimonia la larga estancia de su promotor en la corte de Benedicto XIII y su afán por emular la actividad artística de los pontífices y cardenales aviñoneses a lo largo del siglo XIV.

Y evidencia el afán de sus propietarios por manifestar a las generaciones futuras el triunfo social alcanzado con sus respectivas carreras eclesiásticas.⁵⁷

El magnífico retablo que pintaría el zaragozano Juan de Leví con ayuda de taller en la primera década del siglo XV, se completaba con pinturas

⁵⁵ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo...", *op. cit.*, cap. I, pp. 7-18.

⁵⁶ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, 1929, vol. II, cap. II, p. 19.

⁵⁷ PÉREZ DE URTUBIA, T., *Los Calvillo y el arte aragonés*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1984.

murales, hoy desaparecidas, en las paredes laterales del recinto y en sus bóvedas con retratos de los donantes y de sus familiares, acompañados por los santos titulares de la capilla, en presencia de Dios Padre y de Santa María. Todo ello enriquecido con figuras de ángeles y profusión de escudos con las armas de los Pérez Calvillo, según orden dada en la ciudad de Aviñón por don Fernando Pérez Calvillo, el 28 de enero del año 1404.

En la capilla de San Pedro y San Pablo de la iglesia de Santa María Magdalena de la misma ciudad, donde estaban enterrados los padres y hermanos de don Fernando y don Pedro Pérez Calvillo, se encargó de nuevo a Juan de Leví, por medio del procurador del cardenal, don Julián de Loba, que pintara en los muros imágenes sagradas y los retratos de los titulares en la misma fecha que la de la capilla de la catedral.⁵⁸

Manifiesto sia a todos que nos Julián de Loba bachiller en Decretos, canonge de la iglesia de Tarazona, procurador qui so del senyor don Ferrando por la divinal miseracion cardenal e administrador perpetuo de la egleisia e del vispado de Tarazona, constituydo con carta publica de procuración feyta en Avinyon e de propio registro a mi persona propia, e maestre Johan de Levi, pintor, habitant en Çaragoça, nos amos ensemble en los ditos nombres atendientes e considerantes, que es abenido que yo dito Johan de Levi deva fazer cierta obra porel dito senyor cardenal, et el deva dar mi ciertos papeles et que porque mas seguro sia e sin contradicción concordablemente firmamos en poder del notario dius scripto los capitulo siguientes.

Lunes, a XXVIII de janero, en Çaragoça, anno domini millessimo CCCC^o III^o, maestre Johan de Levi, pintor, havitant en la dita ciudat, se obliga a pintar bien e acabadament de buenas e finas colores do sea necesario del azul de acre con aquel, et de las imagines infrascriptas, segunt a semblant obra se requiere, la capiella del senyor cardenal que es en la egleisia catedral de Tarazona. Assi mismo, la capiella de Sant Pedro de la egleisia de Santa María Magdalena, de la dita ciudat de Tarazona, en la qual capiella son las sepulturas del padre e de la madre e de algunos otros parientes del dito senyor, en el tiempo e en la manera justa scriptas.

Et, primerament, en la dita capiella del senyor, en la paret que es a la part del altar de Santa Caterina, que es a la destra part de la dita capiella respecto de la entrada, et a la siniestra respecto de la frontera de la capiella, alto en medio de la paret devense fazer mas baxas las ymagenes de Dios estant in sede magestatis e la de Santa Maria a tenor del de Sant Lorenz et de Sant Prudenz et de Santa Caterina, et después más baxas se deven fazer quatro figuras del padre e de la madre e de los dos hermanos del senior cardenal, es asaber, del vispe don Pedro et de don Fortun Perez Calvillo en la orden quel senior cardenal ordenara, e con sus titoles, lo otro todo de esta paret complica de pintar de ymagenes de angeles e de fullages e de senyales del dito senior con capell bermello lo millor que pintar se podra e segunt las colores que si pertenecerán.

⁵⁸ LACARRA DUCAY, M.^a C., "Juan de Leví...", *op. cit.*, cap. III, pp. 29-45, y doc. n.º 6, pp. 59-60.

Item, a la otra part de delant del altar de Sant Prudenz que se fagan semblantes figuras de la magestat de Dios e de Santa Maria, e de San Lorenz e de Sant Prudenz et de Santa Caterina et en sus partes mas baxas las ymagenes del senior cardenal et del vispe e de su padre et de su madre et de mossen Fortun Perez, con sus titoles, e en todo lo otro sean angeles, fullages et con las armas del senior con capelos vermellos.

Item, alto en la capiella en la claf su chapitel en fusta obrado a manera de pinya, con los senyales del senyor obrados en oro con el capel bermello e en las cuadras los quatro evangelios en sus figuras en cadauna de las cuadras reffirientes se los quattros a las sedes magestatis de la una part, e los otros a la otra de la otra partida e lo otro de azur de acre con estrellas e fullages.

En la capiella de San Pedro debe pintar sobrel altar las ymgines de Sant Pedro e de Sant Paulo e de la part dreyta do deve seyer la figura de Sant Pedro debe pintar la figura de su padre del cardenal, e de su fillo mossen Fortun Perez, cavalleros. Et de la siniestra part de Sant Paulo la figura de la madre e depues de tres fillas e los otros fullages e strellas con los sinyales dellos segunt se ordenara.

Item, en la paret, sobre la sepultura, la figura de las sedes magestatis. Et después de Santa María Madalena, presentat a los ditos padre e madre, hermanos e hermanas.

Item, devaxo del arquet del tumulo la ymagen de la Virgen Santa Maria e después las figuras de los sobredichos delant ella genolladas. Et assi deven seyer genolladas dellos e de todos los otros en los lugares sobreditos do figurar se deven.

Item, en la otra part se debe pintar la ystoria de los otros apóstoles e alto de senyales del padre del senyor cardenal, con angeles e fullages.

Item, devense fazer las diademas de las ymagenes e do se requiere fresaduras o otras cosas semblantes de oro.

Et todo lo sobre dito se debe obrar e pintar a expensas del dito maestre Johan de Levi, dentro quatro messes primeros binyentes, yes a saber, ffebrero, março, abril e mayo, el senyor cardenal es tenido en blanquir o dar enblanquida pora poderse pintar la dita capiella de Sant Pedro.

Item, la fusta que sea menester pora los andamios el la dara a el solament la provisión o diez florines por razon de aquella.

Item, es tenido dar al dito Johan por el pintar de las ditas capiellas, cient e cinquanta florines de oro del cunyo d'Aragon, los cuarenta luego pora començar la obra, e los quaranta acabada de pintar la una de las ditas capiellas e los restantes setanta florines acabada la otra capiella o medio obrada de pintar los treinta e cinco florines e acabada los restantes,

Item, dentro de los ditos quattro messes deve dar acabado todo el retaulo con su banquo de la dita capiella del senyor (cardenal) e en el dito banquo deve figurar los principios de las ystorias de Sant Lorent e de Sant Prudent e de Santa Caterina, si ya no son alto en el retaulo o do hi sian de ystorias.

Porque yo dito Julian de Loba, procurador de suso dito, prometo, conviengo e me obligo en el dito nombre procuratorio de tener e complir e far tener e complir e pagar todo lo contenido en los ditos capitoles, dius obligaci3n de todos los bienes rentas e joyas del dito senyor principal suyos, mobles e sediedntes, havidos e por haver, do quier que sian.

Et yo dito maestre Johan de Levi, pintor, prometo, conviengo e me obligo fer e complir la dita obra acabadamente dentro el tiempo et en la manera alla en los preinsertos capitoles especificada. Et a todo lo sobredito tener e complir obligo mi propia persona e mis bienes mobles e sedientes etc. Et prometo por todas e cadaunas cosas sobreditas e por las miisiones si algunas convinia fer, haver, dar, asignar, bienes mios propios mobles quietos e desembargados et por la dita razon renuncio a cualquier carta d'alargamiento, etc e renuncio mi jutge etc e dius meterme con todos mis bienes a la jurisdiccion de cualquier jutge devant el qual sia.

Feyto fue aquesto en la ciudat de Çaragoça, a vint e hueyto dias del mes de janero anno a nativitate Domini, millesimo quadringentessimo quatro.

Testimonios fueron presentes los honrados don Garcia de Maluenda, canonge en la iglesia mayor de Santa Maria de la ciudat de Calatayud, et Johan d'Arcos, clerigo, habitant en Çaragoça.

A pesar de estas indicaciones, la obra del retablo en la capilla del cardenal de Tarazona se retrasaría varios años, sin llegar a verlo terminado su comitente, como nos lo indica otro documento, fechado el día 5 de mayo de 1408, en el que se indica que no estaba concluido:

Que yo Johan de Levi, pintor, vezino de la ciudat de Çaragoça, atorgo haver havido e recebido de vos el honrado e religioso don Pero Larraz, canonge e chantre en la Seu de Tarazona, executor del anima del muy Reverent padre en Xristo, el senior don Ferrant Perez Calvillo, cardenal, et clamado vulgarmente de Tarazona, quondam, yes a saber, quinze florines de oro de Aragon, buenos de ley e de peso, los quales me havides pagado por mys trabajos et satisfacci3n de la demasia de la obra de la capiella del dito senyor cardenal, que yo he feyto e obrado e devo acabar. Et porque de los ditos quinze florines por la razon de suso expresada so bien contento e pagado.⁵⁹

El retablo de la catedral de Tarazona se pudo contratar con Juan de Leví en el año 1401, si se tiene en cuenta que en mayo de ese año Ibrahim Bellito, moro de Zaragoza, trabajaba en su mazonería⁶⁰ y que dos años mas tarde, en marzo de 1403, se encontraba en proceso de realizaci3n pero ya se citaba como modelo en la capitulaci3n del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Montalbán (Teruel):

⁵⁹ *Ibidem*, doc. n^o 11, p. 62.

⁶⁰ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede episcopal de Tarazona (Zaragoza)", en *II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo*, Tarazona, Turiaso, X, vol. II, Tarazona, 1992, pp. 488-489 y 491.

*Et es condicion que vos seades tenido obrar e dar obrada la fusta necessaria pora el dito retaulo, es a saber la obra de maçoneria, siquiere es a saber los archetes, entretallados, los pilares, scudos, la pintura de colores que sia de carmin fino, oro e colores perfectas, como yes aquel retaulo que vos dito Johan facedes pora el Cardenal de Tarazona de la istoria de Santa Caterina.*⁶¹

La sociedad firmada en Zaragoza entre Juan de Levi y Pedro Rubert, pintores, el día 4 de enero de 1402, durante dos años, *contaderos del dia de la confeccion de la carta, adelant, para hacer a medias cualquier obra que del dito dia adelant vendra a casa* en los siguientes dos años, y el compromiso de que *uno menos del otro o de voluntat suya no pueda prender ni emparar obra alguna*, permite pensar en la colaboración de los dos pintores en la obra del retablo de la capilla del señor Cardenal.⁶²

Sin embargo, hay que reconocer que carecemos de información documental que nos ayude a discernir el estilo personal de Pedro Rubert, cuyo nombre no figura en los pagos cobrados por Leví por el retablo del señor Cardenal, y, también, que este ha sufrido mutilaciones y restauraciones a lo largo de los siglos que han adulterado, en parte, su estilo original.⁶³

El retablo está dedicado a la advocación de San Lorenzo entre San Prudencio y Santa Catalina de Alejandría, titulares de los tres altares de la capilla.

Se articula como si fueran tres retablos juntos, con un banco de nueve casas, tres para cada retablo, un cuerpo de nueve calles, tres para cada santo, divididas en pisos, y coronamiento, enlazados por entrecalles hasta constituir un solo frente pictórico dispuesto en el muro frontal de la capilla, con terminación en forma de arco apuntado para acoplarse a la bóveda de crucería de su cubierta.

En el banco y calles laterales de cada retablo se representan escenas de la leyenda de los tres santos titulares, y en su calle central se encuentran los santos titulares, San Lorenzo en el centro, flanqueado por San Prudencio y Santa Catalina, de cuerpo entero, sobre fondo de oro.

⁶¹ SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916, pp. 465-466.

⁶² *Ibidem*, p. 415.

⁶³ El obispo de Tarazona, don Diego de Yepes (1599-1613), mandaba hacer *una lumbreira donde esta el Crucifixo o en otra parte para que entre la luz y este clara la dicha capilla*, según se recoge en la visita que hizo a la catedral el 21 de mayo de 1606 (LACARRA DUCAY, M^a C., "Juan de Levi...", *op. cit.*, doc. n^o 14, p. 63. En 1941 se emprendió su restauración en la ciudad de Tarazona, a cargo de restauradores venidos del Museo del Prado. Véase SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, "Un retablo gótico en Tarazona (Aragón)", *Archivo Español de Arte*, 58, Madrid, 1943, pp. 223-238. En 1987 se realizaba una nueva restauración, esta vez en el palacio episcopal de Tarazona, a cargo de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Diputación General de Aragón, concluida dos años después. El siglo XXI traería consigo nuevas intervenciones en el retablo; la última, que contó con el apoyo de la Obra Social de IberCaja, realizada por "Albarium", se inició en abril del año 2011 y se terminaba en enero del año 2012, de la que dio cuenta la prensa local, con ocasión de las obras de restauración de la catedral que se inauguraron el 9 de febrero de 2012.

Se conserva todavía parte de la mazonería original con las armas de don Fernando Pérez Calvillo culminadas con el capelo cardenalicio, señal de su autoridad eclesiástica.

Su iconografía, dedicada a narrar pasajes de la biografía legendaria de los tres santos titulares, es de gran interés por la variedad de escenarios representados y los numerosos personajes que incluye, que si en el caso de los santos de devoción universal como Lorenzo y Catalina de Alejandría son perfectamente identificables aunque no siempre habituales, en el caso de Prudencio la originalidad es mayor al tratarse de un santo obispo turiasonense de la Alta Edad Media.

La elección de las dos primeras advocaciones pudo ser motivada por tratarse de santos aragoneses de gran devoción en la diócesis de Tarazona, y la tercera por rendirse culto desde antiguo en la catedral, tal vez no lejos del emplazamiento de la propia capilla de los Pérez Calvillo, en el lado del evangelio, al inicio de la girola.

Y la titularidad de San Lorenzo para el centro del retablo quedaba justificada no solo por su origen oscense, sino porque, según una curiosa leyenda, San Lorenzo descendía todos los viernes desde el Paraíso al Purgatorio, donde ejercía el privilegio de rescatar un alma para llevarla al cielo, lo que lo hacía idóneo para un recinto funerario [fig. 22].⁶⁴

El retablo dedicado a San Prudencio, obispo de Tarazona, es el que ocupa el lado izquierdo del observador. El pintor se habría basado para las composiciones narrativas en la descripción que de la vida del santo prelado turiasonense se hace en el Breviario antiguo de Tarazona (*Vita Sancti Prudentii*) enriquecida con la tradición local [fig. 23].⁶⁵

Una de las escenas más atractivas de su biografía aquí representada nos muestra al joven Prudencio cuando fue a conocer a San Saturio, monje ermitaño que hacía vida de anacoreta en una cueva situada en tierras sorianas, para lo cual tuvo que vadear el cauce del río Duero. A continuación se le muestra predicando en un púlpito a los idólatras de Calahorra, para concluir su vida terrena en el momento de su consagración como obispo de Tarazona [fig. 24].

Las tres escenas siguientes aluden a su fallecimiento mientras se encontraba en la ciudad de Osma y a los problemas causados por la elección del lugar de su enterramiento que se resolvió por el sistema de poner el

⁶⁴ Nacido en Aragón, cerca de la ciudad de Huesca, fue ordenado diácono por el papa Sixto II y martirizado en Roma en el año 258. Su festividad se celebra el día 10 de agosto, siendo el patrón de la ciudad de Huesca (REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 257).

⁶⁵ Sobre la vida de San Prudencio y sus diversas versiones, más o menos legendarias, véase FUENTE, V. DE LA, *La iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno, España Sagrada*, Tomo XLIX, Tratado LXXXVIII, Madrid, 1865, pp. 86-113.



Fig. 22. San Lorenzo reparte el pan entre los pobres de Roma. Catedral de Tarazona (Zaragoza).



Fig. 23. San Prudencio predicando ante los idólatras de Calahorra. Catedral de Tarazona (Zaragoza).



Fig. 24. Proclamación episcopal de San Prudencio como obispo de Tarazona. Catedral de Tarazona (Zaragoza).



Fig. 25. San Prudencio en su lecho de muerte. Catedral de Tarazona (Zaragoza).

cadáver del santo prelado sobre el caballo blanco que solía usar en vida y dejarle marchar libremente hasta que se detuvo en tierras riojanas, no lejos de Clavijo. En la última de las tablas dedicadas al santo se muestra a San Prudencio en su lecho de muerte acompañado del clero de la diócesis de Tarazona que reza las preces propias del momento de difuntos [fig. 25].

En los retablos de San Lorenzo y de Santa Catalina de Alejandría, santos de notable popularidad en la Baja Edad Media, las escenas narrativas de su biografía se basaron en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine y en las tradiciones locales.

El retablo dedicado a San Lorenzo lo representa como joven diácono de la iglesia romana, en actitud de distribuir entre los pobres de la ciudad el tesoro de la iglesia que le confiara el papa san Sixto. Informado del hecho el emperador Decio, preso de un ataque de codicia, lo hizo detener y lo condenó a crueles tormentos, el último y más conocido que provocó su muerte, el extenderlo desnudo sobre una parrilla dispuesta sobre un manto de brasas.

En el retablo de Santa Catalina de Alejandría, virgen y mártir, que ocupa el lado derecho del mueble, su vida es objeto de una cuidada descripción por parte del pintor [fig. 26].

Se inicia con la popular escena del matrimonio místico de la santa, en la que el Niño Dios coloca el anillo de esponsales a la joven en presencia de la Virgen María.

Seguidamente se representa el enfrenamiento de Santa Catalina con el emperador Maximiano, por su rechazo a venerar a los ídolos que este le propone. La prisión de la santa es objeto de la tercera composición que se prolonga en la escena siguiente con la conversión al cristianismo de los cincuenta filósofos por la elocuente argumentación de Catalina. El relato continúa con la escena de los filósofos condenados a ser quemados vivos por orden del gobernador. Se concluye con el doble martirio de la santa a manos de sus verdugos: su condena al suplicio de la rueda de púas aceradas del que sería liberada por un ángel, y su decapitación en presencia de Maximiano, mientras su espíritu sube a los cielos llevado por ángeles [fig. 27].⁶⁶

El estilo de Juan de Leví, principal responsable del retablo de los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de la catedral de Tarazona, representa la tendencia del gótico internacional temprano en la que se funden aportaciones del mundo mediterráneo trecentista con el septentrional europeo. Su importancia trasciende el mundo local aragonés al tratarse de la obra

⁶⁶ Aunque vinculada por su nacimiento y martirio a la ciudad de Alejandría, Santa Catalina era reivindicada en Oriente por la isla de Chipre, de la cual su padre habría sido rey. El centro principal del culto a Santa Catalina en Oriente había sido el monasterio del Sinaí, que se puso bajo su advocación en el siglo IX, después de la invención de sus reliquias. Su festividad se celebra el 25 de noviembre.



Fig. 26. Santa Catalina de Alejandría.
Catedral de Tarazona.



Fig. 27. Decapitación de Santa Catalina.
Catedral de Tarazona.

de un pintor en contacto con las corrientes estéticas de su tiempo, recibidas a través del alto clero establecido en Aviñón y de la nobleza aragonesa contemporánea.

La biografía de Juan de Leví, enriquecida con los últimos hallazgos documentales, nos lo sitúa en Zaragoza, entre 1388 y 1410, fecha de su muerte.⁶⁷ Era sobrino de Guillén de Leví (doc. 1378-1397), pintor de retablos, en cuyo taller de Zaragoza pudo aprender el oficio, quién le haría donación de todos sus bienes en febrero de 1388, señal de su buena relación y de la posible ausencia de hijos naturales.

⁶⁷ Manuel Serrano y Sanz en la serie de artículos publicados en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, con el título de "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", (1915, 1916, 1917), procedentes del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, dio a conocer las primeras noticias sobre Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos. Posteriormente, SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, "Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos", *Sefarad*, IV, Madrid, 1944, pp. 73-98; LACARRA DUCAY, M^a C., "Juan de Leví...", *op. cit.*, pp. 57-62; AINAGA ANDRÉS, M^a T., "El legado artístico...", *op. cit.*, doc. n^o 10, p. 490; AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Datos documentales...", *op. cit.*, pp. 71-105.

Cuando recibe el encargo de llevar a cabo el retablo para la catedral de Tarazona ya llevaba Juan de Leví algunos años de profesión ejercida con éxito en el taller familiar, que pudo heredar de su tío Guillén a su fallecimiento.

Su primer trabajo identificado es el retablo de San Nicolas de Bari contratado el 23 de junio de 1399 por la suma de setenta florines para la capilla de dicha advocación en la catedral de San Salvador de Zaragoza. Esta obra, que debía de estar terminada para el mes de enero del año siguiente, había sido encargada en primera instancia al pintor Enrique de Estencop por el mismo precio, pero este renunció por escrito anulando el compromiso unos días antes, ya que *por ocupacion de algunos otros afferes* no la había podido hacer.⁶⁸

A este retablo le sucedieron otros encargos para diversos lugares de Aragón, como el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Montalbán (Teruel), contratado el 20 de marzo de 1403; el de la Natividad de la Virgen para la iglesia parroquial de Castejón de Monegros (Huesca), el 1 de marzo de 1404; el retablo mayor de la iglesia parroquial de La Hoz de la Vieja (Teruel), que pintaba en 1407, sin olvidar otros retablos encargados para parroquias y cofradías zaragozanas, como el de San Bartolomé, contratado en marzo de 1406 por miembros de su cofradía ubicada en Santa María de Altabás de Zaragoza.

En los dos últimos años de su vida Juan de Leví alternó la pintura sobre tabla con otros soportes, prueba de su versatilidad artística. Así, cabe recordar su compromiso, en el día 9 de noviembre de 1408, para llevar a cabo la decoración pictórica de una vidriera con el tema de la Anunciación por encargo de la viuda de don Blasco de Alagón, que iba destinada a la capilla mayor del convento de San Francisco de Zaragoza.⁶⁹

Y el 26 de febrero de 1409 colaboraba en la pintura y dorado del nuevo cimborrio de la catedral de San Salvador de Zaragoza, mandado hacer por Benedicto XIII a Mahoma Ramí, su maestro de obras, merced a las propias rentas del pontífice.⁷⁰

Además de Juan de Leví se conocen otros nombres de pintores que trabajaron para Benedicto XIII y se conservan obras que cabe atribuir a su generoso mecenazgo. Hay también algunos artistas del color que llevaron a cabo su labor en el entorno pontificio, al servicio de amigos y colaboradores, que nos ayudan a conocer el ambiente pictórico vivido por don Pedro Martínez de Luna, tanto durante su etapa de Cardenal de Aragón

⁶⁸ *Ibidem*, p. 85, doc. n° 10. Y, también, Véase AINAGA ANDRÉS, M^a T. y CRIADO MAINAR, J., "Enrique de Estencop...", *op. cit.*, doc. n° 16, p. 139.

⁶⁹ LACARRA DUCAY, M^a C, "Juan de Leví...", *op. cit.*, doc. n° 12, p. 62.

⁷⁰ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Datos documentales...", *op. cit.*, doc. n° 19, pp. 103-105.

(1375-1394) como después, cuando accedió al pontificado con el nombre de Benedicto XIII en la obediencia de Aviñón.⁷¹

Debemos a Robert Brun el nombre de un pintor- Gauthier de Rhodes que pintó para Benedicto XIII durante su primera etapa aviñonesa; junto con él, de acuerdo con la tesis de Michel Laclotte, el pontífice aragonés habría hecho venir a Aviñón una gran cantidad de españoles, entre los cuales habría, sin duda, pintores, cuya presencia activa, así como sus obras, están atestiguadas por las trazas de su influencia, todavía visibles, en pinturas aviñonesas de la primera mitad del siglo XV.⁷²

Se desconoce el estilo pictórico de Guillén de Leví, tío de Juan de Leví, que ejerció de pintor en Zaragoza entre 1378 y 1396.⁷³ Autor de diferentes retablos para diversas iglesias de Zaragoza, entre los que se documentan el de Santa María Magdalena para el monasterio de San Agustín, terminado en 1384; el de San Marcos, para la iglesia de Santa María de Altabás, en colaboración con Pere del Olins, pintor, natural de Valencia, contratado en mayo de 1391, del que se conserva la traza en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza; el retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Zaragoza, contratado el día 25 de septiembre de 1395. Y la posible realización de vidrieras pintadas, según parece por la compra de tres arrobas de vidrio que contrató el 25 de septiembre de 1395 con Johan Sánchez de Sevilla, vecino de Alcañiz (Teruel).⁷⁴

En marzo de 1392 se comprometía Guillén de Leví a realizar un retablo para la capilla de don Miguel Martínez de la Cueva en la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud, compromiso que fue renovado el día 29 de noviembre de 1396 ante el incumplimiento del contrato.⁷⁵ Y la iglesia del convento bilbilitano, reconstruida en el interior de la ciudad después de la guerra de Pedro IV de Aragón con Pedro I de Castilla, fue el lugar elegido para servir de panteón de la familia de don Pedro Martínez de Luna, cardenal de Aragón y Pontífice de Aviñón, quien colaboraría económicamente en su construcción.⁷⁶

⁷¹ LACARRA DUCAY, M^a C., "El Papa Luna, la escultura y la pintura", en *Jornadas de Estudio VI Centenario del Papa Luna*, Calatayud-Illueca, 1994, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 1996, pp. 177-188.

⁷² BRUN, R., *Avignon au temps des Papes*, Saint-Pierre-des Salerne, Brionne, Gerard Monfort, 1983, p. 177; LACLOTTE, M. y THIEBAUT, D., *L'Ecole d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, p. 61.

⁷³ AINAGA ANDRÉS, M^a T., "Datos documentales...", *op. cit.*, p. 84. Menciona un documento de 1397 en el que se alude a un tal Guillen, pintor, pero, en su opinión, no parece muy probable que se refiera a él.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 73-105.

⁷⁵ SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXII, 1915, pp. 148-149.

⁷⁶ Allí se habían enterrado sus padres, Juan Martínez de Luna y María Pérez de Gotor, su hermana Eva Martínez de Luna, su hermano Juan Martínez de Luna y las dos mujeres de este, Teresa de Urrea y Teresa de Albornoz. Véase CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones Culturales y Artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Calatayud, 1984.



Fig. 28. San Agustín, obispo de Hipona.
Catedral de San Salvador, Zaragoza.

Torralba de Ribota (Zaragoza).⁷⁸

En Zaragoza trabajaron en obras directamente relacionadas con Benedicto XIII el pintor zaragozano Bonanat Zahortiga, del que ya se ha comentado su autoría del retablo de la capilla de los Villaespesa en la catedral de Tudela, al que se debe el retablo de San Agustín, de 1420, pintado para la nueva capilla de dicha advocación edificada en la catedral de Zaragoza, del que se conserva la tabla titular en la sacristía mayor [fig. 28]. Y Nicolás Solano, pintor de retablos, a quién se encomendó el pie con dos leones en el facistol del coro catedralicio, tallado en madera de nogal entre 1413 y 1414 con el dinero de la colecta recogida a favor del pontífice.⁷⁹

Colaborador de Nicolás Solano fue Sancho de Longares, pintor de la ciudad de Zaragoza, que el día 30 de septiembre de 1421, en compañía de Domingo Moraga, como obreros que habían sido del pontífice Benedicto

⁷⁷ AINAGA ANDRÉS, M^a T., “Datos documentales...”, *op. cit.*, doc. n^o 9, p. 97.

⁷⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., “Arte mueble, medieval y moderno, en la iglesia parroquial de San Félix”, en *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar, Cuadernos de Aragón*, 50, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2011, pp. 108-112.

⁷⁹ GALINDO Y ROMEO, P., “Un mueble cristiano mudéjar: el facistol del papa Luna”, en *Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV). Estudios históricos, Universidad*, I, Zaragoza, 1922-1923, pp. 372-378.

XIII en la obra de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, nombraban nuevo procurador en la persona de mosén Pedro de Torrellas, bachiller en derecho y arcediano de dicha iglesia.⁸⁰

Se desconoce que tipo de trabajo desempeñaron en la obra de la iglesia de Santa Engracia los dos artífices por encargo del pontífice aragonés. Otras actividades documentadas de Sancho de Longares nos informan de su actividad como pintor de retablos en Zaragoza desde 1403 hasta 1430, año de su muerte.

Dos ilustres prelados aragoneses desempeñaron papeles protagonistas en el Compromiso de Caspe y en el Cisma de Occidente, respectivamente, y dejaron prueba de su fuerte personalidad entre los miembros de la iglesia aragonesa.

El primero de ellos es don Domingo Ram, que fue obispo de Huesca y Jaca entre 1410 y 1415, Prior de la metropolitana de Zaragoza y Refrendario de Benedicto XIII, quién le nombró para dirigir la diócesis de Huesca después de haber trasladado a fray Juan de Tauste al obispado de Segorbe y Albarracín.

Natural de Alcáñiz, hijo de don Blas Ram y de doña Dulce Lanaja, ambos de noble prosapia, en palabras del padre Fray Ramón de Huesca, fue *uno de los Prelados más ilustres en virtud y doctrina que ha tenido esta Iglesia*.

Y continúa: *Por muerte del Rey don Martín sin hijos, en quien se acabó la línea varonil de los Condes de Barcelona, se declararon Pretendientes de la Corona varios Príncipes: cada uno de ellos pensaba tener el mejor derecho, y hacerlo valer con las armas. En este conflicto nombró el Reyno nueve Jueces, de Aragón, Cataluña, y Valencia, tres de cada provincia, para que oídos los competidores, y examinados sus derechos, declarasen á quien pertenecía de justicia y por naturaleza la sucesión de estos Reynos, siendo requisito necesario para el valor de la sentencia la conformidad de seis votos, entre ellos uno de cada provincia.*

*Los Jueces nombrados para decidir uno de los negocios más graves y árduos, que se han terminado en el mundo por vía de sentencia, y en que por esta vez cedieron las armas a la toga, fueron por Aragon Don Domingo Ram, Obispo de Huesca, Francés de Aranda natural de Teruel, que había sido consejero y gran privado del Rey Don Martín, y se hallaba Donado de la Cartuxa de Porta Celi, y Berenguer de Bardaxí, célebre Jurisconsulto.*⁸¹

⁸⁰ A.H.P.N., Zaragoza, García Gavín, 1421. Lo publica incompleto SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVII, 1917, p. 439; LACARRA DUCAY, M^a C., "La iglesia parroquial de Santa Engracia o Santuario de las Santas Masas durante el siglo XV, nuevas noticias", en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Parroquia de Santa Engracia, 2002, pp. 83-100.

⁸¹ HUESCA, R. DE, *Estado Moderno de la Santa Iglesia de Huesca, Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, vol. VI, Pamplona, 1796, pp. 294-295.

Resuelta la elección en Caspe, don Domingo Ram celebró la misa solemne del Espíritu Santo con predicación de fray Vicente Ferrer, el 28 de junio, martes, de 1412, y encabezó luego la embajada enviada a Castilla para felicitar al nuevo rey, Fernando I de Aragón, que se encontraba en Cuenca. También presidió la solemne ceremonia de la coronación de Fernando I que tuvo lugar en la catedral de San Salvador de Zaragoza, en el altar mayor, el día 11 de febrero de 1414.

A principios del año 1415 el rey de Aragón lo envió como embajador ante la reina doña Juana de Nápoles, de allí marchó a Sicilia, y el 23 de noviembre del mismo año le nombró Benedicto XIII para el obispado de Lérida.

Gobernó la iglesia de Huesca cinco años, los dos primeros en el interregno causado por la muerte del rey don Martín, y los tres restantes en el reinado de don Fernando I.

Durante su gobierno de la diócesis oscense se trabajaba activamente en orden a la prosecución de las obras de la nueva catedral y fueron varias las capillas recién construidas que se decoraron por entonces merced al mecenazgo eclesiástico con retablos encomendados a destacados pintores de la Corona de Aragón.

Las primeras capillas se edificaron a lo largo del siglo XIV. El cierre del transepto y de la nave central entre los años 1338 y 1346 debió de posibilitar el traslado del culto catedralicio desde la mezquita mayor hasta el nuevo templo, con el consiguiente incremento del mobiliario que se precisaba para la función litúrgica.⁸²

Si la responsabilidad de don Domingo Ram en la realización de retablos para la catedral no está documentada, no hay duda que su protagonismo dentro de la iglesia aragonesa contemporánea pudo animar a canónigos y particulares a incrementar el aporte de obras de arte para las capillas nuevamente hechas.

Según la documentación estudiada por Durán Gudiol, durante el siglo XV se renovaron con retablos de escultura y pintura no menos de seis capillas.⁸³ Sin embargo, la modernización llevada a cabo en el interior de la Catedral durante los siglos XVII y XVIII implicaba la desaparición, en cuanto era posible, de lo medieval, para adecuarlo a la nueva estética imperante en ese momento.

Así, por ejemplo, la capilla de San Miguel arcángel, en el costado sur del recinto coral, fue fundada y dotada por el canónigo Martín de Ruesta

⁸² DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 74-113.

⁸³ *Ibidem*, pp. 111-113.

hacia 1412, fecha alrededor de la cual debió de pintarse el *retablo de pinzel con la imagen de San Miguel en medio dél* que viera el visitador de 1560.

Y en el muro occidental del transcoro, el canónigo Juan de Oto fundó y dotó en 1413 la capilla de Santa Engracia, decorada con *un retablo de pinzel con la imagen de la santa* obra realizada por Juan Mates, pintor de Barcelona, en 1416, según se confirma por una carta de pago otorgada por el pintor a cuenta de su trabajo en él.

Die ssabbati, XVIII, mensis iannuarii, anno a nativitate domini MCCCC sexto decimo predicto.

Sit omnibus notum. Quod ego Johannes Mathes, pictor retrotabulorum, civis barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili Iohanni d'Oto, canonico ecclesie Oscensis, licet absenti, quod dedistis et solvistis, mihi, voluntati mee, viginti quicumque libras barchinonenses per manus scilicet nonorabilis Martini Laurencii, canonici dicte sedis oscensis, procuratoris vestri, ex illis septoaginta quicumque libras barchinonenses qui sunt precium illius retrotabuli cuod ego teneor et sub facere obligatus ad opus altaris capelle institute sub invocatione Sancte Engracie virginis et martiris, corporis sancti, civitatis cesarauguste, prout in capitulis super dicto retrotabulo instrumento imposse notarii infrascripto factis et firmatis latius reservatur. Et ideo (etc).

*Testes: Discreti Narcisius Segrera, Benbeficiatus in sede; Baretholomeus Sin tes, presbiterio; Petrus Verderra, scriptor barchinone.*⁸⁴

En la iglesia parroquial de San Andrés de Banastás (Huesca) se encontraba hasta la Guerra Civil un retablo dedicado a una santa mártir en cuyo basamento se leía: *Hoc opus fecit fieri honorabilis Dominus Johannes Doto canonicus oscenses, Anno a nativitate Domini MCCCCXVI.*

La obra, que aún pudo ver don Ricardo del Arco sin identificar al autor, fue considerada por Chandler R. Post como un ejemplo de la influencia del pintor Luis Borrassá en tierras aragonesas.⁸⁵

En el Museo Diocesano de Huesca se expone desde 1998 una pintura sobre tabla con representación de los santos apóstoles Pedro y Pablo que debe atribuirse también al pintor catalán Joan Mates (ca. 1391-1431), destacado representante del estilo gótico internacional temprano.⁸⁶ La pintura constituía la escena principal de un retablo destinado a una capilla de la catedral de Huesca ubicada en la cabecera, en el lado del evangelio.

⁸⁴ MADURELL I MARIMON J. M^o, "El pintor Luis Borrassá, su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II Apéndice Documental", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, pp. 327-328.

⁸⁵ ARCO Y GARAY, R DEL, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1992, p. 146; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, vol. III, 1930, p. 175.

⁸⁶ ALCROY, R. y MIRET, M. M., *Joan Mates, pintor del Gòtic Internacional*, Barcelona, AUSA, 1998.



Fig. 29. Retablo de San Martín de Tours, Iglesia de San Félix, Torralba de Ribota (Zaragoza).

En el libro de Visitas de 1560 en el que se reseñan, una por una, las numerosas capillas de la Catedral y del claustro, se nos dice que en la capilla de los Santos Pedro y Pablo hay *un retablito de pincel con las imágenes de sant Pedro y sant Pablo en medio dél con las armas de los Urrieses, señores de Nisano*.

Don Antonio Durán Gudiol, al estudiar la historia de la catedral de Huesca, dejó escrito que *no se ha encontrado el documento de donación de la capilla para sepultura de los Urriés que, probablemente, fue contemporánea de la hecha a los Gurreas*.⁸⁷

La pintura con San Pedro y San Pablo del Museo Diocesano de Huesca es de formato vertical y sigue en su composición el modelo de la tabla

⁸⁷ DURÁN GUDIOL, A., *Historia...*, *op. cit.*, p. 113.



Fig. 30. Retablo de San Martín de Tours, detalle de la firma del pintor.

principal del retablo de los santos Juanes, con los dos santos titulares en posición erguida sobre fondo de oro, retablo que se encuentra repartido entre el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), el Museo Goya de Castres, y colecciones privadas barcelonesas.⁸⁸

El segundo prelado es don Juan de Valtierra, doctor en leyes y obispo de Tarazona (1407-1433), que era natural de Munébrega (Zaragoza) y pariente de los condes de Urgel, habiéndose distinguido como excelente letrado.

El rey de Aragón, Martín I, lo envió como embajador ante Benedicto XIII en su sede de Aviñón, de quien siempre fue muy adicto, participando con el cardenal Martín de Zalba en la evasión del pontífice del palacio avinonés disfrazado de cartujo, el 12 de marzo de 1403. Y continuó a su lado, asistiéndole en Perpiñán, manteniéndose todo el tiempo que pudo en su obediencia, y este pagaría su lealtad al nombrarle obispo de Tarazona el día 17 de junio de 1407. Falleció en la ciudad de Tarazona el 16 de diciembre de 1433.⁸⁹

⁸⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., “Una obra del pintor Joan Mates (1391-1431) en el Museo Diocesano de Huesca”, *Artigrama*, 16, 2001, pp.285-295.

⁸⁹ FUENTE, V. DE LA, *La Santa Iglesia de Tarazona, en sus estados antiguo y moderno, España Sagrada*, Tomo XLIX, Tratado LXXXVII, Madrid, 1865, pp. 218-220.

Elegido como uno de los nueve para resolver el interregno producido por la muerte de Martín I el sábado 31 de mayo de 1410, fue convocado a una primera reunión, celebrada durante los meses de marzo a mayo del año siguiente en la iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud, perteneciente a su diócesis. Pero habiéndose tomado un acuerdo sin contar con él, se marchó de Calatayud, y dio lugar a que se deshiciera el Parlamento.⁹⁰

El mecenazgo artístico del obispo don Juan de Valtierra quedó materializado en la iglesia parroquial de San Félix de Torralba de Ribota (Zaragoza) con hermosas obras de arte que todavía permanecen. Las obras del templo actual habían sido iniciadas por el obispo de Tarazona don Pedro Pérez Calvillo, el 11 de agosto de 1367, para sustituir a la antigua parroquia, destruida tras las guerras fronterizas entre Pedro I de Castilla y Pedro IV de Aragón, por otra nueva que es *por derecho propio uno de los ejemplares más destacados de la arquitectura mudéjar religiosa en Aragón*.⁹¹

Y concluidas por don Juan de Valtierra, quién puso sus armas heráldicas en una de las enjutas de los arcos que sostienen el coro alto situado a los pies de la nave, señal de su participación en la etapa final de la iglesia de Torralba.⁹²

Entre las obras de arte medieval que engalanan la iglesia hay que atribuir al mecenazgo de don Juan de Valtierra el retablo de San Martín de Tours que ocupa la capilla lateral izquierda o del evangelio en el presbiterio [fig. 29].

Se trata de un retablo gótico pintado al temple sobre madera de pino dedicado a San Martín, santo de notable popularidad en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media.⁹³

Es obra de pequeño tamaño que ofrece la singularidad de tener el nombre del pintor escrito en el centro del banco: *Ben[e]di[c]to Arnaldin depinxit me*, es decir, *Benito Arnaldín me pintó* [fig. 30].

Benito Arnaldín, natural de la ciudad de Calatayud, era un pintor de retablos perteneciente al estilo gótico internacional que ya había fallecido

⁹⁰ El epílogo de la reunión de Calatayud sería el asesinato del arzobispo de Zaragoza, don García Fernández de Heredia, en la tarde del 1 de junio de 1411, cuando el prelado y sus acompañantes regresaban a Zaragoza, a la altura de la Almunia de doña Godina (SESMA MUÑOZ, J. Á., *El interregno (1410-1412)*..., *op. cit.*, pp. 81-100).

⁹¹ BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, vol. II, pp. 425-434.

⁹² LACARRA DUCAY, M.^a C., "Arte mueble medieval...", *op. cit.*, pp. 107-162.

⁹³ Así lo confirma el hecho de que el rey Pedro IV el Ceremonioso pusiera el nombre de Martín a su segundo hijo, nacido de su matrimonio con doña Leonor de Sicilia, el cual, por fallecimiento de su hermano mayor, Juan (1387-1396), repentinamente y sin descendencia masculina, heredaría el trono de Aragón como Martín I, conocido como el Humano (1396-1410)

el día 30 de septiembre de 1435, según consta en un documento fechado en Zaragoza en ese mismo día.

Al mismo pintor se le puede atribuir una pintura con la imagen de Santa Quiteria, conservada en una colección privada catalana, que fue tabla titular de un retablo, con la posible firma del pintor : *Benedyt me pinta*.

De su esposa llamada Martina tuvo dos hijos que siguieron su oficio, Juan, el mayor, casado con Antonia, y Jaime, el menor, que realizaría su aprendizaje como pintor durante tres años, primero en el taller de Pascual Ortoneda, pintor, habitante en Zaragoza, desde el 24 de agosto de 1433, y después con Blasco de Grañén, entre el 30 de septiembre de 1435 y abril de 1442, en que se cancela el contrato.⁹⁴

El retablo de San Martín de Tours esta constituido por banco, de cinco casas, cuerpo de tres calles, de tres pisos las laterales y una la central, y ático o coronamiento.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se encuentran las medias figuras de Santa María Magdalena, la Virgen María Dolorosa, Cristo-Piedad saliendo del sepulcro, San Juan apóstol y evangelista, y San Andrés apóstol.

En la calle central del cuerpo del retablo se representa al santo titular en posición erguida, revestido de sus atributos como obispo de la sede de Tours, capa pluvial, báculo y mitra. Y encima se encuentra, según lo habitual en Aragón en el coronamiento, la escena del Calvario, con la Virgen María y Juan evangelista a los pies del crucificado.

El interés de las escenas narrativas representadas en las dos calles laterales del cuerpo del retablo se debe a que en ellas se representan de manera pormenorizada los pasajes mas destacados de la leyenda del que es llamado “Apóstol de las Galias” tal como se describe en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine.⁹⁵ Y es allí donde el pintor recrea ambientes y paisajes, urbanos y rurales, acordes con su época, es decir, con el primer tercio del siglo XV, llenos de gracia y de melancolía, poblados de personajes vestidos a la moda de la época, y con el estilo que entonces imperaba conocido como “gótico internacional”.

Así, en la parte superior izquierda se muestra al joven Martín cuando tenía doce años que, sin permiso de sus padres, entra en contacto con la iglesia cristiana y solicita ser recibido en ella como catecúmeno. Seguida-

⁹⁴ SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XXXVI, 1917, p. 447; LACARRA DUCAY, M^a C., *Blasco de Grañén...*, *op. cit.*, docs. núms. 17 y 28.

⁹⁵ Se debe a Sulpicio Severo (ca. 360-420), un contemporáneo de San Martín a quién conoció personalmente cuando ya era obispo de Tours, la más temprana biografía del santo titulada *Vita S. Martini*. Muchos otros escritores después de Sulpicio narraron la vida de San Martín, en prosa y en verso, como Gregorio de Tours, Venancio Fortunato y, finalmente, Jacobo de Vorágine o de Varazze.

mente, Martín se incorpora al ejército romano y, con solo quince años, presta juramento militar. Aquí se representa cuando es armado caballero a la usanza medieval.

La última escena de la calle lateral izquierda, en su piso inferior, trata el suceso más popular de su biografía que habría tenido lugar un día de invierno del año 337 cuando estaba en la guarnición en la ciudad de Amiens. Y se encontró junto a una de las puertas de la ciudad con un mendigo que le pidió limosna. Y el joven soldado, sin dudarlo un momento, desenvainó su espada y dividió con ella su propia capa en dos mitades para compartirla con él.

En la parte superior derecha se nos muestra su bautismo por inmersión, impartida por el obispo de Amiens en una pila bautismal de piedra de sección circular.

Y en las dos pinturas siguientes que concluyen el relato se representan el robo del cadáver del santo por miembros de la iglesia de Tours, y su traslado desde Poitiers en una barca por el río Loira hasta la ciudad de Tours donde deseaban enterrarle.

Es esta una iconografía poco habitual en el ciclo de la leyenda de San Martín de Tours, con la incorporación de un paisaje fluvial que añade nuevo interés a la obra.