

La traza y capitulación del retablo de las Ánimas de Calaceite con los pintores Joan Desí y Godefroy van Steynemolen (1558)

JUAN JOSÉ MORALES GÓMEZ*

Resumen

El presente trabajo publica la contratación de un retablo dedicado a las Ánimas, hoy desaparecido, para la iglesia de Calaceite (Teruel). Fue convenida en 1558 con dos pintores procedentes de Tortosa, Joan Desí y el flamenco Godefroy van Steynemolen. Su principal aliciente es que incluye un boceto de la pieza que, aunque muy sencillo, incrementa la corta nómina de trazas conocidas en el Aragón del Quinientos. Pero además documenta la expansión del modelo levantino de los retablos de esa advocación y fija el nombre del interviniente flamenco, difícil de reconocer con certeza en las menciones locales, lo que permite relacionarlo con la familia Steynemolen, originaria de Malinas, algunos de cuyos miembros tuvieron una cierta relevancia en el mundo de las letras y las artes del siglo XVI, incluso en un escenario cercano: la ciudad de Zaragoza.

Palabras clave

Traza, Pintura renacentista aragonesa, Pintores flamencos, Ánimas, Calaceite, Tortosa, Malinas, Godefroy van Steynemolen, Godofre de Esteminola, Silvestre de Estanmolín, Joan Desí.

Abstract

This work presents a contract to make an altarpiece, today lost, consecrated to the Souls of Purgatory for a church in Calaceite (Teruel). That contract was signed by two painters from the city of Tortosa: Joan Desí and a Flemish artist called Godefroy van Steynemolen. The most interesting thing in the document is that it includes a design for the altarpiece. Though it is very simple, it is one of the few preserved ones in Aragon at that time and, besides, it shows the success of that eastern pattern for altarpieces. But there is another interesting thing in that document: the Flemish artist's autograph. It lets us know his right name, in order to identify him in other Spanish documents, as a member of the Steynemolen family, from the city of Mechelen. Some of whose members had a certain importance in the world of arts and humanism in XVIth century, even in the nearby city of Saragosse.

Key words

Design, Aragonese renaissance painting, Flemish painters, Souls of Purgatory, Calaceite, Tortosa, Mechelen, Godefroy van Steynemolen, Godofre de Esteminola, Silvestre de Estanmolín, Joan Desí.

* * * * *

* Licenciado en Historia. Dirección de correo electrónico: juanjo711@yahoo.es.

Uno de los frutos de la importante revitalización de la historiografía aragonesa de fines del siglo XIX y principios del XX es el surgimiento de numerosas historias locales, género en el que se inscriben las *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite* de Santiago Vidiella y Jasá, que salieron de prensas en 1896. Pero este abogado, hombre puntilloso y enamorado de su pueblo natal, no pudo escapar al embrujo de Clío y siguió, hasta prácticamente el fin de sus días —fallece en 1929—, acopiando información adicional sobre el tema que incluso elaboró en forma de apéndices al texto original. Por diversos avatares, esta ampliación permaneció inédita hasta el centenario de la primera edición, 1996, en que diversas instituciones locales y la familia Jassá promovieron una segunda impresión de la obra con el añadido de esas adiciones o, al menos, de las que han sobrevivido: 229 de las 271 que Vidiella llegó a redactar. Es una obra impagable para el conocimiento del pasado de la población y la comarca por cuanto manejó y glosó, con rigor y espíritu crítico, mucha documentación perdida posteriormente.

En uno de esos apéndices, concretamente el 101, se habla de cierta capitulación concertada el 8 de febrero de 1558 entre dos pintores y el concejo de Calaceite para la realización de un retablo de pincel dedicado a las Ánimas, conforme a una corta relación de estipulaciones y por el modesto estipendio de 50 libras. Como es patente, el acto, en sí, resulta bien poco impresionante, lo que, unido a que la obra resultante no ha sobrevivido —como el conjunto del mobiliario de la parroquia local, víctima de diversos avatares bélicos¹—, no lo haría merecer más que de apenas una nota a pie de página en las síntesis sectoriales al uso; no hablemos ya de un artículo monográfico. Aún tratándose de un área geográfica de

¹ Calaceite se encuentra en este sentido especialmente expuesta pues, al azar de los conflictos generales, une su situación rayana con Cataluña, que la hace muy vulnerable a cualquier tipo de enfrentamiento entre Aragón y el Principado. En este sentido, uno de los episodios más duros sufrido por la villa fue su saqueo e incendio por tropas francesas y catalanas en mayo de 1643, durante la Guerra dels Segadors, que supuso la pérdida, solo en el templo, de siete campanas, el órgano, el reloj y todos los cuadros y hechuras que pudieron arrancar y sacar de la dicha iglesia, por un valor estimado de más de 8000 ducados [VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones de la Historia Política y Eclesiástica de Calaceite*, Calaceite, Ayuntamiento de Calaceite, Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996 (2ª ed. aumentada), pp. 187-188]. Pero también hubo daños y rapiñas durante la Guerra de Sucesión, las carlistas etc. A pesar de todo, la iglesia seguía conservando a fines del siglo XIX un número importante de retablos, algunos de ellos antiguos, según constató de primera mano Santiago Vidiella que los juzgó, no obstante, de escaso mérito, aunque sin entrar en más precisiones (*ibidem*, p. 353). Todos serían destruidos en el incendio del santuario de julio de 1936, represalia a la dura resistencia ofrecida por las unidades de la Guardia Civil de la comarca, que se habían concentrado en Calaceite, al avance de la columna republicana Carod-Rovira (NEWBERGER, Y., “La Guerra Civil en Calaceite”, *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 6, Alcañiz, 1992, pp. 71-73). En la actualidad, la totalidad del mobiliario del templo es de factura reciente, si bien la fábrica sigue siendo, en buena parte, la histórica.

la que se sabe más bien poco para este periodo artístico.² Salvo por un detalle: la pieza, escribe Vidiella, debía realizarse *conforme a la traza que se diseña toscamente en la escritura del convenio. En ésta se especifican los asuntos de los compartimientos (San Gregorio, la Piedad, el Juicio, Purgatorio, Infierno, Dios Padre etc.)*.³

Como es de sobra sabido, el corpus de trazas y diseños aragoneses conocidos anteriores a 1590, no solo retablisticos, sino en general, es insignificante,⁴ a pesar de que debieron de ser muy comunes, si hemos de juzgar por las numerosas alusiones documentales coetáneas. La posibilidad de su incremento, aunque fuese con el más grosero de los ejemplares, prestaba a este dato un interés suplementario, superior de hecho a lo que debía de ser la propia obra, según todos los indicios, bastante humilde. El problema es que las *Recitaciones* no detallan la procedencia de esa información y los archivos de la comarca —los candidatos más obvios— sufrieron mucho durante la Guerra Civil, lo que hacía de su verificación y detalle un ejercicio tan ímprobo como improbable. Contra todo pronóstico ha sido posible, aunque más como fruto de la casualidad que de una pesquisa consciente. Su presentación, sin más pretensiones, es el objetivo de estas páginas.⁵

El contrato, que transcribimos en el Apéndice, se encuentra inserto en el protocolo del año en cuestión del notario Miguel Carnicer, menor, habitante de Calaceite, que algún tiempo después se trasladó a la vecina localidad de Mazaleón, en cuyo Archivo Municipal se conservan hoy en día sus registros.⁶ Es sencillo. Los contratados asumen la pintura del retablo *por quadros* sin otras especificaciones técnicas que la sujeción al programa

² CRIADO MAINAR, J. F., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, que ofrece el estado de la cuestión más amplio y actualizado al respecto, documenta pocas obras en los territorios de lo que es hoy la provincia de Teruel, en términos comparativos con el resto de Aragón, y un solo foco artístico: el de Teruel-Albarracín, del que por otra parte dispone de una información muy somera, véanse pp. 147-148.

³ VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones...*, *op. cit.*, p. 344.

⁴ El calificativo no es mío sino de CRIADO MAINAR, J. F., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Resulta sorprendente, casi irónico, que un trabajo tan modesto como el presente haya requerido la colaboración de un número de personas considerable. Pero así ha sido. Conste mi agradecimiento para con D. Jesús Criado Mainar y D. Joan-Hilari Muñoz i Sebastià que atentamente me facilitaron el acceso a algunos textos de su autoría. Para con D. José Alipio Morejón Ramos y la Biblioteca del Museo Nacional de Amberes y, dentro de ella, particularmente, D^a Marleen van Royen, que amablemente me hicieron llegar algunas publicaciones belgas de difícil acceso en España. Y, muy especialmente, para D. J. Peter Gumbert y D. Noël Geirnaert, archivero jefe de la ciudad de Brujas, que se prestaron con toda afabilidad a aclararme la transcripción correcta de la firma del flamenco implicado y su traducción.

⁶ AGUIRRE GONZÁLEZ, F. J., MOLES VILLAMATE, C. y ABÓS CASTEL, M. P., *Catálogo de los archivos municipales turolenses (IV)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985, pp. 136-140. Abarcan desde 1558 hasta 1616, con algunas lagunas, un periodo muy prolongado que probablemente se reparta entre dos —o tal vez más— notarios distintos, aunque homónimos, pertenecientes a una misma estirpe familiar.

que se explicita en la traza, el uso de la técnica del óleo —*al azeyte*— y la utilización para los fondos —*los campos*— de *azul fino* o de *blanco brunyido*. También realizarán el dorado de *las entretalladuras* de la mazonería, que debe estar ya realizada o en vías de serlo, con detalles esmaltados *en algunas partes, donde convenga*, muy al gusto de la época. Finalmente, los artífices están obligados a dirigir el *asiento* del retablo en la iglesia del lugar contando con el auxilio de un fustero que les facilitará el concejo. Por todo ello, materiales y cualquier otro gasto incluido, percibirán 50 libras —no se especifica de qué tipo de moneda— de los que ya han cobrado anticipadamente la mitad, el resto, a la terminación de la obra *en perfection*, un monto, como ya hemos comentado, parco, de lo que parece deducirse que se trataba de una pieza de poco aparato y formato más bien discreto. En caso de discrepancias, ambas partes se someten al juicio de un perito idóneo, corriendo las costas a cargo de *la parte que sera vencida*.

La traza [fig. 1] se encuentra en una de las páginas del protocolo, que es un volumen en cuarto, en el lugar más lógico desde el punto de vista documental: justo al final del texto de contrato, pero antes de las suscripciones de las partes y los testigos. Se trate de un bosquejo extraordinariamente simple, en el que los escasos detalles plásticos expresos, resueltos de forma muy somera, se circunscriben a la arquitectura del retablo, como por otra parte es habitual en Aragón, donde el abocetamiento de pinturas es más bien raro. Pero, además, su factura es torpe: el pulso, inseguro, y el sentido de las proporciones, escaso, como se percibe sobre todo en el tamaño descompensado de una de las calles laterales. En fin, apenas un apunte burdo, que se inscribe dentro de usos de representación de origen medieval, tan sencillos como, para entonces, anticuados, pero que no obstante está probado que perduran a mediados del Quinientos.⁷

Pero no hay que ser demasiado severos a la hora de enjuiciarlo. Deslumbrados por la perfección técnica de algunas trazas y la calidad de hechura de otras, auténticas obras de arte en sí mismas, solemos tender a despreciar este tipo de rudos y retardatarios apuntes. Sin embargo, su valor ejemplar no es desdeñable por cuanto debían de ser bastante comunes en el Aragón del siglo XVI, un entorno donde la renovación de las técnicas de trabajo preparatorias y, en general, las novedades en la formación teórica y práctica de los artistas propias del Renacimiento se difundieron de forma lenta.⁸

Por otra parte, desde el punto de vista de la economía conceptual más utilitaria, es simplemente funcional. Su objetivo no es otro que fijar

⁷ CRIADO MAINAR, J. F., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 68-71.

⁸ *Ibidem*, pp. 47-74.

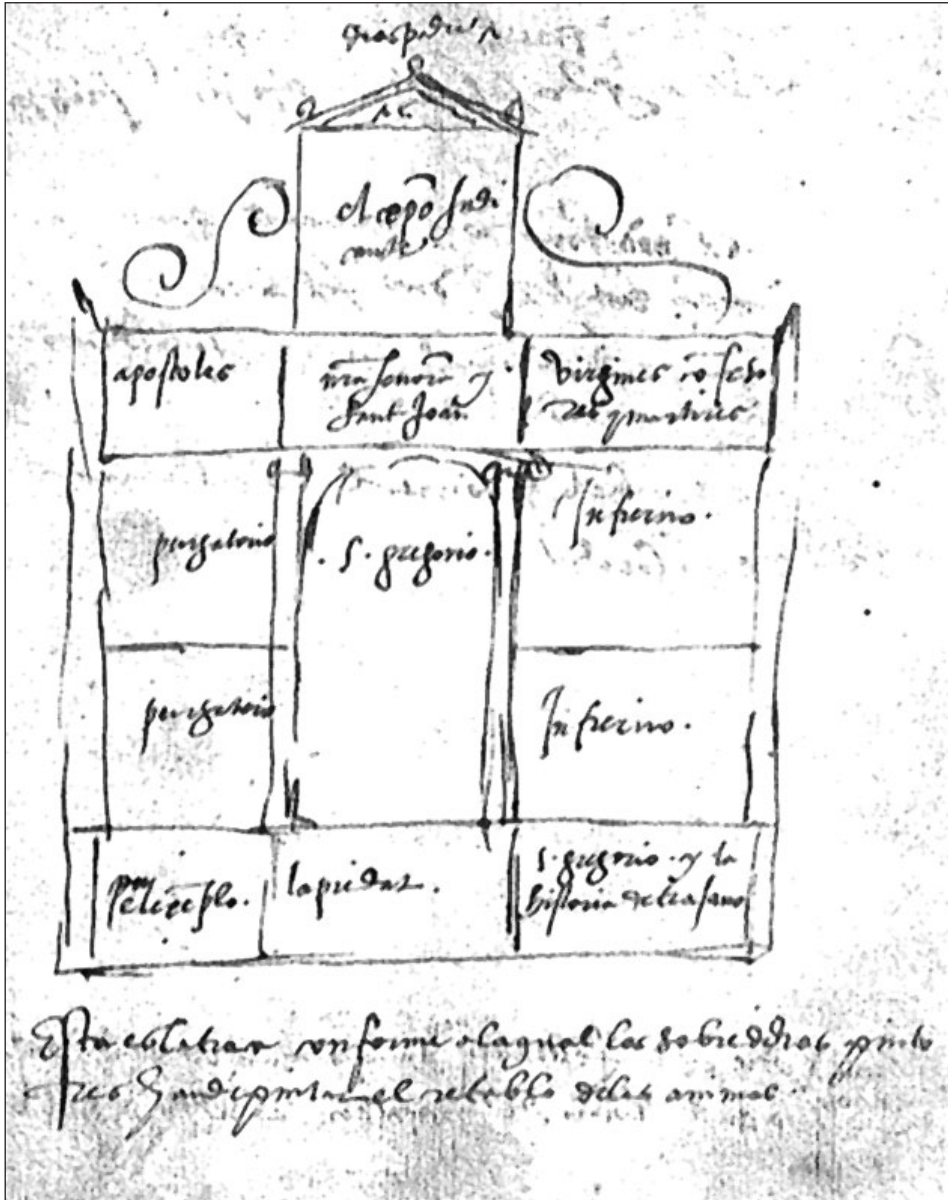


Fig. 1. Traza del retablo de las Ánimas de Calaceite. Archivo Municipal de Mazaleón, Documentación notarial N° 1, Protocolo Notarial de Miguel Carnicer, menor, notario, habitante de Calaceite, 1558, f. 21r. 200 x 150 mms.

la distribución de un programa iconográfico bien conocido, como veremos en seguida, para el que bastan unas indicaciones genéricas poco menos que meramente nombradas. Sobran las incursiones modelísticas detalladas, un campo en que el que el concejo de Calaceite no debía de aspirar más que a lo más estrictamente convencional, al menos para un encargo poco ambicioso como éste. Del mismo modo, resultan ociosas las precisiones arquitectónicas, más allá del encuadre espacial esencial, pues la máquina del retablo, como veíamos, estaba ya canalizada por otras vías. Por otra parte, a la ejecución del boceto tampoco se le puede pedir mucho, pues muy probablemente se debe a la mano de alguien muy ajeno a la materia: el propio fedatario. Es decir, no estamos ante la traza original, fuese quien fuese su autor, sino ante una copia debida a alguien poco ducho —y que no tenía porqué no serlo—, lo que hace comprensible sus defectos más evidentes.

La parte sustancial de las capitulaciones de obras, tanto artísticas como de otro tipo, era negociada por las partes implicadas previamente y plasmada en lo que comúnmente se designaba, como en el presente caso, como una *cedula*, complementada por la muestra o traza correspondiente, cuando la había. Esta cédula, a veces también la traza, era lo que se presentaba al notario. Éste, muy comúnmente, se limitaba a plasmar un asiento en su registro con las fórmulas jurídicas precisas remitiendo para el cuerpo del convenio a las notas originales, que cosía al protocolo; ése es el origen en Aragón de la mayoría de los bocetos artísticos más pretéritos que han llegado a nosotros. El problema es que este sistema favorece sustracciones y extravíos. El formato del soporte de las estipulaciones pactadas no coincidía muchas veces con el del volumen que lo acogía, en cuyo seno destacaba netamente como un cuerpo extraño, lo que favorecía y favorece su fácil desprendimiento o extracción, accidental o no. De esta forma se han perdido numerosos ejemplares. Pero Miguel Carnicer no actuó de este modo. Este escribano, que en 1558 debía estar en los comienzos de su carrera profesional —de hecho, su primer protocolo conservado es precisamente el de ese año—, se tomó su papel muy en serio y copió íntegra en los pliegos de su matriz la minuta suministrada por los interesados, lo que no es excepcional, pero, no contento con ello, reprodujo hasta la muestra, algo realmente poco habitual.⁹ Estoy seguro de que, haciendo honor a los principios de su oficio, lo hizo fielmente, sin añadir ni prescindir de nada, aunque haciendo gala de más celo que

⁹ Indudablemente, no puedo asegurar de forma tajante quien fue el autor del esbozo, pero el trazo poco firme, típico de alguien, no ya poco dotado, sino poco acostumbrado a semejantes quehaceres, y el que la letra de las anotaciones sea exactamente la misma que la del resto del contrato hacen que la conclusión más lógica sea la referida.

pericia. Sin duda, ha sido un factor importante para que el dibujo haya sobrevivido, aunque formalmente deje, desde luego, que desear.

El retablo, tal y como es representado, es de los denominados convencionalmente como de tríptico, muy adecuado para pequeñas capillas,¹⁰ con tres calles, la interior más alta que las laterales, más polsera y un banco con tres casas. La calle central remataba en un frontón, ornado con lo que parecen tres piñas, y las laterales en lo que podrían ser unas aletas más o menos grandes con motivos en espiral. El programa figurativo se presenta dividido en cuadros —como se especificaba en las capitulaciones—, en donde se anotan los diferentes contenidos, pero muy posiblemente respondiendo a una composición general pensada para una visión de conjunto, salvada la escena central y las del banco, que serían las únicas que tendrían un discurso, aunque relacionado, independiente. La elección de temas y su organización siguen estrechamente el bien acuñado modelo de los retablos de Almas o Ánimas de la vecina zona de Levante, donde fueron muy populares desde fines de la Edad Media.¹¹ Su constatación en Calaceite permite rastrear su difusión en el reino de Aragón, donde es posible encontrar ejemplares conservados encuadrables en esta filiación desde, precisamente, mediados del siglo XVI.¹²

De lo que se deduce de las indicaciones de la traza, la iconografía del cuerpo del retablo ilustra el Juicio Final, como es de precepto en esta tipología en el siglo XVI, si bien reservando el motivo central a *San*

¹⁰ SERRANO, R., MIÑANA, M^a L., HERNANDEZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992, pp. 74 y ss.

¹¹ Bien estudiados por RODRÍGUEZ BARRAL, P., “Los retablos de almas levantinos. Hacia una redefinición de la geografía del más allá”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79, Castellón de la Plana, 2003, pp. 603-648. Este autor desarrolla el tema, desde una visión más amplia, en su tesis doctoral, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, leída en la Universidad Autónoma de Barcelona en el año 2003, consultable en línea en <http://hdl.handle.net/10803/5191>, (fecha de consulta: 14-I-2013), texto que sirve de base para el libro, también de este autor, *La justicia del Más Allá*, Valencia, Universidad, 2007.

¹² Como el actualmente expuesto en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedente de Montearagón (Huesca), atribuido a Tomás Peliguet con una cronología en torno a 1550 por MORTE GARCÍA, C. (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009, pp. 210-211. O el retablo de las Ánimas de la ermita de Santa María de Paracuellos de Jiloca (Zaragoza), realizado por Pietro Morone entre 1552-1554, aunque en este caso el referente podría ser el Juicio Final miguelangelesco de la Capilla Sextina, a juicio de CRIADO MAINAR, J. F., *El Renacimiento en la comarca de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2008, pp. 95-97. No obstante, en estos casos el espacio central se reserva a San Miguel en vez de a San Gregorio, como sucede en Calaceite. Con este motivo principal los ejemplos aragoneses existentes son más tardíos. Sin afán alguno de exhaustividad, cabe citar, a guisa de muestra, el retablo de esta advocación de la parroquia de San Pedro de Morata de Jiloca (Zaragoza), datable hacia 1594-1600 [*ibidem*, pp. 217-218], y el lienzo monumental del Juicio Final de la iglesia de San Juan Bautista de Tierga (Zaragoza), recientemente restaurado, que fue pintado entre 1608-1611, según determina Jesús Criado Mainar en *Joyas de un Patrimonio. IV. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación, 2011, pp. 271-277.

Gregorio, una solución también típica. Bajo la discreta anuencia de *Dios Padre*, al que se le adjudica, en lo más alto, el pequeño hueco del interior del frontón, la tabla superior del retablo muestra, dominándolo todo, al *Cristo judicante* de la Parusía. Por debajo de Él, el siguiente plano está ocupado por los bienaventurados: justo a sus pies *nuestra Señora* y *Sant Joan*, seguramente conformando una *Deesis*, respaldada a izquierda y derecha por los *apostoles* y una serie indeterminada de *virgines*, *confesores* y *martires*. Más abajo, flanqueando el espacio central, las otras estancias del Más Allá, el *infierno* y el *purgatorio*, a cada una de las cuales se destinan en el boceto dos compartimentos, insinuando tal vez una representación de los penados de uno y otro de estos lugares por estratos superpuestos, como figuran en algunos de los modelos valencianos.

La escena predominante del retablo, dedicada a *San Gregorio*, como veíamos, se resalta y separa del resto colocándola bajo un arco sostenido por dos columnas jónicas que encuadrarían un espacio arquitectónico donde se representaría, sin género de duda, al santo en uno de sus prodigios más famosos, la Misa de San Gregorio, uno de los motivos centrales más usuales de los retablos de Almas levantinos, muy relacionado con una de las formas de piedad funeraria más generalizadas desde fines de la Edad Media, las misas *pro difunctis*, y, en particular, una de sus modalidades más populares, los *trentenarios*, cuya invención precisamente se atribuye a San Gregorio.¹³

El mensaje iconográfico del banco abunda en esta línea. La casa de la izquierda es ocupada por *el exemplo*, que probablemente remitiría al milagro del buen cristiano que, atacado por sus enemigos, es auxiliado por los espíritus de los difuntos, que salen de sus tumbas para defenderlo, una escena atestiguada en algunas predelas levantinas. Alude a una historia, recogida en la *Leyenda Dorada*¹⁴—como la de la Misa de San Gregorio—, que justifica el portento como la justa correspondencia a la piadosa costumbre del protagonista de rezar, cada vez que pasaba junto a un cementerio, el *De profundis* por la remisión de los muertos. La casa del centro mostraría *la Piedat*, en una nueva alusión al mundo de ultratumba y la muerte, esta vez de la propia deidad en su naturaleza mortal. Finalmente, en la de la derecha se preveía colocar a *San Gregorio* y *la historia de Trajano*, una composición de la que no hay paralelos figurativos conocidos entre nuestros patrones de la costa. Hace referencia a otro de los relatos acopiados por la *Leyenda Dorada*,¹⁵ según el cual, el Papa Santo,

¹³ Sobre la importancia de los trentenarios de su advocación en este tiempo, véase MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 220-227.

¹⁴ VORAGINE, S. DE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1987, vol. 2, p. 710.

¹⁵ *Ibidem*, vol. 1, p. 193.

compadecido de este emperador, tenido por bondadoso y justo, aunque pagano y, por tanto, condenado en primera instancia, dirige sus oraciones al Altísimo solicitando su perdón, que consigue finalmente; una llamada más a los fieles en pro de la intercesión por los extintos.

Los artífices contratados para la confección del retablo aparecen nombrados en el documento como Joan de Asín y el flamenco Godofre de Stanimola, pintores, habitantes de presente de Calaceite. Pero esas nomenclaturas no son más que adaptaciones locales de sus auténticos apelativos: Joan Desí, artista bien identificado en fuentes tortosinas, y Godefroy van Steynemolen, nominativo que se atribuye el propio interesado en la sanción del convenio, que realiza de su puño y letra y utilizando su lengua norteña [fig. 2], ambos residentes en Tortosa, una ciudad con la que Calaceite tiene unos vínculos sólidos, especialmente con su diócesis, de quien la villa depende tanto eclesiástica como jurisdiccionalmente.¹⁶ Es posible, incluso, que el contrato se haya convenido por su intermediación: Godefroy realizó en 1556 algunos pequeños trabajos para los canónigos de esa catedral, uno de los cuales, Miguel Monreal, es testigo de la capitulación de 1558.

Joan Desí pertenece a una saga de pintores tortosinos que extiende su actividad en la comarca durante más de 120 años, a contar de la década de 1520. Joan, cuyas actividades están documentadas entre 1545 y finales del siglo XVI, pertenece a la segunda generación. De lo poco que sobrevive de su producción cabe concluir que fue un profesional más bien mediocre y de escasa ambición, que se limitó a atender una clientela poco exigente,¹⁷ como por otra parte fue la norma preponderante de la inmensa mayoría de los obradores de la periferia catalana de la época.¹⁸

Godefroy van Steynemolen, por su parte, está documentado en Tortosa —donde se le conoce como Godofre d'Esteminola, entre otras variantes— a partir de 1556 trabajando en una serie de obras poco relevantes y, desde luego, no demasiado bien pagadas. A finales de 1557 o principios de 1558 debe establecer una sociedad con Joan Desí, con el que a partir de entonces comparte vida laboral; el contrato del retablo de Calaceite es, precisamente, el primer encargo donde aparecen mancomunados. El

¹⁶ Los límites entre las sedes de Zaragoza y Tortosa quedaron fijados en el río Algás en 1210 mientras que el señorío de Calaceite fue adquirido por el cabildo tortosino, mediante compra, en 1452 (VIDIELLA Y JASÁ, S., *Recitaciones...*, *op. cit.*, pp. 342 y 126 y ss. respectivamente).

¹⁷ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H., "Les obres de Joan Desí i Godofred d'Esteminola", en *Història de les Terres de l'Ebre*, vol. V, *Art i Cultura*, Tortosa, Fundació Privada Il·lucavònia Futur i Universitat Rovira i Virgili, 2010, p. 232. Más información en MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H. y ROVIRA I GÓMEZ, S. J., *Art i Artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Tortosa, Cooperativa Gràfica Dertosenca, 1999.

¹⁸ GARRIGA, J., *Historia de l'Art Català*, vol. IV, *L'època del Renaixement, siglo XVI*, Barcelona, Edicions 62, 1986, pp. 140, y 152-154.

trabajo más importante que acometen juntos, o al menos el mejor remunerado, es la pintura y dorado de un retablo dedicado a la Visitación de la Virgen —cuya tabla principal estaba ya ejecutada— para una capilla de la Seo de Tortosa, que conciertan en junio de 1559 por un monto de 160 libras barcelonesas, a repartir, lo que da idea de los niveles en que nos estamos moviendo. De esta pieza podría subsistir hoy en día una tabla, en mal estado de conservación, en la capilla de Santa Ana de dicha catedral, según propone Muñoz i Sebastià.¹⁹ Pero el consorcio no perduró mucho tiempo. Tras el cobro por ambos asociados en enero de 1560 de una pequeña suma por cierta encomienda, las referencias sobre Godefroy se interrumpen bruscamente en la documentación tortosina.²⁰ Seguramente debió de abandonar la capital del Bajo Ebro para retornar a su tierra natal.

Bien fijado el apellido, un extremo importante dadas las versiones locales de su grafía, podemos reconocer al interesado como descendiente de la importante familia de Malinas de los Steynemolen o Stinemolen, cuyos orígenes se remontan en esa ciudad, como mínimo, al siglo XIV. Miembros relevantes de la oligarquía urbana local, los Steynemolen estuvieron vinculados al comercio y, sobre todo, la platería, pero también contaron entre sus filas con notables personalidades del mundo de las artes y las letras —señaladamente, el distinguido humanista Rombaut van Steynemolen (1491-1541)—, con conexiones incluso internacionales. Uno de los miembros de esta familia que florece en la segunda mitad del siglo XVI es, precisamente, el pintor Godefroy o Godefroid van Steynemolen, hijo del también pintor, pero además vidriero, Peteer van Steynemolen. Nacido hacia 1540, la primera noticia significativa que se tiene de él en las fuentes flamencas como adulto data de 1562 en que figura como casado con Anne van Meerstraeten y residente en Sempst, población de la que será munícipe en 1573. Posteriormente, se trasladará al solar familiar, Malinas, donde en 1581 era decano de la corporación de pintores y escultores local, como lo fue su padre años atrás, y en 1583-1584 ejercía como magistrado, en representación del estamento burgués. Huido de la ciudad en 1586 por su oposición a los españoles, perdurará hasta 1604.²¹

¹⁹ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H., “Les obres de Joan Desí...”, *op. cit.*, p. 233.

²⁰ Las noticias sobre la etapa tortosina de Godefroy van Steynemolen han sido reunidas por MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H., “Godofred d’Esteminola, un pintor flamenc a la Tortosa del Renaixement”, *Recerca*, 8, Tortosa, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l’Ebre, 2004, pp. 331-338. Véase también, del mismo, “Les obres de Joan Desí...”, *op. cit.*, pp. 232-233.

²¹ La información de estas líneas procede básicamente de DOORSLAER, G. VAN, “Notes sur Rombaut van Steynemolen et sa famille”, *Mechlinia*, V, Malines, H. Dierickx-Beke Fils, 1925, especialmente p. 9, con el complemento de WILENSK, R. H., *Flemish painters: 1430-1830*, London, Faber and Faber, 1960 (1st Edition), p. 662. La noticia del decanato de 1581 ha sido extraída de CONINGKX, H., “Le livre des apprentis de la corporation des Peintres & des Sculptures a Malines”, *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, 13, Malines, 1889, p. 163.

Este perfil casa perfectamente con las noticias de las tierras del Bajo Ebro, en primer lugar porque completa una secuencia cronológica y vital muy verosímil, pero también porque permite dotar de sentido algunos detalles. Podemos entender así que Godefroy no se arredre ante la pintura de la vidriera que le encarga el cabildo de Tortosa en 1556,²² un campo en el que debía de contar con algún tipo de experiencia, vía paterna. Igualmente que tenga un prestigio y una credibilidad muy limitados, pues se trata de alguien muy joven, lo que explica la modestia del segmento del mercado al que accede y, en general, la escasa consideración que en el contexto debe recibir, razones que le deben empujar a buscar el apoyo de un colega autóctono, Joan Desí. En este sentido, no deja de ser sugestivo constatar que, en la capitulación que publicamos, de la media docena de veces en que se menciona expresamente a los artífices, solamente en una Godefroy reciba el tratamiento de *mastre* que, sin embargo, se aplica de forma sistemática a su compañero. Del mismo modo que, a la hora de suscribir el contrato, el de Flandes haga constar su aquiescencia utilizando una redacción confusa [fig. 2], que trasmite una sensación tanto de inseguridad como de bisoñez: *ick, Godefroy van Steynemolen, kenne, in teken dat ick i diet, ick bekenne*, que puede traducirse un tanto libremente como *yo, Godefroy van Steynemolen, confirmo y, como prueba de que puedo confirmar, puse mi firma*.

Y a pesar de todo, lo poco que sabemos de su tren de vida le asimila a un personaje de una cierta categoría, que es lo que realmente es: el hijo de una buena familia flamenca. En febrero de 1557, antes de inaugurar sus tratos con Desí, cierra una operación con el convento de San Francisco de Tortosa entre cuyos pactos se incluye el que la comunidad correrá con la manutención del comitente y de dos criados suyos, que deberán ser acogidos en el monasterio, hasta que termine de pintar la obra en cuestión.²³ La pregunta que queda en el aire es ¿cuales fueron los motivos que condujeron a este joven pintor flamenco, heredero en primera instancia de una posición económica y social, en apariencia, ventajosa, para abandonar su medio y afincarse durante algunos años muy lejos de su patria, en una ciudad como Tortosa, que no era ningún centro artístico de renombre, para ejercer su oficio, hasta donde sabemos, de forma tan anodina?

Se da la coincidencia de que el apellido de Godefroy es el mismo que el de otro pintor activo en Zaragoza algún tiempo después: Silvestre —o Silvestro— de Estanmolín, como es conocido localmente. Efectivamente,

²² MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H., "Godofred d'Esteminola...", *op. cit.*, p. 332.

²³ *Ibidem*, p. 333.

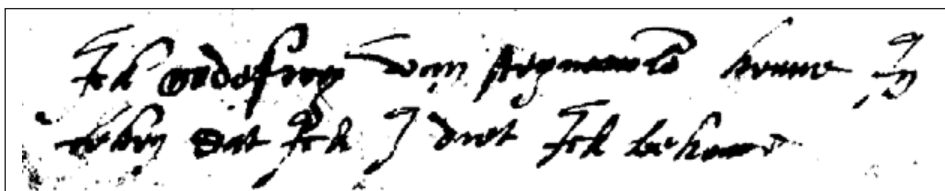


Fig. 2. Suscripción autógrafa del contrato de Godefroy van Steynemolen. Archivo Municipal de Mazaleón, Documentación notarial N° 1, Protocolo Notarial de Miguel Carnicer, menor, notario, habitante de Calaceite, 1558, f. 21 v.

son parientes, primos carnales concretamente. Pero no parece que entre las dos estancias haya otra conexión que la casualidad pues, dejando aparte la distancia geográfica entre Zaragoza y Tortosa, el contexto y las condiciones en que se desarrollaron fueron muy diferentes: si Godofrey parece estar poco menos que solo en tierra extraña y acaba marchándose a los pocos años para no volver, Silvestre se encuentra perfectamente arropado y se queda para siempre.

Silvestre de Estanmolín es hijo de Jan van Steynemolen (1518-1589), renombrado *vedutista* cuyos trabajos merecieron el interés del gran cartógrafo Abraham Ortelius, que adquirió para su *Museum* una colección completa de su obra gráfica.²⁴ Jan, que realizó varios viajes a Italia, trabó en uno de ellos contacto con el pintor, también oriundo de Malinas, Paulo Schepers, con el que colaboró en el diseño de la decoración arquitectónica de los frescos de la cúpula de la iglesia de los Santos Severino y Sosio de Nápoles, en los que trabajó Schepers en 1566-67. La relación debió de ser muy cordial pues trascendió el ámbito laboral: poco después, en 1567 o 1568, Schepers se casó con la hija de Jan, Katelyne.²⁵ Más tarde, este artista se trasladó a Aragón, donde estaba ya establecido en 1571, llevando con él a su mujer y, probablemente, a su cuñado Silvestre, que debió formarse bajo su dirección y, de hecho, prolongó sus maneras artísticas. Silvestre que, renegando de sus antecedentes flamencos, se declaró en varias ocasiones *romano*, arraiga en Aragón, tierra que ya nunca abandonará y donde ejercerá como profesional del pincel, con cierto éxito, desde 1577, coincidiendo con la desaparición de su cuñado, hasta su muerte, hacia 1630.²⁶ Pues bien, está probado que el padre de Silvestre, Jan, y el

²⁴ MONBALIEU, A., "Nieuwe gegevens over Jan van Steynemolen (1518-1589), een tekenaar van formaat", *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1978, pp. 37-38.

²⁵ MOREJÓN RAMOS, J. A., *Nobleza y humanismo. Martín de Gurvea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2009, pp. 320-321.

²⁶ Una síntesis de la biografía de este pintor en MORTE GARCÍA, C., "Silvestro de Estanmolín", en Morte García, C. (comis.), *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 198-199. Información adicional en CRIADO MAINAR, J. F., "El retablo mayor del

de Godefroy, Peeters, eran hermanos, hijos ambos de Godefroid (o Godevaert) van Steynemolen (1485-1529), orfebre de Malinas, y Kathelijne van Aken, alias Soetmans.²⁷

APÉNDICE DOCUMENTAL

1558, febrero, 8

Calaceite (Teruel)

Capitulación entre el concejo de Calaceite y Joan Desí y el flamenco Godefroy van Steynemolen, pintores, habitantes de presente en dicho lugar, para pintar y dorar un retablo dedicado a las Ánimas.

Archivo Municipal de Mazaleón (Teruel), Documentación notarial N° 1, Protocolo Notarial de Miguel Carnicer, menor, notario, habitante de Calaceite, 1558, ff. 18 v-21 v.

/18 v/ Capitulacion.

Die VIII° mensis februarii anno quo supra M D LVIII°, apud locum de Calazeyte.

Ante mi, Miguel Carnicer, menor, notario, y testigos infrascriptos fueron personalmente constituydos los honorables Salvador Balcells y Joan Jasso, como jurados del lugar de Calazeyte y en nombre y voz de todo el concejo y universitat, de la una parte, y el honorable Joan de Asin y Godofre de Stanimola, flamenco, pintores estantes de presente en el dicho lugar de Calazeyte, de la parte otra, las quales dichas partes concordades daron y libraron en poder y manos de mi, dicho Miguel Carnicer, notario, una cedula de capitulacion y concordia sobre el pintar del retablo de las Animas que dichos maestre /19 r/ Joan de Asin y Godofre de Stanimola, pintores, han de pintar, la qual es del tenor siguiente:

Capitulación y concordia echa y crida y concordada entre los honorables Salvador Balcells y Joan Jasso, jurados del lugar de Calazeyte en el presente anyo, y los honorables mastre Joan de Asin y Godofre de Stanimola, pintores, sobre la pintura del retablo de las Animas y es como se sigue:

Primo, es condicion que dichos mastre Joan y Godofre, pintores sobredichos, son obligados de pintar todo el retablo de las Animas al azeyte, conforme a la traça a ellos dada y abaxo inserta, por quadros, todo a sus costas.

Item, es condicion sean tenidos dichos pintores de dorar todas las entretalladuras de dicho retablo, salvo que en algunas partes, donde convenga, puedan esmaltar halgunas cosas.

Item, es condicion que los campos del dicho retablo /19 v/ hayan de ser y sean de azul fino o de blanco brunyo.

Item, es condicion que si, por caso, a la villa le pareciere que dicha obra y pintura no va a su contento y como conviene, puedan los jurados hazella juzgar a un pintor, persona que sea abil e ydonea para ello, y que si dicha tal persona juzgare que

monasterio de la Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales”, *Artigrama*, 26, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 557-581.

²⁷ DOORSLAER, G. VAN, “Notes sur Rombaut van Steynemolen...”, *op. cit.*, p. 9; MONBALIEU, A., “Nieuwe gegevens...”, *op. cit.*, p. 29.

dicho retablo vale mas en la pintura de cinquenta libras, que dichos pintores que lo habran pintado no puedan recibir por ello mas de dichas cinquenta libras, y si caso juzgara que dicho retablo es de menos valor y estima —la dicha su pintura— de dichas cinquenta libras, que dichos pintores lo ayan de rehazer asta las dichas cinquenta libras. Y en caso que se ofresciesse que dichos jurados, no contentandoles la pintura, hiziesen venir algun pintor, que las costas que en ello se ofresciesen las pague la parte que sera vencida. Y dicho pintor estrangero condempnara mediante juramento.

/20 r/ Item, es condicion que dichos mastre Joan y Godofre, pintores sobredichos, sean obligados de asistir y ayudar en el asiento de dicho retablo asta que este asentado perfectamente, dandoles los jurados un fustero que lo asiente en dicha yglesia en el lugar donde ha de estar.

Item, es condicion que dichos jurados sean obligados de dar a dichos mastre Joan de Asin y mastre Godofre, pintores sobredichos, por pintar dicho retablo, cinquenta libras, de las quales otorgan haver recebido las veynte y cinco libras, y las otras cinquenta libras restantes [*sic*],²⁸ a cumplimiento de las dichas cinquenta libras, no sean obligados dichos jurados a pagarlas asta que dicho retablo este acabado de pintar en perfection, el qual retablo dichos pintores son obligados a lo pintar, como arriba se dize, a sus costas, conforme a la traça abaxo inserta.

E asi dada y librada la suprascripta cedula de ca/20 v/pitulacion y concordia por las dichas partes, aquella les fue leyda de palabra a palabra, la qual dichas partes tubieron por leyda etc., et con esto prometieron las dichas partes y cada una d'ellas, singula singulis pro ut convenit referendo, respectivamente, de tener, servir y con efecto cumplir lo que a cada una d'ellas respective toca y s'esguarda, so obligacion de sus personas y bienes largamente etc., renunciaron sus juezes etc., sometieron etc., fiat large, cum obligacionibus, renunciacionibus, submisionibus et aliis clausulis et cautelis in similibus apponi solitis et consuetis y daron poder a mi, notario, lo regle a consejo de letrados largamente etc.

Testes: los honorable mossen Miguel Monrreal, canonigo de la Seo de Tortosa, y Grabiell [*sic*] Monrreal, habitantes en el lugar de Calazeyte.

/21 r/ (Traza),²⁹

Esta es la traça conforme a la qual los sobredichos pintores han de pintar el retablo de las Animas.

/21 v/ Yo Salvador Balcels, jorat del present anyo, otorgo lo sobredit, dia y a(n) y de sus dit [*autógrafo*].

Ick, Godefroy van Steynemolen, kenne, in teken dat ick i diet, ick bekenne³⁰ [*autógrafo*].

Yo, Miguel Monreal so testimoni del sobredit acte [*autógrafo*].

Yo, Grabiell Monreal so testimoni del sobredit [*autógrafo*].

²⁸ Deberían ser 25 libras. Se trata, obviamente, de un error del escribano.

²⁹ Véase fig. 1.

³⁰ El original de esta suscripción se reproduce en la fig. 2.