

Influencia de Martín Schongauer en la pintura gótica aragonesa, nuevas reflexiones

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY*

Resumen

Se muestran en este artículo algunos ejemplos de pintura sobre tabla realizados en el Antiguo Reino de Aragón durante la segunda mitad del siglo XV en los que se hace patente la huella de las estampas de Martín Schongauer, pintor y grabador de origen alemán cuya actividad profesional se fija en la ciudad de Colmar entre 1471 y 1491, año de su muerte.

Será en la ciudad de Zaragoza, importante centro de comunicaciones y centro urbano de primer orden al ser sede arzobispal y capital del reino, donde se localizan un mayor número de ejemplos pictóricos, en forma de retablos, debido a la importancia de los impresores y libreros allí establecidos, en gran parte de origen alemán, como Mateo Flandro (o Mateo el Flamenco), Enrique Botel, de Sajonia, y los hermanos Pablo y Juan Hurus, nativos de Constanza, quienes proporcionan las estampas o grabados a los mejores pintores hispano-flamencos como Bartolomé Bermejo, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Martín de Soria y Juan de la Abadía, mayor.

Palabras clave

Grabado, Estampa, Impresores y libreros, Pintura sobre tabla, Retablos.

Abstract

This article talks about some examples of painting on board made in the ancient kingdom of Aragón during the second half of the 15th century, which shows the print of the engravings of Martin Schongauer, painter and engraver of German origin, active in the city of Colmar between 1471 and 1491, year of this death.

It will be in the city of Saragossa, important communication center, archiepiscopal seat and capital of the kingdom, where a greater number of pictorial examples are located, like altarpieces, due to the importance of the printers and booksellers established there, largely of German origin, like Mateo Flandro (or Mateo el Flamenco), Enrique Botel, of Saxony, and brothers Pablo and Juan Hurus, natives of Constance, who provided the prints or engravings to the best Spanish-Flemish painters like Bartolomé Bermejo, Martín Bernat, Miguel Jiménez, Martín de Soria and Juan de la Abadía, elderly.

Key words

Engraving, Print, Printers and booksellers, Painting on board, Altarpieces.

* * * * *

Hace ya algún tiempo al iniciar el estudio de los pintores aragoneses que trabajaron en el antiguo reino de Aragón durante la Baja Edad Media

* Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: lacarra@unizar.es.

no dejó de llamar mi atención la influencia que habían ejercido en ellos las estampas del pintor y grabador alsaciano, Martín Schongauer (ca. 1450-1491), uno de los grandes maestros del arte alemán del periodo anterior al Renacimiento. En sus obras la huella de los grabados de Schongauer se reconoce con facilidad aún cuando en muchas ocasiones no se trate de una copia servil del modelo sino de una interpretación libre del original.¹

El tema ya había sido tratado con anterioridad por algunos historiadores españoles de la pintura tardogótica peninsular, como el doctor don Diego Angulo Íñiguez, en referencia a la escuela castellana,² y la doctora doña Pilar Silva Maroto al estudiar los grabados como una de las fuentes por los pintores hispano-flamencos castellanos para la realización de sus obras, y, de nuevo, al escribir sobre la influencia de los grabados nórdicos, principalmente alemanes, en la pintura hispano-flamenca.³

Historiadoras más recientes, como la doctora doña Ana Galilea Antón y doña Verónica Cardona Jiménez, se han referido a ello en sus escritos sobre la pintura gótica en la comunidad de La Rioja y en la localidad castellana de Ágreda, respectivamente, ampliando la visión que de la influencia de los grabadores germánicos y flamencos se tenía al abordar el estudio de la pintura medieval española.⁴

El estudio de la impronta de los grabados de Schongauer en el arte de la miniatura cuatrocentista hispana, que había sido iniciado por Angulo, ha sido continuado por doña Rosario Marchena Antón en su trabajo sobre las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla en donde no solo identifica la influencia del artista de Colmar, que seguía plenamente vigente a comienzos del siglo XVI, sino también la de Alberto Durero, la de los grabadores italianos y, en menor medida, la de los centroeuropeos.⁵

El catálogo de la gran exposición que lleva por título La pintura hispano-flamenca y el pintor Bartolomé Bermejo y su época, que tuvo lugar en las ciudades de Barcelona y Bilbao a lo largo del año 2003, reunía una

¹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Huella de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Archivo Español de Arte*, LII, 207, 1979, pp. 347-350; EADEM, "Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XVII, 1984, pp. 15-39.

² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Martín Schongauer y algunas miniaturas castellanas", *Arte Español*, VII, 5, 1925, pp. 173-180; IDEM, "Gallego y Schongauer. La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVIII, 16, 1930, pp. 74-77.

³ SILVA MAROTO, P., *Pintura Hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990; EADEM, "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispano-flamenca", *Archivo Español de Arte*, 243, 1988, pp. 271-289.

⁴ GALILEA ANTÓN, A., *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985; CARDONA JIMÉNEZ, V., *La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006.

⁵ MARCHENA HIDALGO, R., "La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 280, 1997, pp. 430-438.

serie de estudios de diversos autores entre los que se incluía uno de la doctora Ana Galilea Anton dedicado a Martín Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca.⁶

Una exposición más reciente sobre el legado de Aragón y Flandes que se celebró en Zaragoza, organizada por su Universidad y el Gobierno de Aragón en la primavera y verano del año 2015, serviría para recordar la importancia del grabado flamenco y germánico en el antiguo Reino de Aragón durante los siglos XV, XVI y XVII.⁷

Martín Schongauer, pintor, grabador, y dibujante [fig. 1], admirado por grandes maestros de la pintura como Domenico Ghirlandaio, Miguel Ángel Buonarroti y Alberto Durero, entre otros, era hijo de un orfebre de familia acomodada, llamado Caspar o Gaspard Schongauer, originario de Augsburg, establecido en la ciudad de Colmar (Alsacia) hacia 1440, en donde pudo nacer Martín hacia 1450.

Los contemporáneos supieron admirar la obra del “Bello Martín”, apelativo merecido por la belleza de su arte,⁸ pero no se preocuparon de dejar a la posteridad una biografía suya, aunque reducida. Sin embargo, con ayuda de algunos documentos, es posible situar al Maestro en su ambiente. Hacia el año 1465 aparece en el registro de los matriculados en la Universidad de Leipzig,⁹ como en esa época la edad habitual para



Fig. 1. Retrato de Martín Schongauer, 1483. Pintura en tabla. Pinacoteca de Múnich.

⁶ GALILEA ANTÓN, A., “Martín Schongauer y su importancia en la pintura hispano-flamenca”, en Ruíz i Quesada, F. y Galilea Antón, A. (comis.), *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 87-97.

⁷ LACARRA DUCAY, M^a C. y LOZANO LÓPEZ, J. C. (comis.), *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social. Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

⁸ CHATELET, A., “Le ‘Beau Martin’”, en *Le Beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, pp. 27-36.

⁹ Semestre de invierno de 1465: *Martinus Schöngauer de Colmar X*. De esta estancia en Leipzig dataría su amistad con el pintor franciscano Nicolás Eisenberg y tal vez uno de sus primeros dibujos, el de un monje franciscano, hoy en la colección Federico II, en Dresde (BLUM, L., *Martin Schongauer 1453?-1491. Peintre et graveur colmarien*, Colmar, Alsacia, 1976, p. 7).

ingresar en la universidad variaba entre los 12 y 14 años, se ha supuesto que pudo haber nacido entre 1450 y 1453.

Martín habría sido el mayor de cuatro hermanos: Paul y Jörg, que seguían el oficio de orfebres como su padre, y Ludwig, que era además pintor. En 1492, en ausencia de Martín que ya había fallecido el 2 de febrero de 1491, los hermanos de Martín Schongauer recibieron cordialmente al joven Alberto Durero que había acudido a la ciudad de Colmar con la esperanza de conocerle, y le obsequiaron con algunos dibujos de su mano, un Cristo bendiciendo, un Cristo del Juicio Final y una joven atizando el fuego con el ala de un pájaro.¹⁰

Aunque se desconozcan datos documentales sobre la formación artística del joven Martín cabe pensar que sería en el taller de su padre, Gaspar, donde se familiarizaría con el trabajo del metal y aprendería el difícil manejo del buril que le permitiría destacar como grabador en la técnica de la incisión sobre una chapa de cobre.

Se ha supuesto que Schongauer, cuando regresó de la Universidad de Leipzig donde habría adquirido una cierta formación literaria, en 1466, entraría de aprendiz con el pintor del municipio de Colmar, Caspar Isenmann († 1472), el maestro más afamado de la ciudad, que poseía un taller en la misma calle en donde estaba situada la residencia familiar de los Schongauer. Como gran parte de los pintores de la zona de Alsacia en esa época, Isenmann estaba muy influenciado por la pintura flamenca de la generación precedente, especialmente de la de Rogier van der Weyden, y es probable que se hubiera formado en los Países Bajos.

Después del periodo de aprendizaje que abarca desde 1466 a 1469, Schongauer, como todos los artistas de su generación, haría un viaje de estudios para tomar contacto con las obras de los grandes maestros, viaje que se ha supuesto habría tenido lugar entre 1469 y 1471. Aunque no haya datos de archivo que lo confirmen, el testimonio de las mismas obras de Schongauer nos indican que pudo acudir a las fuentes de la pintura flamenca de donde derivaban todas las corrientes innovadoras de su tiempo. De hecho, como Durero más tarde, su actividad se dividirá entre la pintura y el grabado, aunque sea su obra grabada la que nos ha dejado mayor número de ejemplares.

El conocimiento íntimo demostrado por Schongauer de las obras mayores de los pintores Roger van der Weyden (*ca.* 1400-1464) y Dirk Bouts (*ca.* 1420-1475), sugiere que el joven Martín habría seguido en su

¹⁰ Alberto Durero (Nuremberg, 21-V-1471-Nuremberg, 6-IV-1528) es el artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte. No puede considerarse casual que los dos grandes maestros del grabado alemán, Schongauer y Durero, fueran hijos de orfebres.

periplo de formación el curso del Rin hasta Colonia, para luego alcanzar los Países Bajos.¹¹ Ciertos detalles iconográficos presentes en algunos de sus grabados, que luego comentaremos, permiten suponer una estancia del artista en España. En el año 1471 se encuentra establecido en Colmar en donde reside hasta 1485, año en que fija su residencia en Breisach o Brisach, ciudad en la que falleció, posiblemente de peste, el 2 de febrero de 1491.¹²

La obra gráfica de Schongauer está constituida por 116 grabados, todos con su monograma M+S. Ninguno está fechado ni tampoco existen grabados sin su firma que le puedan ser atribuidos. Se puede deducir, por tanto, que toda la producción gráfica del maestro se haya conservado hasta hoy porque es difícil pensar que series completas de sus planchas se hayan perdido.

Basándose en los datos biográficos que se conocen se puede suponer que sus grabados fueron realizados entre los años 1471 y 1490. Determinar la sucesión cronológica de los mismos es posible solo a través de un análisis estilístico, que todavía resulta extraordinariamente difícil de hacer porque su carácter general cambia relativamente poco. Hay que renunciar a creer que se puede establecer una ordenación precisa de cada grabado, año por año; la datación será casi siempre aproximada.

Algunos puntos de referencia para la posible datación de los grabados de Schongauer vienen proporcionados por aquellas pinturas en tabla y esculturas hechas en madera de las que se conoce la fecha, obra de otros artistas que se han servido de ellos como modelo.

La gran mayoría de los temas representados por Schongauer en su obra grabada corresponden a la iconografía religiosa: de los 116 grabados conservados solo 29 pertenecen a temática profana. Y dentro de los de tema religioso, hay que destacar su pertenencia al Nuevo Testamento, la Infancia de Cristo y su Pasión, preferentemente, frente a lo que sucedía con sus predecesores en el arte del buril, como el Maestro E.S., así llamado por las iniciales de su monograma.

El Maestro E.S., orfebre y grabador originario de Suiza o de Alemania del sur, que habría ejercido su actividad en la Alta Renania entre los años 1450 y 1467, viene siendo considerado el más importante predecesor de Schongauer; para su obra habría utilizado como fuente de inspiración modelos pictóricos pero transformándolos en formas planas y ornamen-

¹¹ Un dibujo suyo del año 1469 es una copia del Cristo del Juicio Final de Roger van der Weyden realizado entre 1443 y 1450 para el Hospital de Beaune, en la Borgoña, donde se conserva, lo que confirma su conocimiento de esta obra.

¹² Breisach o Brisach está situada a orillas del Rin, entre las ciudades de Friburgo y Colmar, y aproximadamente a 60 kilómetros al norte de Basilea.

tales y revelando así, a pesar de su perfeccionamiento técnico, su deuda con su oficio de orfebre.¹³

Martín Schongauer fue el primer pintor que usó la calcografía¹⁴ elevándola enseguida a la altura de obra de arte autónoma. Aunque es cierto que habría aprendido en parte del Maestro E.S., mostró desde el principio una concepción artística diferente, a contracorriente de la complicación decorativa del último gótico alemán, al dar a sus composiciones carácter de cuadros, grabados en los que las figuras idealizadas de santos y de santas se destacan como estatuas sobre la blancura del papel.

El público al que se dirigía Schongauer estaba formado por artistas de todo tipo que, dentro y fuera de Alemania, adquirirían sus grabados como material de estudio y aprendizaje. Y en Alemania, por aquel entonces, era Martin Schongauer la máxima autoridad como grabador, dibujante y pintor.

Con una sólida formación recibida a través de sus contactos con los grandes maestros alemanes y franco-flamencos de los que se aprecian algunos ecos en sus primeras creaciones, no tardó en adquirir una personalidad propia que le haría destacar entre los restantes artistas de su generación. Aportaba un lenguaje figurativo distinto, por la rica inventiva de sus composiciones, y la dignidad llena de gracia de sus tipos, que los hacía fácilmente identificables.

Divulgadas sus creaciones por medio de sus planchas en cobre, técnicamente perfectas, no tardaron estas en alcanzar categoría de modelos para los artistas residentes fuera de las fronteras de su país de origen, especialmente en Italia y en España.

En la Vida de Miguel Ángel Buonarroti, escrita por Giorgio Vasari, se cuenta un episodio que habría sucedido durante el aprendizaje del artista, entonces de trece o catorce años, cuando se formaba en el taller de Domenico Ghirlandaio en Florencia, es decir, entre 1488 y 1489, que mostraba a sus discípulos el oficio de pintor utilizando grabados de Schongauer:

E ciò era, che tutto il sapere e potere della grazia era nella natura esercitata dallo studio e dall'arte; perchè in Michelagnolo faceva ogni dì frutti più divini che umani, como apertamente cominciò a dimostrarsi nel ritratto che e'fece di una carta di Martino Tedesco stampata, che egli dette nome grandissimo; imperoché, essendo venuta allora in Firenze una storia del detto Martino, quando i diavoli battono S. Antonio, stampata in rame, Michelagnolo la ritrasse di penna, di maniera, che non era conosciuta, e quella medesima con i colori dipinse, dove, per contraffare alcune strane forme di diavoli,

¹³ Es el más importante grabador germánico de mediados del siglo XV, autor de una obra considerable, se considera el primer artista que firmó sus grabados con sus iniciales y, en ocasiones, fechándolos (1466-1467) [HERBERT, M., *Les graveurs des écoles du Nord. XVe siècle, Les albums du cabinet des estampes I*, París, Bibliothèque Nationale, 1982].

¹⁴ Es el arte de estampar con láminas metálicas grabadas a buril.

*andava a comperare pesci che avevano scoglie bizarre di colori, e quivi dimostró in questa cosa tanto valore, che e'ne aquistó e credito e nome.*¹⁵

El texto de Vasari tiene el interés de destacar la popularidad de los grabados de Schongauer en Italia a finales del siglo XV. Aunque el dibujo de un Miguel Ángel adolescente, tomado del grabado de Schongauer titulado “San Antonio Abad atormentado por los demonios”,¹⁶ no se ha conservado, lo que si es cierto es que los grabados de Schongauer fueron muy apreciados en Italia ya desde la vida del artista y, naturalmente, también en Alemania. Al igual que sucedía en la Península Ibérica, particularmente en Aragón.

Como nos recuerda don Juan Ainaud, en el comercio y difusión del grabado en España intervinieron, además de los grabadores propiamente dichos, los impresores, estamperos y libreros. Y el hecho de ser alemanes, en su mayoría, los impresores establecidos en nuestro suelo contribuyó indudablemente a mantener un carácter esencialmente germánico las ilustraciones que emplearon, con lo que, por otra parte no hicieron más que reforzar la vigencia del estilo flamenquizado tan en boga en la pintura y miniatura hispánicas de la segunda mitad del siglo XV.¹⁷

Y en palabras de la doctora Pilar Silva Maroto, no hay duda alguna de que en Aragón el número de los ejemplos pictóricos identificados en los que sus autores se han inspirado en los grabados de Schongauer *resulta casi abrumador en relación al resto de la península, particularmente en Zaragoza, y en menor medida en Huesca.*¹⁸

Para entender este estado de cosas hay que recordar que la imprenta aparece en Zaragoza en las últimas décadas del siglo XV, cuando se establecen en ella buen número de impresores, editores y libreros, de procedencia principalmente germánica, en busca de un asentamiento económico y profesional sólido como solo les podía proporcionar entonces la capital política, y religiosa del reino de Aragón, ciudad estratégicamente situada que gozaba de un notable nivel económico y cultural, mantenido por el alto clero y la nobleza.¹⁹

¹⁵ VASARI, G., “Michelangelo Bonarroti Fiorentino. Pittore Scultore e Architetto”, en *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568. En la primera edición, de 1550, Vasari atribuye por error a Alberto Durero el grabado de San Antonio Abad agredido por los demonios.

¹⁶ Grabado considerado obra de juventud de Schongauer, datado habitualmente entre 1470 y 1475 (RENOAUD DE BUSSIERRE, S., “Martín Schongauer: Vie et Oeuvre”, en *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane, vers 1450-1491*, París, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 février 1992, pp. 108-109).

¹⁷ AINAUD, J., “Grabado”, en Domínguez Bordona, J. y Ainaud, J., *Miniatura, Grabado y Encuadernación, Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1962, pp. 245-246.

¹⁸ SILVA MAROTO, P., “Influencia de los grabados nórdicos...”, *op. cit.*, p. 288.

¹⁹ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., “La imprenta en Zaragoza durante el reinado de Fernando el Católico”, en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1996,

Uno de los primeros impresores activo en la ciudad de Zaragoza de los que se tiene documentación es Mattheus Flander (o sea, Mateo el Flamenco) o Mateo Flandro, identificado por Miguel Ángel Pallarés como Matías de Ram, impresor del libro titulado *Manipulus Curatorum*, fechado el 15 de octubre de 1475, que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza.²⁰

Le sigue cronológicamente Enrique Botel, de Sajonia, maestro de imprenta, con residencia previa en Valencia y en Barcelona, ciudad en donde se hallaba el 8 de Agosto de 1474.

El 22 de octubre de 1476, Enrique Botel se compromete en Zaragoza con Pablo de Constanza (o sea Pablo Hurus) para realizar conjuntamente una edición de los Actos, Fueros y Observancias del reino de Aragón en un plazo de seis meses a contar desde el día de Todos los Santos, es decir, desde el día 1 de noviembre siguiente.²¹ Y ofrecen un ejemplar del libro a quién lo solicite y deje un florín en depósito. Ponen como aval o garante del contrato a maestro Ans Piet Danso, imaginero, de origen alemán, que residía en Zaragoza para realizar el cuerpo del retablo mayor de la catedral de San Salvador, ciudad donde se encuentra documentado desde el 24 de abril de 1467.²²

La sociedad de Enrique Botel con Pablo Hurus se mantendría hasta el mes de agosto de 1479 en que Botel se traslada a la ciudad de Lérida, como el primer impresor de esta ciudad catalana, en la que seguiría trabajando hasta 1498.²³

El alemán Pablo de Constanza, o Pablo Hurus, *scriptor de libros de enpremta*, se encuentra afincado en Zaragoza, al menos, desde el 15 de marzo de 1476, según un acto notarial en la que se indica que es *habitante en Barcelona, y de presente residente en Zaragoza*.²⁴

Pablo Hurus mantendría su taller tipográfico y editorial en la capital del Ebro, de donde saldrán todo tipo de libros, religiosos y profanos,

pp. 379-409; IDEM, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2003; PEDRAZA GRACIA, M. J., “El grabado en Aragón en la Baja Edad Media”, en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 75-101.

²⁰ Esta obra (Biblioteca Universitaria de Zaragoza, sign. I-295), según M. A. Pallarés Jiménez, es el primer libro que se publicó en España con tipos góticos (ya que esa letra, hasta entonces se había utilizado únicamente en hojas sueltas, concretamente en alguna bula) y el primero que luce un colofón completo [PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, op. cit., pp. 39-49. El impresor Matías de Ram se encuentra documentado en Zaragoza en los meses de mayo y junio de 1475].

²¹ Se trataba del primer compendio legislativo de los países hispanos impreso en la Península y de uno de los más tempranos publicados en Europa (*ibidem*, doc. n^o 78, y p. 63).

²² Fallecería en Zaragoza antes del día 6 de octubre del año 1478 (LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000, docs. núms. 29, 38, y 41).

²³ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, op. cit., p. 60.

²⁴ *Ibidem*, doc. n^o 70.

en latín y en castellano, ricamente ilustrados, con esporádicos viajes por Europa dada su condición de miembro de sociedades mercantiles germanas, para adquirir libros de otras imprentas de fuera de Aragón.²⁵ Su floreciente taller de Zaragoza desarrolló una importante actividad que continuaron sus sucesores al retirarse a su país en 1499.

Si el día 24 de febrero de 1478 nombra procuradores en Zaragoza para que negocien con sus mercancías y presenten sus cartas de franqueza, tanto las que en ese momento tenía como las que pudieran otorgarle en adelante, el 4 de abril del mismo año suscribía ante el notario bilbilitano Leonardo de Santa Fe un contrato de impresión de 79 biblias en lengua castellana, en papel y en pergamino, enriquecidas con ilustraciones a gusto del impresor, para cuatro ciudadanos de Calatayud.²⁶

En el verano de 1480 Pablo Hurus realiza un viaje a Alemania, ya que aparece citado en un documento de Ravensburg, para regresar a Zaragoza antes de acabar el año, pues el 4 de abril de 1481 vendía 135 breviarios impresos de la diócesis de Huesca-Jaca a su obispo, don Antón de Espés (1466-1484).²⁷

A principios del año siguiente, el 3 de enero de 1482, continúa Hurus en Zaragoza, al figurar como testigo en un documento notarial, la firma de un contrato en el que los pintores de retablos Martín Bernat y Miguel Jiménez se comprometen a la realización de un retablo para la capilla de San Pedro en la catedral de San Salvador de Zaragoza.²⁸ En el documento se le menciona como *Paulo de Constancia, mercader de libros de emprenta*, lo que confirma el arraigo social que el impresor germano había encontrado en la sociedad aragonesa.²⁹

Nuevos datos documentales vuelven a situar a Pablo Hurus fuera de la Península, entre el verano de 1483 y los primeros meses de 1484, según se deduce de la correspondencia que mantuvo con su colega el impresor de Basilea Johann Amerbach.³⁰ En julio de 1484 se encuentra de nuevo en Zaragoza, donde firma la edición del espléndido Misal Cesaraugustano, de 1485, en cuyo preámbulo del arzobispo de Zaragoza,

²⁵ ROMERO TOBAR, L. "Libros impresos en los talleres de Juan y Pedro Hurus", *Aragón en la Edad Media*, VIII, *Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieta Arteta*, 1989, pp. 561-574.

²⁶ MARÍN PADILLA, E., "Pablo Hurus, impresor de biblias en lengua castellana en el año 1478", *Anuario de Estudios Medievales*, 18, 1988, pp. 591-603; PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, *op. cit.*, pp. 70-73, doc. n° 90.

²⁷ *Ibidem*, pp. 77-78, doc. n° 107.

²⁸ SERRANO Y SANZ, M. "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI, 1914, pp. 446-448; ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 50-52, doc. n° 71.

²⁹ ROMERO TOBAR, L. "Libros impresos...", *op. cit.*, p. 363.

³⁰ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, *op. cit.*, pp. 87-91.

don Alonso de Aragón (1478-1520), se contiene el elogio en el que el prelado celebra el arte de la imprenta cultivado por nuestro editor, al que llama *applicuit que huc et iam multos annos cum summa fide ac probitate in hac urbe versatus est, honestissimus vir et mercatorumque ordine laudatissimus Paulo Hurus Constantiensis*.³¹

Entre 1484 y 1490 muchos libros llevan la firma impresora de su hermano Juan Hurus, impresor y librero, que se le supone su ayudante, procurador y sustituto en las ausencias de Pablo de la ciudad de Zaragoza por motivos comerciales. Juan Hurus pudo morir en Zaragoza, pues desaparece de la documentación zaragozana en mayo de 1490, siendo sustituido por Juan Planck, clérigo alemán que había trabajado con Botel y hombre de confianza de los hermanos Hurus, hasta principios de 1491 en que regresa Pablo a la capital de Aragón de su estancia en Europa.³²

Se iniciaba la segunda etapa de Pablo Hurus en Zaragoza, que perduraría hasta 1499, con un negocio laboral intenso que no dejaba de crecer, y que le obligaría a contar con nuevos colaboradores, como su hermano Mauricio Hurus (1492), extendiendo su actividad desde la provincia de Huesca hasta el Bajo Aragón.

Una nueva edición de *Flos Santorum*, impreso en su taller en 1492, la realización de unos breviarios de la diócesis de Zaragoza, encomendados por el arzobispo don Alonso de Aragón, en 1497, y la edición de Evangelios para todo el año, de 1498, pertenecen a este periodo de impresión en el taller de los Hurus que se caracteriza por la cantidad de obras que produce, religiosas y profanas, y por la importancia intelectual y social de los colaboradores que trabajan para su imprenta.³³

El 21 de marzo de 1499 los maestros de imprenta de origen alemán y habitantes en Zaragoza, Lope Appentegger, sobrino de los Hurus, Leonardo Huiz, y su socio Jorge Coci, compraron a Pablo Hurus su imprenta, con todo su mobiliario y herramientas de su taller, por 450 florines de oro de Aragón, y se constituyeron oficialmente en sociedad de impresores en la misma fecha por un tiempo de cuatro años.³⁴

La importante vinculación que existió entre el taller de Pablo Hurus y la compañía mercantil de Ravensburg,³⁵ en la que también eran partícipes

³¹ ROMERO TOBAR, L. "Libros impresos...", *op. cit.*, p. 563. Tomado el texto de la reproducción que ofrece VINDEL, F., *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Zaragoza-Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949, IV, p. 55.

³² PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, *op. cit.*

³³ Ciudadanos notables como los escritores Gonzalo González de Santa María y Andrés de Li, y clérigos regulares o seculares, como Mosén Martín Martínez de Ampíes, y Martín García, colegial de Bolonia, doctor Arcediano de Daroca, canónigo y obispo de Barcelona entre 1511 y 1521.

³⁴ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables...*, *op. cit.*, docs. núms. 343, 344, 345, y 348.

³⁵ Ciudad de Alemania, capital del distrito de Ravensburg, al sur del estado federado de Baden-Wurtemberg, en la proximidad del lago de Constanza.

sus hermanos Mauricio y Juan, ayudan a entender la cantidad y calidad de las ilustraciones que enriquecían sus ediciones, en ocasiones inspiradas en láminas sueltas de Martin Schongauer, grabados importados desde Alemania en los frecuentes viajes de Pablo Hurus a su país de origen.

Y resulta atractiva la antigua teoría, reforzada recientemente por los estudios del doctor Arwed Ulrich Koch, de que Martín Schongauer hubiera viajado a la Península Ibérica hacia 1470, en la Compañía Mercantil de la ciudad de Ravensburg (Grosse Ravensburger Handelsgesellschaft) que en aquellos años tenía oficinas en Barcelona, Valencia y Zaragoza, y su posible estancia en Zaragoza y en Daroca, camino de Valencia, como se puede deducir por la vegetación tropical de tipo mediterráneo representada en alguno de sus grabados.

Sin olvidar motivos iconográficos hispanos, como el de “La Batalla cerca de Clavijo”, el grabado de mayor tamaño que habría hecho Schongauer, de discutida atribución.³⁶

En el antiguo Reino de Aragón el éxito alcanzado por la obra grabada de Martín Schongauer se reconoce fácilmente a través del elevado número de pinturas sobre tabla que se conservan, obra de diferentes pintores la mayor parte residentes en las ciudades de Zaragoza y de Huesca. En un principio hay que decir que son las estampas de iconografía religiosa las más frecuentemente utilizadas, como no podía menos de suceder dada la preponderancia del género dentro de su producción, y que de ellas son aceptadas con igual fortuna aquellas que constituyen una serie —tales como la de la Pasión de Cristo, la de la Vida de la Virgen y el Apostolado— como aquellas que constituyen hojas sueltas con motivos independientes.

La manera en que los pintores que trabajan en Aragón durante el final del gótico se aproximan a los modelos de Schongauer difiere según su propia personalidad artística. Hay quién los siguen con fidelidad, sin más que incorporarles la necesaria policromía, quienes toman prestada la idea general de la composición o algunos detalles iconográficos y, finalmente, quienes utilizan el grabado invertido, o la misma plancha, para acomodarla al sentido general de la obra.

La llegada de los modelos de Schongauer a través de los impresores alemanes asentados en la ciudad de Zaragoza debe ser datada en las últimas décadas del siglo XV y principios del siglo XVI, época que coincide con un notable florecimiento del arte de la pintura en Aragón, por el desarrollo que alcanzan los retablos como mueble litúrgico, cuyos autores

³⁶ “Auf Schongauers Spuren in Spanien. Ein Gemälde in Valencia gibt ein Geheimnis preis”, *Weltkunst*, 10, 1998, pp. 1.882-1.884. También, “Das Schwert der Weltentdecker und ein neuer Blick auf; Martin Schongauers Drachenbaum”, *Anuario del Arte*, 1999, pp. 181-184. Asimismo, “Der botanische Nachweis einer Reise Martin Schongauers zur Iberischen Halbinsel”, *Mitt. Dtsch. Ges.*, 93, pp. 69-76.

seguirán mayoritariamente la tendencia de influencia hispano-flamenca y germánica, de profundo arraigo en el territorio aragonés, al mismo tiempo que se inician los primeros atisbos del renacimiento.

Sin embargo, como nos recuerda la doctora Carmen Morte, *en torno a 1500 no se da un cambio radical ni en las formas artísticas ni en la iconografía de las tablas de pintura de los retablos aragoneses, incluso coexisten los dos sistemas. Entre las razones a tener en cuenta, una es que a principios del siglo XVI todavía viven algunos de los maestros más representativos y activos de la corriente gótica. Por otra parte, y como suele suceder en otras épocas, un nuevo estilo no se implanta de repente, hace falta tiempo para asimilarlo tanto por parte de los comitentes como de los propios artistas formados en la antigua tradición.*³⁷

En la pintura aragonesa del gótico final hay dos tendencias predominantes, la del gótico hispano-flamenco de tendencia realista y fuerte policromía, rozando la caricatura en algunos tipos, y la del gótico naturalista, más suave en su aceptación de los modelos nórdicos y de más pálida policromía. Sin embargo, hay que insistir en que ambas tendencias se servirán para sus composiciones de los grabados de Martín Schongauer en mayor o menor medida, como tendremos ocasión de comprobar en los pintores más representativos.

En el primer apartado hay que destacar a los pintores Bartolomé Bermejo, Martín Bernat y Miguel Jiménez, y en el segundo a Martín de Soria y a Juan de la Abadía mayor, con sus respectivos colaboradores.

Los tres primeros se vieron obligados a convivir durante más de un año (1482-1483) junto con los pintores Miguel y Bartolomé Vallés, padre e hijo, en la restauración de la policromía del retablo mayor de la Seo que se había visto afectada por un incendio fortuito que tuvo lugar en junio de 1481.³⁸ La convivencia de los pintores Bermejo, Bernat y Jiménez mientras trabajaban en el retablo mayor, abre caminos insospechados para el mejor esclarecimiento de las corrientes pictóricas aragonesas del gótico final.

Bartolomé de Cárdenas, Bartholomeus Rubeus o Bartolomé Bermejo, ejerció sutilmente su magisterio durante sus años de estancia en Aragón (doc. 1474-1484), difundiendo el estilo de los grandes pintores de los Países Bajos, como Roger van der Weyden, Dieric Boust y Petrus Christus, cuya obra posiblemente conoció en sus viajes de formación por Europa.

³⁷ MORTE GARCÍA, C., "Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico", en Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007, p. 335.

³⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor...*, *op. cit.*, pp.115-122, y 281-285; EADEM, "Pintores zaragozanos durante el siglo XV: nuevas noticias", *Artigrama*, 13, 1998, pp. 243-252.

Junto a estas influencias hay que añadir las de los grabadores alemanes, como Martín Schongauer, conocido tempranamente en Zaragoza a través de los impresores centroeuropeos allí establecidos, como los hermanos Hurus, de Constanza, relacionados con Martín Bernat.

Así por ejemplo, una pintura que se conserva en una colección particular de Madrid, dada a conocer por don Jaime Barrachina Navarro en la exposición dedicada a Bartolomé Bermejo celebrada en Barcelona y Bilbao en el año 2003, que representa a la Virgen con el Niño, y que su descubridor atribuye por razones de estilo a Bermejo dentro de su etapa valenciana de la década de 1460, sigue fielmente la estampa de Schongauer titulada “La Virgen del papagayo”, considerada obra de juventud de hacia 1470-1475.³⁹

Bartolomé Bermejo está documentado en Daroca (Zaragoza) desde septiembre de 1474, en que firma la capitulación del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, aunque, sin duda, residía en dicha ciudad desde hacía algún tiempo por haber contraído matrimonio con Gracia de Palaziano, viuda del darocense Pedro de la Cueva, que aportaba un hijo, Jaime de la Cueva.⁴⁰ En noviembre de 1477 habita en Zaragoza donde se compromete a terminar el retablo de Daroca con la participación de Martín Bernat, y donde realiza, a partir del mes de abril de 1479, con la colaboración del mismo pintor, un retablo dedicado a la Virgen de la Misericordia entre la Visitación de María a su prima Isabel y el Milagro de Nuestra Señora de las nieves, para la capilla de don Juan de Lobera, mercader, en el claustro de la iglesia de Santa María la Mayor, obra que se concluye en 1481.⁴¹ Ahora sabemos que desde el lunes 6 de mayo de 1482 hasta el sábado 9 de mayo del año siguiente, estaba trabajando en la restauración de la pintura del retablo mayor de la catedral de Zaragoza, con un trato preferencial respecto a los otros compañeros de oficio que colaboraban con él, Martín Bernat y Miguel Jiménez.

Esto es así no solo por su más alto estipendio —8 sueldos por día de trabajo, frente a los seis que cobraban sus colegas— sino también por gozar de cierta independencia al disponer de una estancia propia distinta

³⁹ BARRACHINA NAVARRO, J., “Bartolomé Bermejo, Virgen con Niño”, en Ruiz i Quesada, F. y Galilea Antón, A. (comis.), *La pintura hispanoflamenca...*, op. cit., pp. 118-123.

⁴⁰ MAÑAS BALLESTÍN, F., “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Ruego. Revista de Estudios Histórico y Sociales*, 2, 1996, pp. 33-92, espec. pp. 43-46, docs. núms. X, XII y XIII.

⁴¹ LACARRA DUCAY, M^a C., “Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado”, *Academia*, 76, 1993, pp. 243-266. La escena titular, de la Virgen de la Misericordia, se conserva en el Grand Rapids Art Museum de Michigan (Estados Unidos de América).

al resto, y frente a lo que sucede con sus colegas, no parece que contara con ayudantes en su tarea.⁴²

Martín Bernat y Miguel Jiménez son dos destacados pintores de retablos residentes en la ciudad de Zaragoza, donde tienen su taller y donde fallecerán en el mismo año de 1505.

Ambos manifiestan, de manera diversa, su afinidad con el estilo de Bartolomé Bermejo, “el más recio de los primitivos españoles”, en acepción de don Elías Tormo, con quién colaborarán en ocasiones.⁴³

Martín Bernat está documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505, año de su fallecimiento.⁴⁴ En su primera madurez hay que situar su colaboración con Bartolomé Bermejo en la pintura de los retablos de Santo Domingo de Silos de Daroca y de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza.⁴⁵

Su actividad en la Seo de San Salvador, donde también trabaja en la restauración de la policromía de su retablo mayor, entre el lunes 6 de mayo de 1482 y el 27 de noviembre del mismo año, continuará con la pintura del retablo de la advocación de la Anunciación, para la cofradía de Todos los Santos, contratado el 11 de diciembre de 1487 por la elevada suma de dos mil quinientos sueldos, en cuya capitulación actúa de avalista y testigo, por parte del pintor, *Gil Morlanes, ymaginaire, habitante en Çaragoça*, prueba de la buena amistad existente entre ellos que se mantendría, al menos, hasta 1492.⁴⁶

La documentación conservada en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza informa de la habitual colaboración profesional ente Martín Bernat y Miguel Jiménez durante los años ochenta y noventa del siglo XV, quizá coincidiendo con la marcha de Bermejo de la capital de Aragón para establecerse en Barcelona.

Así, entre otros retablos hechos en colaboración entre los dos pintores se recuerdan, el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil abad de Zaragoza, de 1477, no conservado; el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), contratado en 1481, conservado en gran parte en el Museo de Zaragoza; el retablo para la capilla de San Pedro

⁴² LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor...*, *op. cit.*, pp. 116-118.

⁴³ TORMO Y MONZÓ, E., “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su vida, de su obra y de su estudio”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4-5, 1926, pp. 11-97.

⁴⁴ ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat...*, *op. cit.*

⁴⁵ MAÑAS BALLESTÍN, F., “La escuela de pintura de Daroca...”, *op. cit.*, doc. n.º XII.

⁴⁶ Protocolo de Pedro Lálueza, año 1482; SERRANO Y SANZ, M. “Documentos...”, *op. cit.*, pp. 440-443; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, doc. n.º 151. El 20 de noviembre de 1492 firman un contrato de sociedad los escultores Gil Morlanes *el Viejo* y Pedro de Amberes, y actúa de testigo Martín Bernat (SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, 1917, pp. 358-359).

apóstol en la catedral de Zaragoza, por encargo de Pedro de San Juan, racionero de la Seo, no conservado, cuya capitulación firman el 3 de enero de 1482 por 1800 sueldos, en la que actúa de testigo *Pablo de Constancia, alaman, mercader de libros de emprenta, habitante en Zaragoza*,⁴⁷ el retablo mayor del convento de San Agustín de Zaragoza, no conservado, contratado el día 10 de junio del año 1489, para cuya realización fueron enviados los dos pintores a Barcelona para conocer el retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín en la ciudad condal, realizado por Jaime Huguet entre 1466 y 1470.⁴⁸ Y el retablo mayor de la iglesia parroquial del Salvador de la localidad de Salvatierra de Escá (Zaragoza), contratado con los dos pintores el 1 de agosto del año 1496, del que se guardan el sagrario con tres tablas, atribuido a Bernat, y una tabla con la Resurrección de Cristo, del taller de Miguel Jiménez, en la iglesia de la localidad.⁴⁹

El más espectacular conjunto de pinturas pertenecientes al estilo hispano-flamenco aragonés que se conserva en Aragón realizado por Martín Bernat y Miguel Jiménez lo constituye el grupo de tablas que formaban parte del grandioso retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), que ingresó en el Museo de Zaragoza en el año 1922.⁵⁰ En el siglo XVIII fue sustituido por otro acorde con el estilo del nuevo edificio parroquial y sus tablas se guardaron detrás del un nuevo retablo, en la cabecera, donde las pudo ver Juan Cabré y realizar una breve descripción, a principios del siglo XX.⁵¹

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blesa (Teruel) fue contratado por los representantes de la villa con los pintores Martín Bernat y Miguel Jiménez, vecinos de la ciudad de Zaragoza, el 9 de noviembre de 1481, por la suma total de 8.450 sueldos. El pago se hizo fraccionado en cinco tandas, a contar desde 1483 a 1487, año de su terminación, según se propone en otro documento de fecha de 30 de marzo de 1482.⁵²

⁴⁷ SERRANO Y SANZ, M. "Documentos...", *op. cit.*, pp. 446-448; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. n.º 148.

⁴⁸ SERRANO Y SANZ, M. "Documentos...", *op. cit.*, pp. 448-451.

⁴⁹ LACARRA DUCAY, M^a C.; "El antiguo retablo de su iglesia parroquial", en Lapeña Paul, A. I., *Salvatierra de Escá. Una aproximación a su historia y su patrimonio artístico*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2009, pp. 309-323.

⁵⁰ Blesa es un lugar con ayuntamiento de la provincia de Teruel. Pertenece a la Comarca de Las Cuencas Mineras y confina el término con los de Moyuela, Monforte, Guesa y Muniesa (BELTRÁN MARTÍNEZ, A., LACARRA DUCAY, M^a C. y LOMBA SERRANO, C., *Blesa. Patrimonio Artístico*, Blesa, Asociación Cultural El Hocino, Comarca Cuencas Mineras, Ayuntamiento de Blesa, 2004).

⁵¹ CABRÉ Y AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, Manuscrito, vol. IV, 1909-1910, lám. 8.

⁵² LACARRA DUCAY, M^a C., "Miguel Jiménez y Martín Bernat: el retablo de la Santa Cruz de Blesa, Teruel", en Lacarra Ducay, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, Dirección General de Acción Cultural, 2003, pp. 66-93.

Se trataba de una obra de gran envergadura en la que posiblemente colaboraran varios pintores de su taller tal como se advierte en el análisis de las tablas que lo configuran. Para su elaboración proporcionó el pan de oro con el que se decoraron las coronas, diademas, nimbos, orlas y otros detalles dorados del retablo, el batifulla Francí Velart, su proveedor habitual, al que se le abonaron el 13 de junio de 1486, la suma de 600 sueldos jaqueses.⁵³

El retablo estaba dedicado a narrar la historia de la Invencción y Exaltación de la Santa Cruz, protagonizada por Santa Elena y el emperador Heraclio, según versión de Jacobo de la Vorágine en la Leyenda Dorada, a la que se incorporaron escenas de la Pasión y Muerte de Cristo, tomadas de los cuatro Evangelios canónicos, y un gran Juicio Final. Completaba el programa iconográfico en el sotabanco, los profetas mayores y menores, en el banco un apostolado sedente, dispuesto por parejas, con los versículos del Credo en sus filacterias, y la Anunciación a María en el centro; en las entrecalles se ubicaban ángeles mancebos portadores de los instrumentos de la Pasión de Cristo o “Armas de Cristo”, de notable devoción en la Baja Edad Media.⁵⁴

De acuerdo con lo que se conserva del retablo de Blesa se ha podido recrear su configuración original que constaba de sotabanco, banco, con el sagrario que no se conserva en el centro del mismo, cuerpo de tres calles, de tres pisos cada una, y coronamiento.

Si en la escenas de Jesús camino del Calvario y en la del Calvario que culmina la calle central, se reconocen ecos de los grabados de Martín Schongauer en los modelos anatómicos y en las fisonomías de los sayones, es en la pintura que representa Jesús ante el pontífice Caifás para que le interrogue en presencia de los escribas y de los ancianos, donde se sigue fielmente el grabado del maestro de Colmar del mismo tema, que formaba parte de la serie dedicada a la Pasión, realizada entre 1475 y 1480, lo que pone de manifiesto, una vez más, la llegada en una fecha temprana de modelos de origen germánico a la ciudad de Zaragoza [figs. 2 a y 2 b].⁵⁵

Para la escena del Juicio Final, situada debajo del Calvario, en la calle central, el modelo iconográfico pudo ser el políptico del Juicio Final pintado por Roger van der Weyden entre 1443 y 1450 por encargo del canciller Rolin para la capilla del hospital (Hotel Dieu) en Beaune, loca-

⁵³ SERRANO Y SANZ, M., “El retablo de Blesa”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 8, 1922, pp. 6-8, doc. n.º 5.

⁵⁴ La idea de asociar el Credo Apostólico al de los profetas, como sucede en el pie del retablo de Blesa, es una iconografía que aparece ya desde el siglo XII. Se conoce como “el diálogo entre la Antigua y la Nueva Ley”, entendido como “el doble Credo”, y es frecuente en la Europa cristiana durante el siglo XV, tanto en pintura y miniatura, como en vidrieras o sillerías de coro.

⁵⁵ LACARRA DUCAY, M^a C., “Influencia de Martín Schongauer...”, *op. cit.*, pp. 19-20.

lidad de la Borgoña, próxima a Dijon, del que se sabe que fue copiado por Martín Schongauer.⁵⁶

A la década de los años ochenta del siglo XV, en plena madurez profesional de Martín Bernat, hay que atribuirle, con participación de otros pintores, el retablo de la Virgen de Montserrat de la iglesia de san Miguel Arcángel de Alfajarín (Zaragoza), parcialmente conservado.⁵⁷

El mueble, que presidía, sin duda, una de las capillas laterales de la iglesia precedente gótico mudéjar, lo constituyen hoy una serie de pinturas sobre tabla y lienzo, de diferente cronología y estilo, insertadas en una mazonería del siglo XIX, y su ubicación actual es una de las capillas laterales del lado derecho o de la epístola.

En el banco, de cinco casas, se suceden las figuras de los cuatro evangelistas, Juan, Marcos, Lucas y Mateo, en actitud de escribir sus respectivos libros, flanqueando la escena central con la misa del pontífice San Gregorio Magno (590-640).⁵⁸ En esta composición, la más valiosa desde el punto de vista histórico, se encuentran una dama y un caballero de edad madura en actitud orante, vestidos a la moda de los Reyes Católicos, a los que cabe identificar con los posibles donantes de la obra, don Juan de Coloma, señor de Alfajarín, y su primera esposa, doña Isabel Diez de Aux († 1493), de ilustre linaje darocense, con la que se casó en 1479 y no tuvo descendencia, pero cuya generosidad con la villa de Alfajarín quedaría confirmada en su testamento, redactado en Zaragoza el día 2 de septiembre de 1482.⁵⁹

En el primer piso del cuerpo del retablo, configurado por tres calles en sentido vertical, tres son las tablas góticas que se conservan: la central, con la imagen titular de Santa María de Montserrat, flanqueada por los santos Antonio Abad, santo eremita de la Tebaida, y San Blas, obispo de origen armenio de notable popularidad en la diócesis de Zaragoza en la Baja Edad Media.⁶⁰

Sancta Marya de Montserrat, según dice la filacteria que la identifica situada a sus pies, se encuentra sentada sobre una roca con Jesús Niño

⁵⁶ LORENTZ, PH., "Les Rolin et les Primitifs Flamends", en *La splendeur des Rolin*, París, 1999, pp. 145-162.

⁵⁷ LACARRA DUCAY, M^a C., "Juan de Coloma y su impronta en el arte aragonés de la Baja Edad Media", en *Actas del Congreso de Estudios Borjanos*, Borja, 26 al 28 de octubre de 2017, Borja, Ayuntamiento de Borja, Centro de Estudios Borjanos, (en prensa).

⁵⁸ La leyenda de la misa de San Gregorio Magno nació en la ciudad de Roma, en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén donde habría tenido lugar el milagro en el que ante las plegarias del pontífice Cristo se habría mostrado en el altar con las heridas de su Pasión.

⁵⁹ ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat...*, *op. cit.*, pp. 227-249.

⁶⁰ En Zaragoza en la segunda mitad del siglo XII había una ermita dedicada a San Blas, poseedora de una de sus reliquias, origen de la posterior iglesia de San Pablo a donde se trasladaría su culto en 1484 que todavía se conserva. Se le consideraba sanador de las enfermedades de la garganta y protector de los labriegos y de los criadores de cerdos, en base a su leyenda.



Fig. 2 a. Grabado de Martín Schongauer. 2. b. Jesús ante Caifás. Martín Bernat y Miguel Jiménez. Retablo de Blesa (Teruel). Museo de Zaragoza.

sobre su regazo al que alimenta de su pecho, mientras lo contempla con melancolía. Viste larga túnica de color encarnado ribeteada de armiño y se cubre con un manto de color azul ribeteado de oro que sujeta al cuello con un broche de orfebrería. El Niño se cubre con un pañal blanco que deja su torso y sus piernas desnudos. Un tapiz debrocado, a modo de dosel enaltece la figura.

Se percibe la voluntad del pintor de hacer verosímil en el fondo de la representación el paisaje de Montserrat con la montaña de perfil quebrado poblada de ermitas, y los caminos ascendentes señalados con las cruces de piedra que habría regalado Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) para indicar a los peregrinos el más fácil acceso al santuario.

El rey Juan II de Aragón (1458-1479) y su esposa doña Juana Enríquez fueron devotos de Santa María de Montserrat cuyo santuario benedictino visitaron en diversas ocasiones, así como su hijo Fernando II el Católico (1479-1516), este último acompañado de su esposa doña Isabel de Castilla, de sus hijos, los príncipes, y de su secretario don Juan de Coloma.⁶¹

En el lado izquierdo del observador se representa a San Antonio Abad, personaje histórico nacido hacia el año 251 en el alto Egipto, pa-

⁶¹ LAPLANA, J. DE C., *Montserrat. Arte e Historia*, Barcelona, Anglé Editorial, 2009.

trono de los cenobitas de la Tebaida, según su iconografía tradicional, como anciano con cabello cano y barbado, ataviado con un pobre sayal. Se encuentra en el desierto con un hisopo y un cubo con agua bendita en las manos para ahuyentar a los demonios que yacen vencidos a sus pies. En su mano izquierda tiene el bastón en forma de tau que le sirve de báculo abacial.

En el lado derecho del observador se representa a San Blas, obispo de Sebaste, que habría fallecido decapitado en el año 316, en tiempos de Diocleciano, después de haber sufrido martirio. Se muestra revestido con sus atavíos episcopales de su dignidad, con gesto de bendecir con su mano derecha y con el báculo y el rastrillo de su martirio en su mano izquierda.

El segundo piso del cuerpo del retablo gótico se completaba en las calles laterales con escenas alusivas a la vida de los santos representados en el puso inferior, y en la calle central, encima de la Virgen de Montserrat habría un Calvario, según lo habitual en los retablos góticos aragoneses.

Del conjunto de tablas góticas originales pertenecientes al segundo piso y al ático hoy solo se conserva aquella que se encontraba encima de la figura de San Antonio Abad, en la calle lateral izquierdo, que después de haberse guardado largo tiempo en una dependencia parroquial se custodia en el Museo Diocesano de Zaragoza.⁶²

Se representa en ella la escena de San Antonio Abad atormentado por los demonios, tomada de un pasaje de su biografía divulgada a través de la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine, según el cual los demonios se habrían aparecido al final de sus días al santo ermitaño para impedir que subiera a los cielos llevado por ángeles.

Si en las pinturas de las calles laterales del primer piso del retablo, de San Antonio Abad y de San Blas, es evidente que su autor se ha podido inspirar en sendos grabados de Martín Schongauer, con San Antonio Abad y un Santo Obispo, estampas sueltas fechadas hacia 1480 y 1485, en esta ocasión se trata de una copia fiel de la estampa original, considerada obra de juventud del autor, de hacia 1470-1475 [figs. 3 a y 3 b].

Como se recuerda, una vez más, Martín Bernat mantuvo relación personal con Pablo Hurus, y es a través suyo como pudo conocer tempranamente la estampa de Schongauer, que era utilizada en el taller del maestro florentino Domenico Ghirlandaio para el aprendizaje de sus discípulos, entre otros Miguel Ángel Buonarroti entre los años 1488 y 1489.

Uno de los últimos retablos que conocemos, contratado en Zaragoza por Martín Bernat el día 10 de marzo de 1493, es el retablo de la Virgen

⁶² Esta pintura, cuyas medidas son 78 x 96 cm., se haya expuesta en la sala nº 9 del Museo Diocesano de Zaragoza. Su número de inventario es 135.



Fig. 3 a. Grabado de Martín Schongauer. 3 b. San Antonio Abad tentado por los demonios. Martín Bernat. Retablo de la Virgen de Montserrat de Alfajarín (Zaragoza). Museo Diocesano, Zaragoza. Foto de Javier Romeo.

de la Misericordia que debía pintar para la capilla de los Talavera en la catedral de Tarazona (Zaragoza), por el que cobraría la elevada suma de 2.000 sueldos jaqueses.⁶³

El 9 de agosto de 1519 el chantre Antonio Talavera, sobrino del fundador de la capilla, solicitaba a Juan de Heredia, entallador o maestro de mazonería, una nueva mazonería “al romano” para renovar el viejo retablo de estilo gótico, con la incorporación de una nueva escena titular, la de la Purificación de Nuestra Señora, y un Calvario, que se harían en madera de nogal sin policromar.⁶⁴

El retablo conocido como retablo de la Purificación o de los Talavera, de la Seo turiasonense, a pesar de las transformaciones efectuadas en el siglo XVI que afectaron sustancialmente a su mazonería y al orden de las escenas en el cuerpo del retablo, mantiene la tradición gótica aragonesa del gótico final. Estilísticamente se advierten las influencias de Bartolomé Bermejo y de Martín Schongauer, tanto en la escena titular, que repite la

⁶³ El contrato fue publicado por SERRANO Y SANZ, M. “Documentos...”, *op. cit.*, pp. 444-446. Véase también, TORRES GONZÁLEZ, M^a P., “El mecenazgo de los Talavera en el retablo de Martín Bernat en la catedral de Tarazona”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, 1981, pp. 271-286.

⁶⁴ CRIADO MAINAR, J., “Las artes plásticas del primer renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano”, *Turiaso*, X, II, 1992, pp. 423-424.

iconografía del retablo de la capilla de don Juan de Lobera ubicada en el claustro de Santa María la Mayor o del Pilar de Zaragoza, contratado por Bermejo y Bernat en 1479, como en las escenas del Nacimiento de Cristo y de la Epifanía, del cuerpo del retablo, basadas en sendas estampas de Martín Schongauer pertenecientes a su etapa juvenil, fechadas entre 1470 y 1475.

En el año 1502 Martín Bernat había terminado de pintar el retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Zaidín (Huesca), por el que recibía la suma de mil ochocientos sueldos, del que se conserva la tabla titular en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida,⁶⁵ y, dos años más tarde, la pintura que presidía la capilla del Hospital de Santa María de Gracia de Zaragoza,⁶⁶ una bellísima Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos, conservada en la colección Mateu que se encuentra en el Castillo de Peralada (Gerona), obra que puede considerarse su testamento pictórico.⁶⁷

El pintor Miguel Jiménez era originario de Pareja (Guadalajara), en el reino de Castilla, pero se encuentra afincado en Zaragoza, según la documentación conocida, desde los años setenta del siglo XV hasta el año 1505, fecha de su muerte. Su gran actividad como pintor de retablos, realizados unos de manera individual y otros en colaboración con otros pintores, destinados a las tres provincias aragonesas, de los que se conoce el contrato, confirma su evolución hacia un estilo más evolucionado en los postulados del proto-renacimiento.

El 12 de abril del año 1478, Miguel Jiménez, pintor vecino de Zaragoza, y Juan de Bonilla, pintor de Daroca (doc. 1464-1498), libraban al concejo de Villadoz un albarán por 1660 sueldos, parte de paga de los 2.500 sueldos que debían darles por hacer un retablo.⁶⁸ Este retablo, dedicado a la Virgen con el Niño entronizada, entre San Antonio Abad y Santa Catalina de Alejandría, se conserva en su lugar de destino, localidad cercana a Daroca. En la pintura que ocupa el remate, ático o coronamiento, se representa la escena de la Coronación de la Virgen por su hijo Jesucristo, según la escena grabada por Schongauer del mismo tema y titulación. A la vista de este ejemplo que proporciona la documentación, no hay duda de que la estampa ha de corresponder a la etapa de juventud del maestro

⁶⁵ ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat...*, *op. cit.*, doc. n° 101.

⁶⁶ El Hospital de Santa María de Gracia fue destruido durante la Guerra de la Independencia (1808-1809). Había sido fundado por Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1416-1458), y favorecido por Fernando el Católico (1479-1516). A esta fundación real dejó don Juan de Coloma un importante legado en su testamento, redactado en Zaragoza entre 1494 y 1504.

⁶⁷ Se cita en su testamento fechado el 6 de abril de 1505, como obra realizada y no cobrada por su autor (ORTIZ VALERO, N., "Últimas voluntades de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado entre los años 1450 y 1505", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 106, 2010, pp. 181-197).

⁶⁸ MAÑAS BALLESTÍN, F., "La escuela de pintura de Daroca...", *op. cit.*, p. 42, doc. n° XIV.



Fig. 4 a. Grabado de Martín Schongauer. 4 b. Coronación de la Virgen. Miguel Jiménez y Juan de Bonilla. Retablo de Villadoz (Zaragoza). 4 c. Coronación de la Virgen. Retablo de la colegiata de Tamarite de Litera (Huesca). Desaparecido.

de Colmar, entre 1470 y 1475, ya que de aceptarse la datación tradicional de la estampa, entre 1475 y 1480, estaríamos ante uno de los casos más precoces de la influencia de Schongauer en los pintores de la escuela de Zaragoza bajo-medieval [figs. 4 a, 4 b y 4 c].⁶⁹

Su colaboración en la restauración de la policromía del retablo mayor de la catedral de Zaragoza comienza el viernes 17 de mayo de 1482 y concluye el día 27 de noviembre del mismo año. Cuenta en su trabajo con la ayuda de dos obreros, uno llamado Jaime, que tal vez pueda ser identificado con Jaime Lana con quien colabora los últimos años de su vida, y otro llamado Miguel, cuya identidad se desconoce.⁷⁰

En 1482 contrata con Martín Bernat la realización del retablo de San Pedro apóstol para la capilla de dicha advocación en la Seo, actuando como testigo Pablo Hurus en la capitulación.⁷¹ Y el 2 de mayo de 1484 era nombrado pintor del rey Fernando II de Aragón, el rey Católico (1479-1516), cargo en el que venía a sustituir a Tomás Giner, pintor fallecido cuatro años antes, prueba irrefutable de su valía profesional.⁷²

Durante esos años (1481-1487) se encontraba trabajando con Martín Bernat en la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), en el que la influencia de los grabados de Martín Schongauer se manifiesta de manera evidente, como ya se ha dicho.

Del retablo que contrata con Martín Bernat el 1 de agosto de 1496 para la iglesia del Salvador de la localidad de Salvatierra de Escá (Zaragoza), del que se conservan el sagrario de tres tablas y la escena de la Resurrección de Cristo que ocupaba una de las calles laterales del cuerpo del retablo, es evidente que si el sagrario puede atribuirse a Martín Bernat, la pintura de la Resurrección de Cristo en la que los dos soldados que duermen junto al sepulcro han sido inspirados en el grabado de Schongauer de la serie dedicada a la Pasión, de su primera madurez, datada entre 1475 y 1480, sería obra de Miguel Jiménez, o tal vez, como sugiere Carmen Morte, de su hijo Juan, que colaboraba entonces con su padre [figs. 5 a y 5 b].⁷³

Del retablo de San Martín de Tours entre San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, que le fuera encargado a Miguel Jiménez por Martín de Ejea, en 1498, para su capilla en la iglesia de San Pablo

⁶⁹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Influencia de Martín Schongauer...", *op. cit.*, p. 20.

⁷⁰ LACARRA DUCAY, M^a C., "Pintores zaragozanos...", *op. cit.*, pp. 243-252.

⁷¹ SERRANO Y SANZ, M. "Documentos...", *op. cit.*, pp. 446-448; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza...*, *op. cit.*, doc. n^o 148.

⁷² MORTE GARCÍA, C., "Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico", en *Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, "Amigos del Serrablo", 1981, pp. 215-223.

⁷³ MORTE GARCÍA, C., "Del Gótico al Renacimiento...", *op. cit.*, pp. 350-351.

de Zaragoza, las tres pinturas principales se custodian en el Museo de Zaragoza desde la segunda mitad del siglo XIX.⁷⁴

Si la tabla titular del retablo, con la escena de “La primera caridad de San Martín”, la más conocida de su biografía legendaria, refleja bien los ideales caballerescos de la Baja Edad Media, las tablas laterales, de San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, en posición erguida con los atributos que los identifican, se basan en sendos grabados de Schongauer, datados entre 1480 y 1485. El primero se inspira en la serie dedicada a un apostolado, y la segunda en una Santa Bárbara que ha modificado sus atributos para adecuarla a su nueva iconografía.⁷⁵

Dentro del catálogo de pinturas de Miguel Jiménez, carentes de documentación, que deben serle atribuidas por razones de estilo, hay que incluir una pintura de procedencia alto-aragonesa que en la actualidad forma parte de una colección privada de Barcelona.⁷⁶

Se representa en ella la escena de La Huida a Egipto según se relata en el evangelio de Mateo (2, 13-15), único de los cuatro canónicos que la describe, enriquecida con el Evangelio Apócrifo de la Natividad, conocido como Evangelio del Pseudo Mateo (XX, 1-2), en el que se relata el episodio de la palmera milagrosa, tema que gozó de amplia difusión en el arte cristiano occidental durante la Baja Edad Media.

Su autor se ha inspirado para su composición en un grabado de Schongauer del mismo título que formaba parte de la serie de cuatro estampas dedicadas a la Vida de la Virgen, pertenecientes a su primera época, datada entre 1470 y 1475 [figs. 6 a y 6 b].

En esta pintura se ha modificado el paisaje presente en el grabado original que le sirve de modelo, en el que destaca una vegetación tropical con la representación de un drago (*dracaena Draco*), que parece confirmar un viaje de Schongauer por tierras levantinas, al haber sido sustituido por otro menos exótico, acorde con el relato evangélico.

Esta bella pintura se encontraba en la ciudad de Jaca a comienzos del siglo XX, formando parte de la colección de don Pascual Gastón y Andreu, cuando fue seleccionada para formar parte de la Exposición Retrospectiva de Arte de 1908, muestra celebrada en Zaragoza y París para conmemorar el Primer Centenario de los Sitios de Zaragoza, de 1808-1809. En aquella ocasión fue fotografiada en Madrid, por Hauser

⁷⁴ En el siglo XIX se conservaban ensambladas en una mazonería plateresca junto con otras pinturas del siglo XVI. Pertenecían a la colección de don Valentín Carderera quién poco antes de morir se las confió a don Bernardino Montañés el cual decidió el 31 de mayo de 1881 depositarlas en el Museo de Zaragoza.

⁷⁵ LACARRA DUCAY, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza, op. cit.*, pp. 97-101.

⁷⁶ LACARRA DUCAY, M^a C., “Una pintura gótica aragonesa perteneciente a la Diócesis de Jaca”, (en prensa).

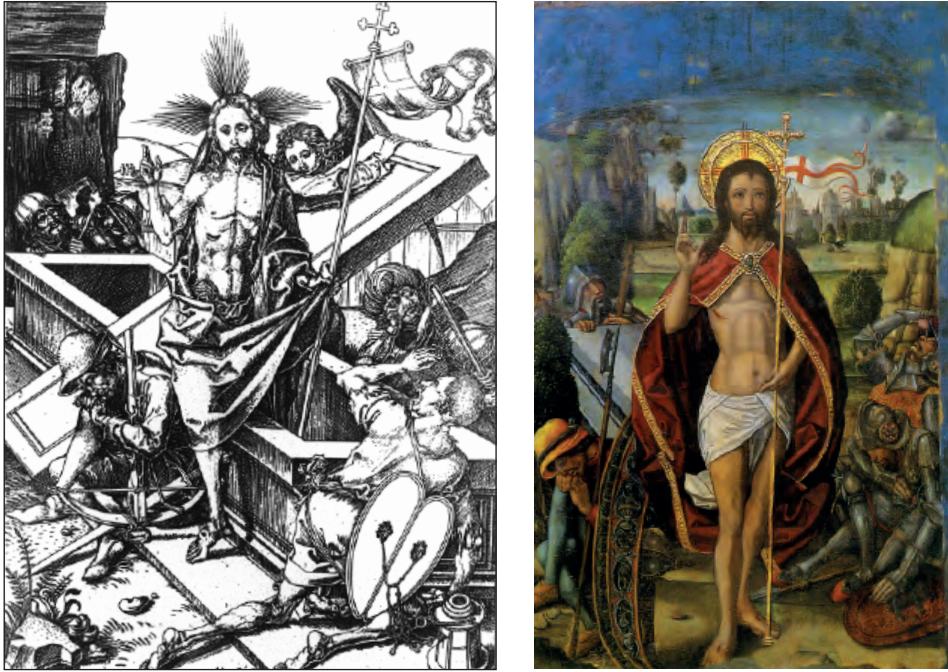


Fig. 5 a. Grabado de Martín Schongauer. 5 b. Resurrección de Cristo. Miguel Jiménez. Retablo del Salvador. Salvatierra de Escá (Zaragoza).

y Menet, en blanco y negro, para formar parte del importante catálogo editado para la Exposición, dándose a conocer a los estudiosos del Arte como obra señera del arte gótico aragonés.

Al equipo formado por Miguel Jiménez, su hijo Juan Jiménez, y el oscense Martín de Larraz, se debía la pintura del retablo mayor de la Colegiata de San Miguel Arcángel de Tamarite de Litera (Huesca), contratado en 1505, del que se conservan fotografías anteriores a la Guerra Civil. En dicho retablo ocupaba destacado lugar la escena de la Coronación de María por su hijo Jesucristo, tomada del ya mencionado grabado de Schongauer. En la pintura se ha modificado el gesto de las manos de la Virgen María e incorporado cuatro ángeles músicos en la parte superior del trono [figs. 4 a, 4 b y 4 c].⁷⁷

Martín de Soria, pintor de retablos, está documentado en Zaragoza entre 1449 y 1487, año de su muerte. Formado en el taller de su tío el pintor Blasco de Grañén, es tal vez uno de los mejores representantes del

⁷⁷ BALAGUER, F., "El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite de Litera y el pintor Martín de Larraz", *Revista Aragón*, 214, 1950, p. 16.



Fig. 6 a. Grabado de Martín Schongauer. 6 b. Huida a Egipto. Miguel Jiménez.
Procede de Jaca (Huesca). Colección particular, Barcelona.

gótico naturalista en Aragón, de quién se conoce su estilo por las pinturas conservadas con documentación.⁷⁸

Fue el historiador norteamericano Chandler R. Post quien catalogara a Martín de Soria como *seguidor de Jaime Huguet*, atribuyéndole un gran número de pinturas no documentadas que no le pertenecen; las nuevas investigaciones archivísticas han puesto de manifiesto la escasa influencia de Huguet en Aragón, comunidad que se puede creer que nunca visitó y a la que tampoco llegaron sus obras.⁷⁹

Entre los retablos contratados por Martín de Soria de los que se conservan algunas tablas, hay que mencionar el retablo de San Miguel arcángel, de la Virgen con el Niño y de Santa Catalina de Alejandría, encargado por el mercader don Miguel de Valtueña, mercader, el 6 de noviembre de 1459, para su capilla funeraria en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, por la suma de mil cuatrocientos sueldos, custodiado en parte en el Museo de Zaragoza.⁸⁰

⁷⁸ LACARRA DUCAY, M^a C., "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artigrama*, 2, 1985, pp. 23-46.

⁷⁹ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941, vol. VIII/1, pp. 312-378.

⁸⁰ LACARRA DUCAY, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, *op. cit.*, pp. 56-58.

En enero del año 1462 existía en la iglesia de San Pablo una cofradía de la advocación de Nuestra Señora de Montserrat cuyos miembros contrataban la pintura de un retablo de dicha titularidad con Martín de Soria, que no se conserva.⁸¹

El retablo de la Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Asín (Zaragoza), realizado por Martín de Soria entre 1469 y 1471, todavía en el lugar de destino, y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca), que tenía pintados su nombre —Martín de Soria— y la fecha de su terminación, “1485”, conocido por fotografías anteriores a 1936, del que se conservan algunas tablas en el Museo Diocesano de Huesca, son las obras más conocidas de su producción.⁸²

Del retablo mayor de la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros, dedicado al Salvador, es en las escenas del banco dedicadas a la Pasión de Cristo (Oración en el Huerto, Prendimiento o Beso de Judas, Jesús ante Pilatos, Camino del Calvario y Crucifixión) donde se reconoce el conocimiento de la obra grabada de Schongauer por parte de su autor; concretamente, en la escena del Prendimiento, que se inspira una de sus planchas del mismo tema de la serie dedicada a la Pasión, de hacia 1475 y 1480.

Juan de la Abadía, “Mayor”, para diferenciarlo de su hijo Juan, colaborador suyo, está documentado en la ciudad de Huesca, entre los años 1469 y 1498, fecha de su muerte. Tenía su taller en la parroquia de San Pedro el Viejo y su notable actividad profesional como pintor de retablos le llevó a contar con numerosos ayudantes y discípulos entre los que se citan, además de su hijo, los pintores Francí Johan Baget o Bachet, natural de Castelló de Farfañá (Lérida) pero con residencia en Huesca, Arnault de Aguillón y Pau Reg, que le sobrevivirán algunos años.⁸³

Se ha supuesto en su biografía profesional una etapa juvenil, transcurrida en la ciudad de Barcelona en el taller del pintor Bernardo Martorell (ca. 1455-1460), donde pudo haber colaborado con Pedro García de Benabarre y Miguel Nadal en el retablo de Santa Clara de Asís y de Santa Catalina de Alejandría para la catedral, y regresar luego a la ciudad de Huesca donde ya se encuentra establecido en 1469, año en que se compromete a pintar un retablo para Barbastro.

⁸¹ LACARRA DUCAY, M^a C., “Nuevas noticias sobre Martín de Soria...”, *op. cit.*, doc. n° 4.

⁸² Se salvaron donde dos tablas horizontales con el sagrario en medio que configuraban el banco, con escenas de la Pasión de Cristo y una tabla vertical, con la escena de la Circuncisión, que se encontraba en el cuerpo del retablo, en la segunda calle lateral izquierda.

⁸³ En el testamento de Andrea Ganancia, viuda de Juan de la Abadía mayor, hecho en Huesca el 2 de febrero del año 1500, solicita ser enterrada junto a su marido, en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Y nombra albaceas de sus dos nietos, Juan y Gracica Abadía, hijos de su hijo Juan de la Abadía y de Paula Ezquerria, su mujer, a los pintores Johan Baget y Pau Reg (MORTE GARCÍA, C., “Del Gótico al Renacimiento...”, *op. cit.*, pp. 355-356).

Desde entonces hasta su fallecimiento, en 1498, se suceden numerosos encargos para pintar retablos por parte de parroquias, conventos y cofradías de la ciudad de Huesca y de la diócesis de Huesca-Jaca, prueba de la plena aceptación entre sus habitantes.

En 1473 ya tenía que estar acreditado profesionalmente entre sus vecinos alto-aragoneses pues se le encarga el retablo mayor de la catedral de San Pedro de Jaca, de la advocación de Santa Orosia, patrona de la ciudad, retablo que se terminaría de pagar el 16 de octubre de 1496, y que se consagró el 16 de octubre de 1499, un año después de la muerte del pintor.⁸⁴

En 1474 realizaba el retablo de San Andrés apóstol para Banastás, en colaboración con Arnault de Aguillón, retablo que llegó a conocer don Ricardo del Arco, destruido en 1936, y también el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Vicente de Labuerda, de la advocación de San Vicente mártir, San Miguel arcángel y San Lorenzo, con colaboración de otros pintores, felizmente conservado en la iglesia para la que fue pintado.⁸⁵

En 1476 se comprometía a realizar un retablo de la advocación de San Juan Bautista, a expensas de la viuda de Miguel de la Tornera, para la capilla de dicha advocación en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, terminado en 1477, hoy desaparecido.

En abril de 1482 Juan de la Abadía, pintor, *habitante Osce*, tomaba de aprendiz durante dos años a Franci Johan Baget, de origen catalán, comprometiéndose a enseñarle *el oficio de pintor et saber de aquel oficio justa mi poder et saber, bien et lealmente*.⁸⁶

En 1490 se le abonaba el retablo de Santa Catalina de Alejandría para la cofradía de dicha advocación que tenía su sede en la iglesia de Santa María Magdalena de Huesca, cuyas tablas, vendidas fuera de Aragón, hacia 1928, se encuentran repartidas en distintas colecciones y museos de Europa y de los Estados Unidos de América. Este retablo es citado como modelo en la capitulación del retablo de Santa Bárbara, contratado por Juan de la Abadía en octubre de 1491 para la ermita de las Santas Nunilo y Alodia de Huesca terminado dos años después, del que se conservan dos tablas laterales del cuerpo del retablo en el Museo Diocesano de la capital oscense.⁸⁷

⁸⁴ El 10 de julio de 1485, Juan de la Abadía, habitante en la ciudad de Huesca, nombra dos procuradores en la ciudad de Jaca, para pactar, firmar y capitular, en su nombre, acerca del retablo de Santa Orosia en la catedral de Jaca [Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.H.), Notario Juan de Villanueva, 1485, f. 37 v, gentileza de don Manuel Gómez de Valenzuela].

⁸⁵ LACARRA DUCAY, M^a C., *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, p. 70.

⁸⁶ A.H.P.H., Notario Blasco de Colduras, s.f., Gentileza de don Manuel Gómez de Valenzuela.

⁸⁷ Se descubrieron, de manera fortuita, a principios de mayo de 1981. Véase LACARRA DUCAY, M^a C., "Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo en el Museo Diocesano de Huesca", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XI-XII, 1983, pp. 28-54.

Desde el 14 de noviembre de 1490, si no antes, inicia su colaboración con su hijo Juan, ya que es entonces cuando ambos se comprometen con los jurados de la villa de Lastanosa para realizar el retablo mayor de la localidad dedicado al Salvador, del que se conservan algunas tablas.⁸⁸

Otros retablos de origen oscense, no documentados, pueden ser atribuidos al mayor de los Abadía por su similitud estilística. Así ocurre con el retablo de Santa Quiteria que procede de la iglesia de San Miguel arcángel de Alquezar, hoy en el Museo de la colegiata de Alquezar, con el retablo del Salvador entre San Marcos evangelista, San Blas, Santa Lucía y Santa Bárbara, que procede de la ermita de San Blas de Broto, hoy en el Museo de Zaragoza, con las tablas de San Miguel arcángel y de San Sebastián que formaron parte del retablo de Aniés, que pudo ver don Ricardo del Arco, hoy en la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid.⁸⁹ Igualmente con la tabla de San Miguel pesando las almas, titular de un retablo que procede de Liesa, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y con la Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos, que procede de Sorripas, custodiada en el Museo Diocesano de Jaca,⁹⁰ una de las obras de mayor influencia flamenca de su producción.

Estilísticamente, este destacado maestro oscense, representa la plena aceptación de los modelos naturalistas flamencos y germánicos difundidos en Aragón en las últimas décadas del siglo XV. Su manera de pintar se identifica por la elegancia formal de sus composiciones, basadas con frecuencia en los grabados de Martín Schongauer a los que se identifica fácilmente en las pinturas de su última época. Su dibujo es de rara perfección, potenciado por un hábil sombreado que proporciona a cabezas y manos una acusada expresividad. Su policromía combina con habilidad tonalidades frías y cálidas, sin olvidar el empleo del pan de oro aplicado en estuco en relieve para enriquecer los atavíos y destacar los nimbos de los personajes sagrados.

Así, por ejemplo, en el retablo mayor de Lastanosa, parcialmente conservado, la escena de la Epifanía procede directamente de uno de los grabados más populares del maestro de Colmar, de su serie sobre la Vida de la Virgen, de hacia 1470-1475, que repetirá en otras ocasiones, como en el retablo del Salvador que procede de la ermita de San Blas de Broto, hoy en el Museo de Zaragoza. En este segundo retablo, en

⁸⁸ En 1941 se realizó un nuevo retablo mayor aprovechándose las tablas custodiadas en la sacristía que se habían salvado de la guerra civil de 1936 (BALAGUER, F., "El retablo mayor", en Alins Ramí, L., *Lastanosa, un pueblo, unos hombres, una historia*, Huesca, Junta parroquial de vecinos, 1992, pp. 91-98).

⁸⁹ LACARRA DUCAY, M^a C., *Pintura gótica aragonesa...*, op. cit., pp. 55-65.

⁹⁰ LACARRA DUCAY, M^a C., *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Bruselas-Zaragoza, Ibercaja, Ediciones Ludion y Marot, 1993, pp. 110-112.



Fig. 7. a. Grabado de Martín Schongauer. 7 b. Santa Bárbara. Juan de la Abadía mayor. Retablo del Salvador; procede de la ermita de San Blas de Broto (Huesca). Museo de Zaragoza.

cuyo banco la figura sentada de San Sebastián repite a pequeña escala la que formaba parte del retablo mayor de Aniés, hoy en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, las tablas laterales del cuerpo del retablo presentan las imágenes erguidas de Santa Lucía y de Santa Bárbara, con sus atributos tradicionales, que repiten, con ligeras variantes, dos de las estampas de la serie de las “Vírgenes prudentes”, basadas en la parábola de San Mateo (25, 1-13), realizada por Schongauer entre 1480 y 1485 [figs. 7 a y 7 b].⁹¹

⁹¹ La serie completa de Schongauer comprende cinco vírgenes prudentes y cinco vírgenes necias. Se catalogan dentro del estilo “menudo” o de transición: entre 1480 y 1485 (RENOUARD DE BUSIERRE, S., *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane...*, op. cit., pp. 95, 220-223; LACARRA DUCAY, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, op. cit.).