

Blai Guiu, pintor de Lérida: un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz*

JACOBO VIDAL FRANQUET**

Resumen

En los últimos años se ha planteado la posibilidad de que los anónimos maestros de Alcañiz y Balaguer sean la misma persona, y se ha propuesto que esta persona sea un pintor desconocido llamado Baltasar Gui. En esta nota se discute este último planteamiento y se expresa una hipótesis diferente: que el anónimo de Alcañiz y Balaguer sea el pintor leridano Blai Guiu, perfectamente documentado en Lérida y Tortosa durante el siglo XVI.

Palabras clave

Maestro de Balaguer, Maestro de Alcañiz, Pintura renacentista aragonesa, Pintura renacentista catalana, Alcañiz, Balaguer, Tortosa.

Résumé

Lors des dernières années, on a évoqué la possibilité que les maîtres anonymes de Alcañiz et Balaguer soient la même personne. Ainsi, il a été proposé que cette personne soit un peintre meconnu appelé Baltasar Gui. Dans cette note, une discussion autour de cette théorie est menée avec une nouvelle hypothèse: l'anonyme de Alcañiz et Balaguer serait le peintre de Lérida Blai Guiu, qui a été largement documenté à Lérida et Tortosa durant le XVI siècle.

Mots clés

Maître de Balaguer, Maître de Alcañiz, Peinture de la renaissance aragonaise, Peinture de la renaissance catalane, Alcañiz, Balaguer, Tortosa.

* * * * *

La primera vez que me topé con la producción del anónimo Maestro de Balaguer fue durante el curso académico 1996-1997. Siendo estudiante me embarqué en la redacción de un trabajo para la asignatura de arte barroco, que impartía J. R. Triadó. El tema elegido fue el retablo de San José de la catedral de Tortosa. Y mi conclusión fue que en este mueble del setecientos se habían incluido una serie de tablas del quinientos, cosa que obviamente ya había observado Ch. R. Post.¹ Estudios posteriores han

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2010-18498.

** Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

¹ POST, CH. R., *A history of spanish painting*, XII-I, Cambridge, Massachussets, 1930-1966, pp. 282-285.

podido establecer que la reutilización de las pinturas renacentistas en el retablo barroco se produjo hacia 1735,² que fueron repintadas para la ocasión y que probablemente ello se llevó a cabo a causa de las disposiciones capitulares de la década de 1690 según las cuales el obispo y el Cabildo de Tortosa pretendían renovar, poner *à la page*, la pintura de la catedral.³

Lo que ahora me interesa destacar es que, según Post, el autor de estas tablas tortosinas era el mismo pintor que se había encargado de realizar el retablo de San Salvador de Balaguer, destruido parcialmente en 1936; por consiguiente el anónimo autor fue bautizado con el nombre de Maestro de Balaguer. La atribución del profesor americano había sido puesta en cuarentena en alguna ocasión,⁴ hasta que parte de las escenas balaguenses que se creían perdidas desde el inicio de la Guerra Civil fueron rescatadas del olvido, restauradas y, por lo tanto, pudieron ser estudiadas de nuevo a comienzos de la década de 1990. Paralelamente, el proceso de restauración de retablos que se inició por aquellas fechas en la catedral de Tortosa permitió un análisis más preciso de las tablas incluidas en el altar de San José, obras que, como hemos dicho, habían sido retocadas. A partir de ese momento no cupieron dudas acerca de la común autoría de ambos conjuntos pictóricos.⁵

Que las pinturas de Balaguer y de Tortosa se deban al mismo pincel ha resultado ser muy importante para la identificación de su autor, puesto que han sido documentos de la ciudad catalana del Ebro los que han dado a conocer el nombre del pintor. Y a mi entender no puede existir duda alguna de que este nombre es Blai Guiu, aunque proponerlo hoy puede resultar algo un tanto complejo. No es mi intención que esta propuesta —dada a conocer de forma sintética hace algunos años⁶— sea considerada fruto de una estéril disputa entre eruditos, sobre todo teniendo en cuenta que la pintura renacentista no centra, en absoluto, mi actividad investigadora. Sea como fuere, puesto que mi atribución a Blai Guiu no ha tenido eco —ni siquiera para refutarla—, tal vez porque no

² MUÑOZ, H., “Els Garret i la capella de l’Assumpció de la catedral de Tortosa”, *Bulletí arqueològic*, 25, 2003, pp. 301-316, espec. p. 313.

³ VIDAL, J. “Obres que se’n van; obres que es transformen; obres que, de vegades, vénen... Apunts sobre el trànsit d’obres medievals a la catedral de Tortosa”, en *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat. III simposi internacional del grup EMAC*, (mayo de 2012), (en prensa).

⁴ Por ejemplo, GARRIGA, J., *L’època del Renaixement. Segle XVI*, Història de l’Art Català, IV, Barcelona, 1986, p. 78.

⁵ GARRIGA, J., “El retaule de l’església de Sant Salvador de Balaguer”, en *El Mestre de Balaguer (Segle XVI)*, Balaguer, 1995, pp. 9-19; GARRIGA, J., “Baltasar Gui, antes denominado Mestre de Balaguer. San Cristóbal, San Roque, ca. 1525-1530”, en *Obras maestras del Museo de Montserrat en BBVA: de Caravaggio a Picasso*, (Catálogo de la exposición), Barcelona, 2008, pp. 84-87.

⁶ VIDAL, J., “Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement”, en *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa, 2005, pp. 125-269, espec. pp. 211-213; VIDAL, J., “Unes taules del Mestre de Balaguer”, *Art i cultura*, Història de les Terres de l’Ebre, V, Tarragona, 2010, pp. 230-231.

la he publicitado suficientemente, creo oportuno reflexionar sobre esta cuestión en un medio académico importante, partiendo de dos bases fundamentales para el correcto ejercicio de nuestra disciplina: en primer lugar, la ajustada lectura de la documentación histórica; y en segundo lugar, la adecuada contextualización de estos documentos, cosa que debe hacerse siempre con sentido común.

El nombre del Maestro de Balaguer es Blai Guiu y no Baltasar Gui

En dos publicaciones conjuntas de 1999 y 2000 Hilari Muñoz y Salvador Joan Rovira dieron a conocer la presencia en Tortosa, durante el año 1525, de un pintor —hasta entonces desconocido— llamado Baltasar Gui. A la vez, estos autores hicieron referencia a otro documento que situaba en la misma ciudad y fecha a Blai Guiu, un maestro que algunas investigaciones precedentes vinculaban a la ciudad de Lérida y concretamente a su catedral, la *Seu Vella*. Finalmente H. Muñoz y S. J. Rovira, aún sin relacionar entre ellos todos estos datos, llamaban la atención sobre la existencia en la catedral dertosense de las obras del anónimo Maestro de Balaguer antes mencionadas.⁷

Fue un poco después cuando se avanzó en el planteamiento de hipótesis a partir de los datos conocidos. En un artículo fechado en 2003, aunque escrito en 2004, Hilari Muñoz propuso que el Maestro de Balaguer fuese el citado Baltasar Gui, identificación en principio aceptada por Joaquim Garriga y por Teresa Thomson Llisterri. He de reconocer que la propuesta de Muñoz tiene sentido, puesto que la conjetura deriva del hallazgo de una serie de documentos del quinientos y del seiscientos, especialmente del testamento del arcediano Esteve de Garret (1522) y de un proceso establecido en el siglo XVII para identificar a los patronos del beneficio del altar de la Asunción de María de la catedral de Tortosa, adjudicada a inicios del siglo XVI a esta influyente familia, los Garret.⁸

En estos importantes documentos aparecen varias noticias interesantes para la historia del arte. En primer lugar, algunas referencias sobre

⁷ MUÑOZ, H. y ROVIRA, S. J., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Tortosa, 1999, pp. 26, 82; MUÑOZ, H. y ROVIRA, S. J., *Tortosa en temps de Carles I, segons el llibre de rubriques (1522-1556)*, Tortosa, 2000, p. 65. De hecho, la presencia de Blai Guiu en Tortosa ya la había dado a conocer PASTOR, F., "El arte pictórico en Tortosa (1347 a 1703)", *La Zuda*, 34, 1915, pp. 245-248, espec. p. 247, aunque este autor transcribió su apellido como Grim.

⁸ MUÑOZ, H., "Els Garret...", *op. cit.*, pp. 301-316. Véase también MUÑOZ, H., "Les pintures renaixentistes de l'antic retaule de l'Assumpció de la catedral de Tortosa", *Taüll*, 16, 2006, pp. 24-26; GARRIGA, J., "Baltasar Gui...", *op. cit.*, p. 86; THOMSON, T., "El conjunto de tablas renacentistas de Santa María la Mayor", en *Catálogo artístico y monumental, fundación Quílez Llisterri*, Alcañiz, 2012, (http://www.fqll.es/catalogo_detalle.php?id=266).

el estado de las obras de la capilla en 1517, lo que ha permitido hacer diversas precisiones sobre la actividad del maestro mayor de la catedral, el parisino Joan Petit, alias *Sarnoto*, y sus colaboradores René Ducloux y Jaume de Petrasancta.⁹ Pero sobre todo han permitido conocer la existencia de un retablo pintado en la década de 1520 que se vincula a una manda testamentaria de Esteve de Garret. Hilari Muñoz relaciona esta noticia —la voluntad del religioso de que se pintase un retablo— con otra proveniente del libro de rúbricas o de *totis et universis* de la ciudad, y a mi entender este planteamiento es adecuado, porque según esta última anotación, efectuada hacia 1587, en 1525 el notario Martí Joan, actuando como síndico de la Universidad de Tortosa, hizo un requerimiento a Leonor de Garret y al *mestre Balthazar Sorió, lector de la Seu de Tortosa*, albaceas testamentarios del arcediano, de una *special obligació per Balthazar Gui(u?) del preu de un retaule per aquell pintat*.¹⁰ Así pues, para Hilari Muñoz, las tablas que hacia 1735 pasaron a formar parte del retablo de San José de la catedral de Tortosa habían sido pintadas hacia 1525 por un pintor llamado Baltasar Gui.

Paralelamente, en un libro datado en 2005, aunque escrito en 2004, propuse que este Baltasar Gui podía ser la misma persona que Blai Guiu, un pintor documentado en Lérida por Gabriel Alonso en su estudio sobre la *Seu Vella*, aparecido en 1976, y de quien por aquél entonces ya se habían dado a conocer muchas otras noticias en sendas publicaciones de Isidro Puig y Carmen Berlabé, aparecidas en 1998 y 1999.¹¹ Quizás en esa primera ocasión mi argumentación no fue demasiado convincente: simplemente se basaba en el sospechoso parecido de los nombres —Baltasar Gui y Blai Guiu— y en un elemento de juicio nada baladí: adjudicar la obra a un pintor perfectamente documentado en Lérida y presente en Tortosa en la fecha en la que se fabricó el retablo implicaba evitar la creación de un problema historiográfico de cierta complejidad, ya que de Baltasar Gui solamente se conoce una referencia archivística en un documento —recordémoslo— escrito durante el último tercio del siglo XVI que se refiere a un hecho sucedido en 1525.

Durante el año 2009, con vistas a la redacción de la ficha correspondiente a las tablas del antiguo retablo de la Asunción de Tortosa para la

⁹ Sobre este tema véase VIDAL, J., “Els dos testaments coneguts de Petit Joan Sarnoto. Edició i notes”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXIII-XXIV, 2009-2010, pp. 17-32.

¹⁰ Arxiu Comarcal del Baix Ebre, Registro 2407 (papel), f. 32 r.

¹¹ VIDAL, J., “Assaig de panorama...”, *op. cit.*, pp. 211-213; ALONSO, G., *Los maestros de la ‘Seu Vella de Lleida’ y sus colaboradores*, Lérida, 1976; PUIG, I., “Documentos de pintores y pinturas del siglo XVI en la Seu Vella de Lleida”, en *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*. S. XIII-XVIII, Lérida, 1998, pp. 249-300; BERLABÉ, C., “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV: la Seu Vella”, en *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó*, Lérida, 1999, pp. 427-472.

colección “Història de les Terres de l’Ebre”, revisé nuevamente las noticias conocidas sobre esta cuestión, percatándome —esta vez sin duda— de que el Maestro de Balaguer no podía ser otra persona que Blai Guiu. Me explico: en realidad, los documentos tortosinos en los que aparecen citados Blai Guiu y Baltasar Gui son el mismo documento. Se trata, como ya he comentado, del llamado libro *de totis et universis*, un libro-registro de la ciudad —similar a los índices de acuerdos capitulares que hay en la catedral— que contiene noticias extraídas de los libros de provisiones (acuerdos) y clavería del *Consell*, en parte perdidos durante el siglo XIX, con un recorrido cronológico que se inicia en 1488 y finaliza en 1587. Por lo tanto, hablamos de un texto redactado más de sesenta años después de la actividad del Maestro de Balaguer en Tortosa, y eso significa que el escriba no tenía ni idea de quién era el pintor. Las referencias a Baltasar Gui y a Blai Guiu, además, aparecen en el mismo folio del libro-registro, el 32. En el verso se cita al conocido pintor leridano —a quien se debe una porción de trigo—, mientras que en el recto se habla del desconocido Baltasar Gui, a quien se debe el precio de un retablo.

Esta última referencia es importante porque el nombre del pintor, que el copista sin duda escribió como *Balthazar*, aparece al lado del nombre de Baltasar Sorió, albacea del arcediano Garret. Si Gui (o Guiu) no era nadie, en cambio Sorió sí que era un personaje muy relevante en la Tortosa del siglo XVI: revitalizó y amplió el pequeño convento de los dominicos de la ciudad, fue un predicador y escritor remarcable —uno de los pocos que imprimió una obra en la ciudad, en 1538— y, sobre todo, jugó un papel de primer orden para conseguir que el rey Carlos I y su hijo, el futuro Felipe II, pusieran bajo protección real la fundación del Colegio de San Jaime y San Matías, una institución pensada para reeducar a los hijos de los moriscos que la monarquía pretendía ubicar en Valencia y que finalmente se construyó en Tortosa, en el complejo dominico. Además, Sorió murió centenario en 1557 y justamente hacia la década de 1580 fue enterrado con toda solemnidad en la nave central de la nueva iglesia de Santo Domingo, junto al obispo Juan Izquierdo.¹²

A la vista de los documentos y de las circunstancias en que éstos fueron redactados, a mi entender resulta evidente que el autor de un texto tan monótono repitió el nombre de pila del famoso Sorió al escribir, en el mismo asentamiento, el nombre de pila del desconocido pintor. En

¹² Para conocer la figura de Baltasar Sorió véase, por ejemplo, QUEROL, E., *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l’edat moderna*, Barcelona, 2006, *passim*; sobre los Reales Colegios como institución cultural, QUEROL, E., *L’antiga universitat de Tortosa (1529-1824)*, Tortosa, 2013, *passim*; y desde el punto de vista artístico, una síntesis en YEGUAS, J. y VIDAL, J., “Algunes dades sobre el conjunt dels Reials Col·legis”, en *Art i cultura...*, *op. cit.*, pp. 186-190.

cuanto a la diferencia entre *Gui* y *Guiu*, se trata de una escritura absolutamente cursiva y, al transcribir, se puede elegir hacerlo tanto de una manera como de la otra. Qué duda cabe, pues, de que el Maestro de Balaguer es Blai Guiu.

El Maestro de Balaguer y el Maestro de Alcañiz

En una publicación del año 2008 Joaquim Garriga atribuyó nuevas obras al Maestro de Balaguer: concretamente unas tablas de la colección del Museo de Montserrat que representan a san Cristóbal y a san Roque. En el mismo texto se dice que al grupo de pinturas asociadas a este pintor *aún cabría añadir una Adoración de los reyes magos conservada en la iglesia parroquial de Alcañiz*, vinculada desde antiguo a otro anónimo del quinientos: el Maestro de Alcañiz. Teresa Thomson Llisterri ha recogido esta propuesta al afirmar que en el estado actual de nuestros conocimientos el *conjunto de tablas conservado en Santa María la Mayor de Alcañiz, o al menos la Adoración de los Reyes Magos*, pueden relacionarse con Baltasar Gui.¹³ De hecho, esta geografía artística debe hacernos pensar nuevamente en la lógica de atribuirle la citada producción pictórica al maestro leridano Blai Guiu.

Durante la Baja Edad Media Tortosa, que contó con talleres de arquitectura, escultura, orfebrería e incluso de tapicería de indudable relieve, no fue nunca un centro pictórico importante.¹⁴ Pero en los momentos en los que sí hubo maestros con capacidad suficiente sus productos acostumbraron a llegar al Bajo Aragón histórico. Y eso continuó sucediendo en época moderna, como lo demuestran diversas noticias documentales, entre ellas las que señalan que el retablo de las Almas de Calaceite fue encargado a Joan Dessí, *factotum* de la pintura tortosina de la segunda mitad del XVI, y a su socio flamenco Godefroy van Steynemolen. Evidentemente, no se trata sólo de la pintura. Las escrituras antiguas también señalan que diversos picapedreros de los siglos XIV y XV estuvieron activos a la vez en Beceite, Fuentespalda, Valderrobres y Tortosa, entre los que destaca el maestro mayor de la catedral dertosense, Joan de Valença, que se encontraba en Valderrobres hacia 1369. Otro tanto sucedió en el quinientos y cuando en 1593 el escultor Esteve Bosch se desplazó desde el norte de Cataluña hasta Tortosa para participar en la fábrica de la reja del presbiterio de la catedral, aprovechó para trabajar en diversos proyectos en Calaceite. La relación, lógicamente, fue de ida y vuelta: en 1451 fue el

¹³ GARRIGA, J., "Baltasar Gui...", *op. cit.*; THOMSON, T., "El conjunto...", *op. cit.*

¹⁴ Véanse los estudios reunidos en *Art i cultura...*, *passim*, que incluyen la bibliografía anterior.

orfebre de Alcañiz Andrés Martí —y no uno de Morella o de Tortosa, que mediado el cuatrocientos disponían de potentes obradores— el encargado de elaborar la custodia de la población catalana de la Sénia, situada en la frontera entre los tres estados peninsulares de la Corona de Aragón.¹⁵

A inicios del siglo XVI, con la desaparición de Lluís Montoliu, que había controlado el mercado pictórico de la ciudad y de la parte norte de la diócesis de Tortosa desde la década de 1470, y pese a que su hija se casó con el pintor Joan Provençal, en un probable intento de continuar con la preeminencia territorial de su taller, empiezan a aparecer en la documentación del Bajo Ebro pintores de formación foránea —es decir, no tortosina— que transitan entre las antiguas fórmulas góticas y las novedades renacentistas. Aunque finalmente fue un maestro aragonés, Vicente de Asín —posteriormente documentado como Vicent Dessí—, quien se llevó el gato al agua, puesto que se trata del primero de una estirpe de pintores tortosinos que está en activo durante más de un siglo y medio, también llegaron hasta la ciudad y/o su territorio de influencia maestros procedentes de otros puntos: leridanos, tarraconenses, navarros, castellanos...¹⁶

El *modus operandi* de estos artesanos resulta fácil de entender: los de menor calidad prueban suerte y algunos pretenden instalarse en la ciudad, mientras que los más solicitados simplemente dejan su obra aprovechando el vacío pictórico de esta zona y siguen su camino. Entre estos se encuentra Blai Guiu, que como sabemos trabaja en Tortosa hacia 1525 y poco después —o paralelamente, o un poco antes— debe pintar también en Alcañiz: era una ruta natural desde hacía siglos, que además no le alejaba de sus orígenes en la capital del Segre.

Un pintor de óptimo oficio. O más de uno...

Precisamente la documentación leridana que conocemos sobre Guiu concuerda perfectamente con el juicio que ha expresado sobre su estilo Joaquim Garriga, el autor que lo ha analizado con mayor sutileza: se trata

¹⁵ Sobre el retablo de las almas, véase MORALES GÓMEZ, J. J., “La traza y capitulación del retablo de las Ánimas de Calaceite con los pintores Joan Desí y Godefroy van Steynemolen (1558)”, *Artígrama*, 27, 2012, pp. 425-438. Sobre los picapedreros, VIDAL, J., *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la Universitat de Tortosa a la baixa edat mitjana*, Barcelona, 2008, *passim*. Sobre la actividad de Esteve Bosch y otros maestros itinerantes presentes en la diócesis de Tortosa en época moderna, véase la síntesis de YEGUAS, J., “L’escultura d’època moderna”, en *Art i cultura...*, *op. cit.*, pp. 201-211. Y sobre el ostensorio, VIDAL, J., “L’encàrrec de la custòdia de la Sénia en el context de l’argenteria quatrecentista del bisbat de Tortosa”, *Lo Senenc. Memòria, natura i llengua*, 3, 2006, pp. 6-12.

¹⁶ Presenta una síntesis de los nombres conocidos MATA, S., “La pintura d’època moderna”, *Art i cultura...*, *op. cit.*, pp. 221-227.

de un pintor de “óptimo oficio” pero de poca imaginación, coartado por sus “limitaciones artesanales”.¹⁷ Las noticias publicadas sobre su producción muestran su capacidad para encargarse de obras figurativas, incluidos retablos, pero a la vez revelan que desarrolló una amplia actividad en la pintura y reparación de objetos de todo tipo, cosa completamente habitual en esa época. Por ejemplo, en el contrato del retablo de Sunyer, fechado en 1535, se especifica que el maestro debía hacer todas aquellas historias que se le indicasen, *molt ben pintades a l’oli, y a la moderna*, lo que indica que se esperaba que pintase *alla romana*; también se dice que debía dorar y bruñir la figura de la Virgen, ya esculpida, y *campejar* de azur las *pasteres* y *pechines* del mueble. Asimismo sabemos que en las décadas de 1530 y 1540 se ocupó del mantenimiento y la reparación de las vidrieras de la *Seu Vella*.¹⁸

Con todo, la documentación leridana sobre el pintor también presenta —y parece que no podía ser de otra manera— un importante problema interpretativo que solamente un documento notarial detallado puede llegar a resolver de forma concluyente. La actividad del maestro se alarga durante casi sesenta años entre las décadas de 1480 y 1540. A parte de que son muchos años para pensar en un solo pintor, parece claro que alguien formado antes de 1480 no pudo ser el autor de unas tablas como las de Alcañiz, Balaguer o Tortosa, unas obras que están ancladas en fórmulas tradicionales, sí, pero que también se circunscriben plenamente en las corrientes pictóricas de hacia 1520. Tengo mis ideas sobre esta cuestión, pero analizar el estilo y definir la trayectoria de Blai Guiu (Maestro de Balaguer, Maestro de Alcañiz) sería harina de otro costal: la de los especialistas en pintura catalana y aragonesa del quinientos.

¹⁷ GARRIGA, J., “El retaule...”, *op. cit.*

¹⁸ El contrato del retablo de Sunyer fue publicado por BERLABÉ, C., “Activitat pictòrica...”, *op. cit.*, doc. 81; las noticias sobre el mantenimiento de las vidrieras aparecen en PUIG, I., “Documentos de pintores...”, *op. cit.*, *passim*.