

LA INFLUENCIA DE LOS PINTORES ITALIANOS EN LOS TALLERES ARAGONESES DURANTE EL SIGLO XIV

POR M^a. Carmen LACARRA DUCAY
Universidad de Zaragoza. Departamento de Arte

La llegada al antiguo reino de Aragón de las principales novedades que en el arte de la pintura se llevaron a cabo en Italia durante el siglo XIV tuvo lugar con bastante retraso respecto a lo que sucedió en los demás estados que configuraban la Corona de Aragón. La situación geográfica de aquél, de espaldas al mar Mediterráneo, justifica el citado fenómeno. Las actuales provincias de Zaragoza, Huesca y Teruel se encontraban entonces, como hoy, desigualmente habitadas y sólo sus poblaciones más importantes, tales como Zaragoza, Calatayud, Huesca, Tarazona, Alcañiz, Daroca, Teruel, Borja, Ejea de los Caballeros y Barbastro, estuvieron en condiciones de mantener correspondencia con los talleres abiertos en las ciudades de Barcelona, Tarragona, Valencia o Palma de Mallorca. Y en lugares más lejanos como en Avignon, Nápoles o Palermo¹.

En Aragón, el dinero se concentraba en las clases más privilegiadas (nobles, señores, prelados, órdenes militares y monasterios), al acumular rentas de sus fincas rústicas y urbanas. Para el resto de la población aragonesa, el siglo XIV supuso graves quebrantos sociales debido a la serie de pestes que asolaron el territorio (1348, 1362, 1384) y a la guerra con Castilla, que, con diversas intermitencias, duró trece años (de 1356 a 1369),

¹ SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera part, La pintura Mig-èval catalana*, vol. II, Barcelona (s.a.); GUDIOL I CUNIL, J., *Els trescentistes, Segona part, La pintura Mig-èval catalana*, vol. II, Barcelona, 1924; POST, Ch. R., *A history of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930 (vols. II y III); DURLIAT, M., *L'art dans le Royaume de Majorque*, Privat, Toulouse, 1962; BOSQUE, A. de, *Artistes italiens en Espagne du XIV-ème siècle aux Rois Catholiques*, ed. du Temps, Paris, 1965; GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, I.F.C., Zaragoza, 1971; LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, L. Ripoll, ed., Palma de Mallorca, Tomo I (1979) y IV (1980); LALINDE ABADIA, J., *La Corona de Aragón en el Mediterráneo Medieval (1229-1479)*, I.F.C., Zaragoza, 1979; LACARRA DUCAY, M.C., ALCOLEA BLANCH, G., LLOMPART, G., PITARCH, A. José, *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, Zaragoza, 1980; DALMASES, N. de, PITARCH, A. José, *L'art Gotic, s. XIV-XV, Historia del 'art Catalá*, vol. III, Edicions 62, Barcelona, 1984.

provocando un grave desastre económico en gran parte de las provincias de Zaragoza y de Teruel. El papel de protagonistas en el mecenazgo artístico desempeñado por la Corona y la Iglesia en Cataluña, Valencia o Baleares tuvo aquí un interés menor y sólo se dejó sentir esporádicamente².

El sistema habitual de transmisión de modelos artísticos procedentes de Italia fue el de la comunicación por vía marítima, a través de los puertos de Barcelona, Tarragona y Valencia, por sus contactos con los situados en la Toscana, la Campania o con los insulares de Sicilia, Cerdeña y Palma de Mallorca. No cabe desestimar el papel de intermediaria desempeñado por la ciudad de Avignon, debido a la continua presencia de maestros italianos que trabajaron al servicio del Pontificado junto con otros venidos de diferentes lugares de Europa, entre los que se cuentan los procedentes de la Península Ibérica³.

En Aragón, la etapa italogótica ofrece escasas representaciones de pintura mural, en contra de lo sucedido en la etapa anterior, tan rica en muestras de estilo "francogótico" o "lineal", sobre todo en las provincias de Zaragoza y de Huesca⁴. Una de las motivaciones que se han dado para explicar esta carencia de obras de pintura mural de carácter italianizante ha sido la de la fragilidad de los materiales utilizados para la construcción de los edificios durante el siglo XIV, a saber, ladrillo, yeso y madera, por mano de obra local formada en la tradición islámica. Es la arquitectura denominada "mudéjar", entonces en pleno desarrollo, que resulta poco

² LACARRA, J.M^a., *Aragón en el pasado*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.

³ ROQUES, M., *Les peintures murales du Sud-est de la France, XIII-ème au XVI-ème siècle*, A. et J. Picard, Paris, 1961; CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino, 1962; BENEDICTIS, C. de, *La pittura senese 1330-1370*, Salimbeni, Libreria editrice, Firenze, 1979; LACLOTTE, M. et THIEBAUT, D., *L'école d'Avignon*, Flammarion, Paris, 1983; LACARRA DUCAY, M.C., *Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra durante el siglo XIV: los murales de la catedral de Pamplona* (15 pp. 9 figs), Communication sur les rapports entre Sienne et l'Espagne, entre Sienne et le Languedoc, en el Coloquio *Le rayonnement de l'art siennois du trecento en Europe*, Avignon, 24-27 juin, 1983. El texto se publicará en las Actas.

⁴ ARCO, R. del, *La pintura mural en Aragón*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", XXXII (1924), pp. 221-227; LACARRA DUCAY, M^a C., *Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los Estados de la Corona de Aragón*, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X (1975), pp. 621-650; LACARRA DUCAY, M^a C., *Aragón*, en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, pp. 21-27.

apropiada para ser recubierta con decoración pictórica en sus muros y bóvedas⁵.

Como contrapartida, es ahora cuando se generaliza el empleo del retablo (*retro tabulum*) o mueble en madera policromada, destinado a ser colocado detrás de la mesa del altar, que en manos de los maestros aragoneses alcanza durante los siglos XIV y XV un evidente arraigo popular y una notable calidad artística. Es, pues, la pintura sobre tabla la que constituye el conjunto más importante entre las obras que reflejan la influencia procedente de Italia, con abundantes ejemplos de variada tipología. Pinturas que, en un primer momento, fueron realizadas en talleres situados fuera del territorio aragonés o por artistas aragoneses formados en el exterior; sólo más tarde se encuentran obras creadas en Aragón por notables pintores locales, perfectamente instruidos, que ofrecen en ellas ciertos rasgos de inequívoco sabor mudéjar, lo cual permite clasificarlas sin dificultad de entre las restantes creaciones contemporáneas de la Corona de Aragón⁶.

Primera mitad del siglo XIV

Los ejemplos más tempranos que recogen influencias italianas son habitualmente frontales, tablas sueltas o trípticos destinados a decorar capillas y oratorios de iglesias o residencias privadas. Entre los conservados, ocupa un lugar de honor el retablo en forma de tríptico dedicado al santo mártir aragonés, procedente del pueblo de Estopiñán, en el partido judicial de Tamarite de Litera (provincia de Huesca), que, luego de haber pertenecido a la colección de don Luis Plandiura de Barcelona, pasó a enriquecer los fondos del Museo de Arte de Cataluña (nº 3940 del Catálogo)⁷. Hoy lo constituyen tres tablas coronadas por frontones triangulares, pintadas al temple sobre fondo de oro, al haber perdido el banco o *predella* que, sin duda, tuviera en su origen. En la tabla central se representa al santo mártir

⁵ GALIAY, J., *Arte Mudéjar aragonés*, I.F.C., Zaragoza, 1950; BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985 (II volúmenes).

⁶ LACARRA DUCAY, M^a C., *Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa*, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, C.S.I.C. e I. de E.T., Madrid-Teruel, 1981, pp. 71-109.

⁷ Se expone en la sala núm. 52 del Museo de Arte de Cataluña con una cartela en la que se lee: "Maestro de Estopiñán (Estopinayá). Escuela florentina, identificable con Rómulo de Florencia, documentado en Zaragoza en 1367. Retablo de San Vicente. Procede de Estopiñán". Sus medidas son: 109 x 225 cm.

titular, en pie, con atavíos diaconales, llevando en las manos la rueda de molino y la palma de martirio que lo identifican iconográficamente⁸. A sus pies, a una escala menor, aparecen dos orantes, aquel que ocupa su lado derecho, con hábito de dominico, y el de su lado izquierdo, como caballero armado, más algunos escudos nobiliarios. En las tablas laterales, distribuidas en tres registros de dos escenas cada uno, se representan conocidos pasajes de su vida como diácono del obispo Valerio de Zaragoza y de su martirio en Valencia en tiempos del emperador Diocleciano. En el frontón central se muestra el tradicional tema de la Crucifixión, con las dolientes figuras de María y de Juan evangelista al pie de la cruz; en el lado izquierdo del observador, la llegada de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío y su encuentro con los ángeles, y en el lado derecho, la aparición de Cristo Resucitado a María Magdalena o *Noli me tangere* (Figuras 1a y b).

Este retablo ha sido catalogado de manera desigual por los historiadores del arte. Para algunos, sería la obra de un pintor italiano, de formación toscana trecentista, importada a tierras hispánicas y realizada en fecha avanzada dentro del siglo XIV. Para otros, debido a los evidentes rasgos ibéricos que en él se advierten (títulos de referencia geográfica local, exagerada expresividad en los rostros de los verdugos), procedería de un pintor norteitaliano asentado en la Península Ibérica, al que la lejanía de su país natal habría afectado, ruralizando su estilo. Se sugiere para él el nombre de Rómulo de Florencia, pintor documentado en la ciudad de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XIV⁹.

⁸ MATEU IBARS, M^a. D., *Iconografía de San Vicente mártir*, Tomo I (*Pintura*), Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1980, pp. 46-49.

⁹ Un maestro Rómulo, pintor, residente en Zaragoza en enero de 1367, había sido el autor del pintado y dorado del retablo mayor del convento de Predicadores de la ciudad de Huesca, retablo que debía ser examinado por el pintor de Híjar, Jaime Mateu, por orden de Pedro IV el Ceremonioso, con motivo de un litigio planteado entre fray Martín de Gensa, conventual de este monasterio, y dicho pintor (ACA, Reg. 737, fol. 12). Véase LOPEZ DE MENESES, A., *Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso*, "E.E. de la C. de A.", 1952(5), pp. 71-712. Al maestro Rómulo se refieren otros documentos del mismo registro, con fechas de agosto del mismo año de 1367. El 24 de febrero 1372, *Maestre Rómulo de Florencia, pintor, fizo procurador suyo a Salvo de Ferrera, notario general, habitant en la ciutat d'Uescha, ad causas civiles et criminales*" (A.H.P.Z., Vicente Rodiella). Véase SERRANO Y SANZ, M. *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXVI, p. 434. Estos documentos más el hecho de que figure como dobanante, al pie del Santo Titular, un monje dominico, fueron causa suficiente de la atribución a que nos referimos por parte de algunos historiadores. Sin embargo, para otros, como GUDIOL RICART, "el maestro de Estopiñán pudo ser un pintor florentino que improvisó un taller en Lérida sin medios adecuados" (*Pintura Gótica*, "Ars Hispaniae", IX (Madrid, 1955), p. 83.



Figura 1b.: Llegada de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío. Su encuentro con los ángeles. Retablo de ESTOPIÑAN (Huesca). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).



Figura 1a.: Retablo de San Vicente mártir. Procede de ESTOPIÑAN (Huesca). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).

Los hay que defienden la posibilidad de que fuera obra de un autor catalán, por ser Cataluña el territorio más "italianizado" de la Corona de Aragón en esa época y piensan en Bernardo del Pozo (Bernardus de Puteu), pintor ciudadano de Barcelona de quien no se conocen obras, pero que es mencionado en 1314 por desear cambiar su residencia a la ciudad de Balaguer (Lérida) para entrar al servicio de don Alfonso de Aragón, conde de Urgel¹⁰.

Finalmente, se admite la posibilidad de que pudiera ser su autor Ramón Iorrent, pintor vecino de Zaragoza, al que en el momento de su muerte (marzo de 1325) se le debían sesenta sueldos, parte de pago de una obra que había realizado para la iglesia de Estopiñán¹¹. Esta última hipótesis nos parece posible, si se tiene en cuenta la documentación, que nos revela su importancia como profesional al frente de un taller con varios colaboradores y los numerosos encargos que recibiera. Pero queda sin resolver la incógnita sobre su formación artística, que tuvo que realizar en la misma Italia, de no ser en algún otro centro italianizado de la Corona de Aragón. Por otro lado, conviene recordar cómo, a raíz de la peste negra de 1348, las relaciones con Italia fueron cada vez menos frecuentes, obstaculizándose los contactos directos entre las dos riberas mediterráneas. A esto se añade el que, en la actualidad, un mejor conocimiento del panorama cultural de los centros urbanos aragoneses y un estudio analítico de las pinturas trecentistas que se conservan permiten admitir la posible recepción de las formas artísticas italianas a partir de la segunda década del siglo XIV.

Sin embargo, no cabe duda de que estas modalidades tuvieron que rivalizar a su llegada con aquellas procedentes de talleres europeos septentrionales, principalmente parisinos, de tan profundo arraigo en la etapa

¹⁰ SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera Part*, pp. 123-125. Reúne la documentación sobre Bernardo del Pozo (Bernardus de Puteu, Bernart de Pou), en la que se reflejan sus buenas relaciones con el infante Alfonso, conde de Urgel (1314-1328).

¹¹ Tesis defendida por PELLEGERO SOTERAS, J., en *El tríptico de Estopiñán*, "Revista Aragón", año XI, núm. 123 (Zaragoza, 1935). Y luego recogida por R. del ARCO en *Catálogo Monumental de España*, C.S.I.C., Huesca, Madrid, 1942, pp. 415-416. Sobre Ramón Torrent, pintor de Zaragoza, véase toda la documentación que reúne SERRANO Y SANZ, M. en *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXIII (1915), p. 412; XXXIV (1916), p. 462, y XXXVI (1917), pp. 104-116. El documento más antiguo lleva la fecha de 10 de agosto de 1320. El más moderno, referente a su viuda, el día 22 de noviembre de 1331. Los más interesantes tratan de un inventario detallado de los bienes muebles dejados por Ramón Torrent a su fallecimiento (27-V-1325) y de un inventario de los créditos que tenía Ramón Torrent, fechado el 3-VII-1325 (XXXVI, 1917, pp. 105-113).

anterior. Así, no debe resultar extraño que fueran aquellas obras debidas al mecenazgo nobiliario y monástico las que primero representaran la nueva tendencia pictórica.

Un frontal que procede de la catedral de Huesca, conservado en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona (nº 4526 del catálogo), puede significar un paso más en la plena aceptación de las fórmulas italianas en tierras de Aragón. Está dedicado a los santos apóstoles Felipe y Santiago el menor, titulares de la antigua capilla para la que fue pintado, quienes ocupan el espacio central con sus habituales atributos personificadores: la cruz latina en la que fue martirizado Felipe y la pértiga de batanero con la que se golpeó a Santiago. Sobre ellos se halla un medallón, de reducido tamaño, conteniendo la escena de la Crucifixión. En los lados, aparecen dos registros superpuestos que contienen los pasajes más señalados de su biografía¹².

El marco que lo rodea, a pesar de su deterioro, todavía conserva algunos escudos con las armas de Aragón y de Urgel, lo que ha motivado su atribución al pintor catalán Bernardo del Pozo, ya mencionado, en una fecha coincidente con el gobierno de don Alfonso (futuro rey de Aragón, como Alfonso IV) y de su esposa, doña Teresa de Entenza, como condes de Urgel¹³. Esta hipótesis cobra fuerza si se recuerda que desde el año 1324 hasta 1328, en que se trasladó a la iglesia de Gerona, ocupó la sede

¹² La capilla de los santos Felipe y Santiago el menor de la catedral de Huesca se hallaba situada en el lado de la epístola o nave lateral derecha, la primera al ingresar al templo por la puerta principal, en el lugar que hoy ocupa la de los santos Orencio y Paciencia. Conservó su primitiva advocación hasta el siglo XVII, en que (1645) don Vincencio Juan de Lastanosa y su hermano don Orencio, que era canónigo de la misma catedral, solicitaron por escrito permiso al Cabildo para construir en dicho lugar una nueva capilla dedicada a los padres de San Lorenzo mártir, patrono de Huesca, los santos Orencio y Paciencia, que poseería capilla subterránea destinada a Panteón de los Lastanosa. Concedida la autorización, se firmó la capitulación para su construcción en 1646 y las obras, se concluyeron dos años después. La pintura pasó entonces a la sacristía mayor de la catedral, donde todavía se encontraba en 1915, pues pudo verla Ricardo del ARCO (*La pintura de primitivos en el Alto Aragón, más retablos y artistas inéditos*, "Revista Arte Español", año IV, Tomo II (Madrid, 1915), pp. 389-390). Luego fue llevada a Londres, donde la adquirió el coleccionista catalán don Luis Plandiura y, a su muerte, pasó al Museo de Arte de Cataluña. Véase Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca*, Huesca, 1924, pp. 96-103 y 180-181. Y también, del mismo autor, *Catálogo Monumental de España, Huesca*, C.S.I.C., Madrid, 1942, pp. 105-106.

¹³ SANPERE I MIQUEL, S. *Els Trescentistes*, p. 130-132. Teresa de Entenza casó con el infante Alfonso en 1314 y falleció en 1327, el mismo año en que su marido accedía al trono de Aragón con el nombre de Alfonso IV.

de Huesca don Gastón de Montcada, miembro de una de las familias más ilustres de Cataluña, que era cuñado del rey don Jaime II de Aragón (1291–1327) y que contribuyó eficazmente a la buena marcha de las obras de la catedral¹⁴. Aunque esta pintura ha sido fechada habitualmente algunos años más tarde, sin base documental que lo sustente, cabe la posibilidad de que hubiese constituido un regalo de la familia real aragonesa para decorar la capilla que se acababa de construir en aquella época¹⁵ (Figura 2).

Segunda mitad del siglo XIV

En el palacio ducal de Villahermosa, en Pedrola (Zaragoza), se custodia una preciosa tabla que proviene de la iglesia parroquial de Alcalá de Ebro (Zaragoza), donde los duques ejercieron derecho de patronato¹⁶. Se representa la escena del Calvario con cinco personajes sobre fondo de oro,

¹⁴ Como obispo de Huesca (1324–1328), don Gastón de Montcada y de Pinós fue estudiado por el Padre Ramón de Huesca (*Teatro Histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, Tomo VI, Pamplona, 1796, pp. 269–271), quien nos informa de que el prelado celebró un sínodo "en su Iglesia de Barbastro en el año 1327, a que concurrieron los Canónigos de Huesca y Jaca, y el Clero de su Diócesis. En él trató muy de propósito de la fábrica de la nueva Iglesia de Jesús Nazareno de la Sede Oscense, que se estaba construyendo y de los medios para adelantarla; concedió indulgencias a los que contribuyesen con sus limosnas, y mandó publicarlas en la Misa". Sobre sus buenas relaciones con el rey Jaime II, su cuñado, véase: CUNCHILLOS PLANO, S., *Gastón de Montcada, obispo de Huesca y canciller de Jaime II*, en *VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Crónica, Ponencias y Comunicaciones*, III, Barcelona, 1–6 de octubre de 1962, pp. 21–31 y también DURAN GUDIOL, A. *Historia de los obispos de Huesca-Jaca, de 1252 a 1328*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1985, pp. 177–180.

¹⁵ La construcción de la catedral de Huesca si inició en el reinado de don Jaime I (1213–1276), sobre el solar de la antigua mezquita mayor. Gobernaba la sede oscense don Jaime Sarroca (1273–1289) cuando (el 29 del XI de 1273) el monarca concedió un privilegio de donación de primicias para la fábrica de la Seo. A finales del siglo XIII, se trabajaba activamente en la reedificación total del edificio, realizándose el perímetro general y parte del interior. En tiempos del obispo don Martín López de Azlor (1300–1313) se realizó el dintel de la portada principal, como lo indican sus armas allí colocadas junto con las del reino de Aragón y las de Huesca. El gobierno de don Gastón de Montcada supuso la continuidad de las obras, favorecidas por el sínodo de Barbastro de 1327. A mediados del siglo XIV, según don Ricardo del Arco, "debieron quedar acabadas las naves laterales (de gran purismo gótico) y la central, aunque cubierta ésta con una techumbre de madera y tejas, como el crucero" (*La Catedral de Huesca*, Huesca, 1924, pp. 23–27).

¹⁶ Alcalá de Ebro se halla situada en la orilla derecha del río Ebro, en un llano, al Norte de Pedrola. Sus armas heráldicas son las mismas que las de los duques de Villahermosa, a cuyo título perteneció hasta el siglo pasado (1812), cuando las Cortes de Cádiz clausuraron por ley la vigencia de los señoríos territoriales exentos. La tabla mide 1,98 x 1,80 metros. Dadas sus dimensiones, pudo estar destinada a constituir un cuadro aislado en una capilla u oratorio.

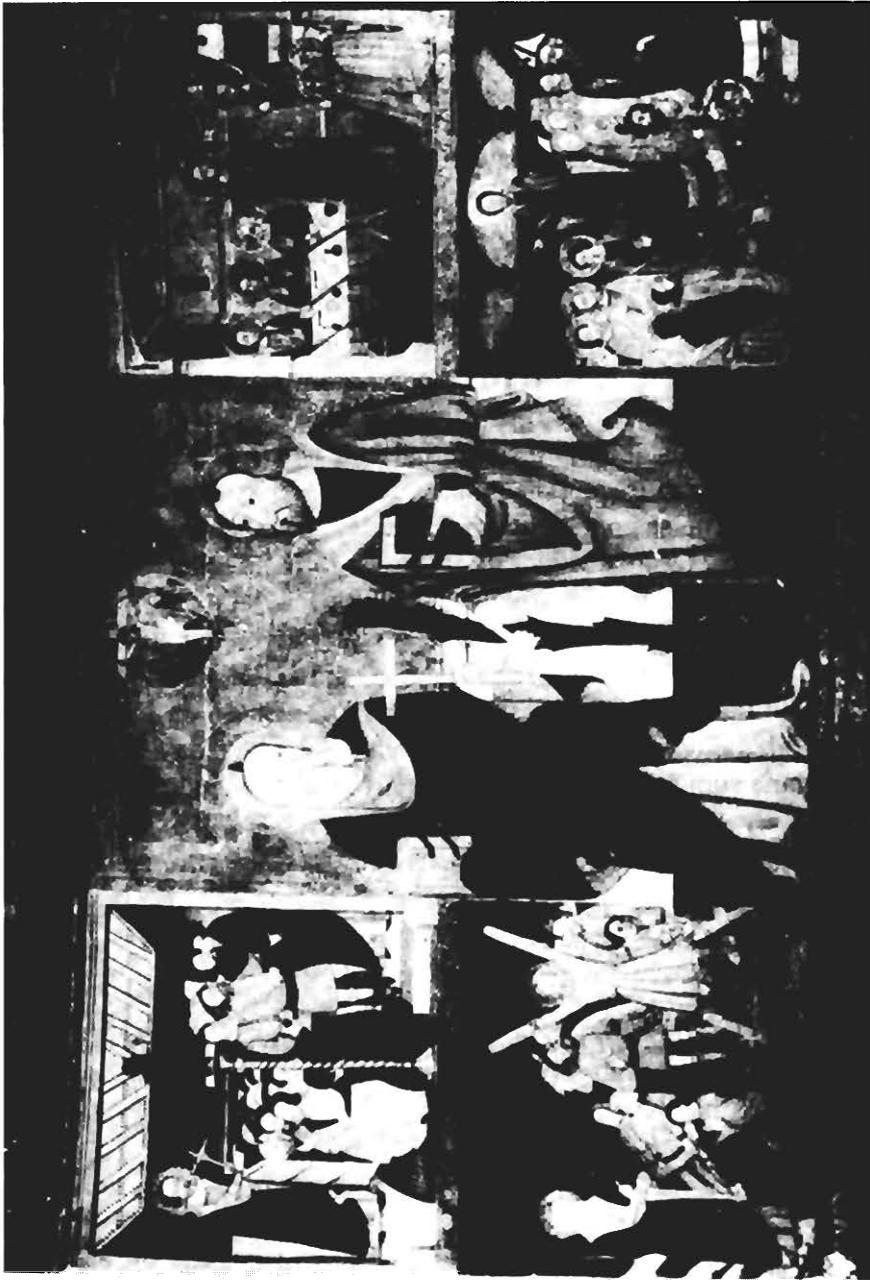


Figura 2.: Frontal de los santos apóstoles Felipe y Santiago el menor. Procede de la Seo de HUESCA. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).

más una pequeña donante arrodillada al pie de la cruz. Esta es de tipo arbóreo y de ella pende inerte el cuerpo de Cristo sostenido por tres clavos. A cada lado de la cruz se encuentran Longinos y Estéfaton, María y Juan evangelista. El carácter bizantino de los modelos se acrecienta con la abundancia de oro que lucen en nimbos y atavíos los personajes sagrados. Sayones y donantes visten de acuerdo con la moda catalano-aragonesa de la segunda mitad del siglo XIV. Todos reflejan en sus fisonomías un acusado dramatismo, que se acentúa con el oscuro tono de sus carnaciones. Los contornos son duros y secos, recortándose las siluetas con nitidez de la superficie del cuadro.

Esta obra, de tanto interés testimonial, ha sido vinculada recientemente a la corriente napolitana de carácter giottesco, próxima al taller del pintor Pietro Orimina, cuya labor se desarrolló entre Nápoles, Messina y Cerdeña en la época de Roberto de Anjou¹⁷. Del estudio analítico de la pintura se deduce una mayor proximidad estilística con la manera de trabajar de los pintores trecentistas mallorquines, como Joan Durer (doc. 1358–1407). De éste se conoce una obra cierta, la Virgen con el Niño, de la iglesia de Santa María la Mayor de Inca (Mallorca), fechada en 1373, y su colaboración en la restauración en 1358 (por los daños sufridos en su transporte marítimo) del retablo de Santa Ana, obra que había sido encargada por el rey Pedro IV (1336–1387) para la capilla del palacio real de la Almudaina, en Palma de Mallorca, al pintor Ferrer Bassa en 1345, y a su muerte, en 1348, al taller de Ramón Destorrents¹⁸. La llegada a la isla de la pintura catalana supuso la introducción de las corrientes italogóticas de la

¹⁷ BOLOGNA, F., *I Pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414*, Ugo Pozzi Editore, Roma, 1969, cap. VI, p. 257. Manifiesta este autor que su realización no pudo ser llevada a cabo más allá de 1350 (Pietro Orimina habría trabajado entre 1328 y 1343) y que por su estilo resulta "un netto anticipo sulla cultura barcellonese del Destorrents e dei Serra". Esta teoría la dimos a conocer en: *Una pintura de escuela napolitana en Pedrola (Zaragoza), Seminario de Arte Aragonés, XXIX–XXX, I.F.C., Zaragoza, 1979*, pp. 175–180. La tabla formó parte de la Exposición titulada: *La pintura gótica en la Corona de Aragón* (Zaragoza, 21–octubre, 30 de diciembre 1980) organizada por el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Y figura en su *Catálogo* con el título de "Maestro de la Crucifixión de Padrola", p. 70. (Texto de M^a. C. LACARRA DUCAU).

¹⁸ Sobre Joan Daurer, véase LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, vol. I (Palma de Mallorca, 1977), cap. II, 1^a, pp. 60–62, y vol. IV (Palma de Mallorca, 1980), documentos nº 91, 93 a 105 (pp. 62–65). La fecha de su muerte hay que situarla entre 1403 y 1407. Sobre el pintor Ramón Destorrents y su participación en el retablo de Santa Ana para el palacio real de Mallorca, véase VERRIE, F.P., *Una obra documentada de Ramón Destorrents*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Cataluña", vol. VI, 3–4, 1948, pp. 321–340; DALMASES, N. de y PITARCH, A. José, *L'art Gotic, s. XIV–XV*, Barcelona, 1984, pp. 162–163.

escuela de Barcelona, fieles a la versión sienesa, que, en manos de Daurer y de otros pintores contemporáneos suyos, arraigó definitivamente¹⁹. Pedro IV, autor de la incorporación por las armas del reino de Mallorca (excepto Perpignan) a la Corona de Aragón (1349), era sobrino de don Lope de Luna, tercer señor de Pedrola (1322–1360) y primer conde de Luna (1348–1360), cuya familia entroncó, un siglo más tarde, con la casa ducal de Villahermosa. Dicho caballero casó en primeras nupcias con doña Violante de Aragón, hermana del rey Alfonso IV de Aragón (1327–1336), y después, con doña Brianda de Goth, sobrina-nieta del pontífice Clemente V (1305–1314), antiguo arzobispo de Burdeos, quien eligió la ciudad de Avignon como sede temporal de su pontificado. A una de ellas podría corresponder la identidad de la donante que figura arrodillada al pie de la cruz²⁰.

De la antigua catedral del Salvador, en Albarracín (Teruel), procede una tabla con la imagen de Nuestra Señora de la humildad o Virgen de la leche, acompañada por ángeles músicos, que, después de haber pertenecido a la colección de don Luis Plandiura, pasó a formar parte del Museo de Arte de Cataluña (número 5080), en Barcelona²¹. En ella se sigue el tipo iconográfico que popularizó en la Península Ibérica la escuela catalana trecentista, inspirado en la creación original de Simone Martini durante su estancia en

¹⁹ Para conocer las tendencias estilísticas de la pintura en el reino de Mallorca con anterioridad a su incorporación a la Corona de Aragón (1349), véase DURLIAT, M. *L'art dans le Royaume de Majorque*, Toulouse, 1962, Troisième partie, Chapitre II, pp. 321–333, y el trabajo ya mencionado de LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. I. (1977).

²⁰ LACARRA DUCAY, M^a. C., *Una pintura de escuela napolitana...* (1979), pp. 179–180.

²¹ Los ángeles músicos, dos a cada lado, que acompañan a la Virgen y al Niño, confieren a la tabla una extraordinaria belleza. Tocan, respectivamente, el laúd, la mandora, un órgano portátil y una fídula. (Véase al respecto LAMAÑA, J. M^a., *Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica*, "Miscellanea Barcinonensia", Año XII, núm. XXXV (1973), pp. 49–54 y fig. 1.

En el año 1909 todavía se encontraba la pintura en la catedral de Albarracín, donde la pudo admirar don Juan Cabré. (CABRE AGUILO, J., *Catálogo Artístico Monumental de la provincia de Teruel*, vol. IV. (1909–1910), fig. 8, lámina 404. Obra manuscrita e inédita conservada en la Biblioteca del Instituto de Arte Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid. En la actualidad, se prepara una primera edición, con notas y bibliografía, por parte del Instituto de Estudios Turolenses).

Avignón (1340–1344) y divulgado pronto en los países ribereños del Mediterráneo, donde perdurará largo tiempo²².

La imagen de la Virgen María, sentada en el suelo sobre un almohadón o humilde escabel, en actitud de alimentar a su Hijo de su pecho, coronada de doce estrellas, es igual a *Nostra Domina de Humilitate* (1346), del ligurino Bartolomeo da Camogli, que procede de San Francesco de Palermo y hoy se guarda en la Galleria Regionale d'Arte Medioevale e Moderna de la misma ciudad. También recuerda estrechamente a la *Madonna d'Umiltá*, con Santo Domingo de Guzmán y un donante dominico, más la Anunciación (c. 1352–1355), hoy en la capilla del Crucifijo de San Domenico Maggiore de Nápoles, así como a la Virgen de la Leche, acompañada por Enrique II de Trastámara, rey de Castilla (1369–1379), su esposa, doña Juana Manuel, y los infantes, don Juan (el futuro Juan I de Castilla) y doña Leonor (la futura reina de Navarra), que constituyó el tema central del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed (Zara-

²² Sobre el tema iconográfico de la Madonna d'Umiltá (Virgen de Humildad o Virgen de la leche, origen y difusión, véase: GODDARD KING, G., *The Virgin of Humility*, en: *The Art Bulletin*, XVII (1935), pp. 474–491. Además: MEISS, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton University Press, 1951. (Cap. VI: The Madonna of Humility, origin and development, the meaning of the image).

goza), hoy en una colección privada madrileña²³. El estilo de la Virgen de Albarracín, con dibujo demasiado seco en las fisonomías y cierta dureza en los contornos de las siluetas, queda compensado con la sugestiva actitud de

²³ Aquí se mencionan unos pocos ejemplos representativos del tema. Son abundantes las obras conservadas pertenecientes a los siglos XIV y XV, que reflejan el acierto en la composición de una iconografía muy popular en Europa por responder a las necesidades devocionales de los fieles cristianos de la época gótica. Sobre los dos ejemplos italianos que en este trabajo se citan, véase, además de la bibliografía de la nota 22, la obra de BOLOGNA, F., *I Pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, BOZZI, J. Roma, 1969. cap. VII, pp. 287-341.

Sobre la Virgen de Tobed, conocida habitualmente con el apelativo de Virgen de los Trastámara, hay abundante bibliografía. Hasta hace poco tiempo se atribuía al taller de los hermanos Serra, bien a Jaime (doc. 1358-1389), bien a Pedro (doc. 1357-1408), en una fecha cercana a 1370-1373, lo que para el historiador F. SOLDEVILA (*Historia de España*, II, Ariel, Barcelona, 1952, pp. 46-47) era oportuno, "a juzgar por la edad que aparentan el príncipe Juan y la infanta Leonor". El príncipe Juan, futuro Juan I de Castilla, nació en Epila (Zaragoza) el 24 de agosto de 1358 y contrajo matrimonio en Soria el 27 de mayo de 1375 con doña Leonor de Aragón, hija del rey Pedro IV el Ceremonioso; la infanta doña Leonor nació en 1360, probablemente en tierras aragonesas, y contrajo matrimonio, en la misma ciudad castellana, el día 18 de junio del mismo año (1375) con el príncipe Carlos, hijo del rey Carlos II de Navarra y heredero del trono. De esta opinión fueron POST, Ch., *A History of Spanish Painting*, vol. II, 1930, pp. 268-275; CAMON AZNAR, J., *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, p. 205. GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1970, pp. 34-35. Sin embargo, estudios recientes adelantan la fecha de su realización a los años 1356-1359, para poder atribuirla al pintor de Barcelona, Ramón Destorrents (doc. 1351-1362), maestro que sucedió a Ferrer Bassa como pintor de la Casa Real de Aragón. Así opinan ALCOLEA BLANCH, J. *Cataluña*, en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, p. 32, y DALMASES, N. i PITARCH, A. José, *Historia del Art Catalá*, vol. III, s. XIV-XV, Barcelona, 1984, p. 162. Prescindiendo de las razones estilísticas, muy discutibles (la única pintura sobre tabla conservada con documentación de Destorrents, *Santa Ana con la Virgen y el Niño*, hoy en el Museu das Janelas Verdes de Lisboa, difiere del ejemplar que viene de Tobed), en la tabla zaragozana se lee claramente / "Enrico Reye", y el conde de Trastámara, don Enrique, hijo bastardo del rey Alfonso XI de Castilla, accedió al trono castellano a la muerte de su hermanastro Pedro I, asesinado en Montiel en 1369. Y de haber sido pintada antes de esa fecha no figurarían los escudos reales de Castilla y León en la parte superior de la obra. Entre el año de acceso al trono de Enrique, como Enrique II, y su fallecimiento, en 1379, debe fijarse la fecha de realización de la pintura. Y tal vez, como sugiere SONDEVILA, antes de 1375, fecha en que Leonor, su hija, contrajo matrimonio con el príncipe Carlos, heredero del trono de Navarra.

los ángeles acompañantes, dedicados a interpretar dulces melodías con sus instrumentos de música²⁴. La obra ha sido atribuida recientemente al pintor aragonés Lorenzo Zaragoza (doc. 1363–1406), natural de Cariñena (Zaragoza), con actividad artística importante en Aragón, Cataluña, Valencia y Cerdeña en la época de su residencia en Barcelona (1363–1406). Aunque esta atribución sea discutible, no cabe duda de que la pintura representa un nuevo testimonio de la gran aceptación que tuvo la propuesta hecha por la escuela de Siena para el tema iconográfico de la Maternidad divina de María. Si estilísticamente ella pertenece a la escuela italogótica catalana, tal y como se dio a conocer por parte de los hermanos Serra desde su taller de Barcelona, respecto a su cronología puede pensarse mejor en una fecha

La justificación para la propuesta de datar tempranamente la pintura parece sustentarse en un librito dedicado a la iglesia de Tobed, escrito por el presbítero D. Vicente Martínez Rico, con el título de *Historia del antiguo y célebre santuario de Nuestra Señora de Tobed*, Barcelona, s.a. (c. 1882), en el que, al mencionar el edificio (cuyas obras se habrían comenzado el día 1 de abril de 1356), se dice cómo el 3 de junio de 1359 "pronunció dicho señor Arzobispo (el de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna) sentencia definitiva, declarando que la iglesia o capilla edificada en Tobet y los altares en ella construidos en honor de María Santissima, de San Juan Bautista y de Santa María Magdalena y demás cosas que en adelante fuesen necesarias para su perfección y utilidad, hayan de subsistir y subsistan" (p. 42). Sin embargo, ello no debe hacer creer que dichos retablos estuviesen ya realizados ni la iglesia terminada, pues más tarde se cita un acta capitular de fecha 8 de agosto de 1385 (pp. 43–45) en la que se nos muestra cómo "por razon de la grant devocion que los fieles christianos avian et han en la iglesia de Senyora Sancta Maria de Tobet del dito Orden (del Santo Sepulcro), et quela iglesia no era acabada la de obrar ni era ornada de vestiments, joyas, ornaments, campanas et otras cosas a ella necesarias..." Puede pensarse, pues, que la primera cita alude al inicio de la construcción por la cabecera, con la triple capilla mayor, consagrada en 1359, pero aún sin decorar con los tres retablos que regalaría años más tarde el rey de Castilla, Enrique II (1369–1379). De dichos retablos, además de la pintura de la Virgen con el Niño, se conservan algunos fragmentos de los dos laterales en el Museo del Prado (Madrid) y en el Museo Maricel de Mar (Sitges, Barcelona).

Sobre las dos etapas de edificación de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed (1356–1359, y con posterioridad a 1385), véase también BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. II., pp. 410–413.

²⁴ Para la identificación de los instrumentos, véase la nota 21.

próxima a la de 1395, cuando se llevó a cabo una importante reforma en el edificio medieval de la antigua catedral de Albaracín²⁵ (Figuras 3 y 4).

Fruto de la estrecha colaboración existente entre pintores de formación catalana e italianizante y artesanos de la madera de formación islámica, son dos importantes obras de arte que revelan la evolución sufrida por las artes del color en territorio aragonés durante el último cuarto del siglo XIV²⁶. La primera de ellas por cronología es la techumbre mudéjar que cubre la capilla del castillo gótico de Mesones de Isuela (Zaragoza), fortaleza mandada construir por el arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna, quien rigió la sede cesaraugustana entre los años 1370 y 1379²⁷. La capilla, situada en la torre nordeste, bajo la advocación de Nuestra Señora de los Angeles, sufrió una notable transformación a finales del siglo XVII (1680), al añadirle una nave rectangular de tres tramos, cubiertos con bóveda de lunetos, que convirtió la primitiva planta hexagonal en capilla mayor del nuevo recinto. La estructura de su cubierta es sencilla; la constituye un hexágono, de unos cuatro metros de lado, formado por paños

²⁵ La actividad de Lorenzo Zaragoza como pintor en tierras de Aragón comprende una serie de retablos y otros muebles, para las localidades de Calatayud y Teruel (años 1366-1369) y de Maella (1373) y Zaragoza (1377). Las restantes pinturas fueron contratadas para diferentes lugares de Cataluña y de Valencia. En lo que respecta a su personalidad artística y a las obras que pueden serle atribuidas (aquéllas de carácter italogótico que no pueden ser de los hermanos Serra o que han sido otorgadas al pintor Francisco Serra II o al llamado "Maestro de Villahermosa"), véase PITARCH, A. José, *Lorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia*, "Revista D'Art", Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, nº 5 (1979), pp. 21-50, y del mismo, *Lorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval*, "Revista D'Art", nº 6-7 (1981), pp. 109-119. La fecha propuesta por A. José PITARCH para la realización de la pintura de Albaracín por Lorenzo Zaragoza (1363-1374), coincidente con su etapa barcelonesa, nos parece demasiado temprana, habida cuenta de la cronología que debe aceptarse para la pintura de Tobed (1369-1379, o mejor, 1370-1375). Por otro lado, el hecho de que durante 1395 se estuviera obrando en la catedral de Albaracín puede juzgarse ocasión oportuna para la renovación de su mobiliario (SEBASTIAN LOPEZ, S., *Teruel y su provincia*, Barcelona, 1959, p. 106). Y no hay que olvidar que Albaracín quedaba más próxima de Valencia (ciudad a donde se trasladó Lorenzo Zaragoza en 1374) que de Barcelona.

²⁶ No son éstas las únicas obras de ese carácter conservadas en territorio aragonés. A título de ejemplo, cabe recordar el delicioso frontal con la figura de San Miguel Arcángel, en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, que, por ofrecer su pintura rasgos más evolucionados hacia el estilo gótico Internacional, no incluimos en el presente trabajo. Sobre dicha obra, véase LACARRA DUCAU, M^a. C., *Una obra poco conocida: el frontal de San Miguel de los Navarros de Zaragoza*, *Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo, 1981, pp. 189-213.

²⁷ MARTINEZ PRADES, J.A., *El castillo de Mesones de Isuela*, "Seminario de Arte Aragonés", XXXVII (1983), pp. 5-14. Y también BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar aragonés*, vol. II, pp. 241-242.



Figura 3.: Virgen de la leche o Virgen de la humildad. Procede de la antigua catedral del Salvador en ALBARRACÍN (Teruel). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).



Figura 4.: Virgen de la leche o de la humildad, dorada por el rey de Castilla, Enrique II de Trastámara (1369-1379). Procede de la iglesia de Nuestra Señora de Tored (Zaragoza). Colección privada, Madrid. (Foto Mora).

inclinados divididos en pequeños plafones alargados dentro de los que se han pintado figuras de ángeles, que llevan en las manos candelabros con velas encendidas²⁸. El mudejarismo, patente en las lacerías que sirven de engarce a los plafones, concuerda perfectamente con la exquisita traza de los noventa y seis seres angélicos, que diríanse obra de miniaturistas orientales²⁹. La obra, restaurada hace algunos años, mantiene su brillante policromía, en la que los colores azules y rojos alternan con el abundante oro de sus motivos ornamentales, donde campean las armas de la familia Luna.

En el año 1379, en que era alcaide de la fortaleza don Lope Sánchez de Sevilla, y tesorero de don Lope Fernández de Luna, fray Martín de Arpartil, las obras en la capilla del castillo debían de hallarse casi terminadas³⁰. Por ello, parece difícil el poder atribuir las pinturas de su techumbre a Juan y Nicolás de Bruselas, "maestros de obra de pinzel, de la villa de Bruselles, del regno de Francia", que en aquellas fechas entraron al servicio del prelado durante un año para trabajar en la obra de la capilla de San Miguel Arcángel (1374–1381), fundada por el señor arzobispo en la catedral de San Salvador de Zaragoza³¹. Dado el inequívoco sabor italianizante, de factura sienesa, que de ellas se desprende, es más fácil suponer la participación del pintor barcelonés Jaime Serra (doc. 1358–1389), quien algunos años antes (1361) había sido contratado por fray Martín de Alpartil para pintar un retablo con destino a la sala capitular del monasterio de Madres Canoneras del Santo Sepulcro de Zaragoza, lugar en el que deseaba

²⁸ Según BORRAS, G.M., (op. cit., p. 242), "Los ángeles con candeleros con cirios encendidos siempre me han parecido los introductores en el paraíso cristiano mencionados en la liturgia funeraria cristiana. En ese caso la techumbre tendría el significado de paraíso cristiano y de Jerusalén celestial, tema de enorme interés ya que está demostrado que similar significado tenía por estas fechas en el arte granadino; por ejemplo, la techumbre del Salón de Comares en la Alhambra de Granada, cuyo significado ha sido estudiado por Darío Cabanelas como una representación de los siete cielos del paraíso musulmán".

²⁹ LACARRA DUCAY, M^a. C., *Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa, I Simposio internacional de Mudejarismo* (15–19 septiembre 1975), Madrid–Teruel, 1981, pp. 84–85.

³⁰ SERRANO I SANZ, M., *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*. "Rev. de A.B. y M.", XXXV (1916), p. 414.

³¹ El documento fue publicado por SERRANO I SANZ, M., op. cit., pp. 414–415. Está fechado el 15 de febrero de 1379 y por él se comprometen a trabajar para el señor arzobispo hasta el primero de marzo del año siguiente. Sobre la capilla de San Miguel Arcángel en San Salvador de Zaragoza, véase LACARRA DUCAY, M^a. C., *Catedral del Salvador o La Seo*, en *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1982, pp. 107 y 122–124. Hipótesis defendida por F. MAÑAS BALLESTÍN en su libro: *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 77, y que refrenda después MARTÍNEZ PRADES, J.A., *El Castillo de Mesones*, p. 49.

ser enterrado³². Dicho retablo, conservado en su mayor parte en el Museo de Bellas Artes de la capital aragonesa, es la única obra documentada que se conoce de Jaime Serra; nos permite conocer, pues, su estilo personal y atribuirle algunas pinturas no bien documentadas procedentes de tierras aragonesas³³ (Figuras 5, a y b, y 6, a y b).

La segunda y última de las obras que mencionaremos es un gran tabernáculo en forma de tríptico rectangular, donado al monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Zaragoza) por el abad Martín Poncio en 1390, que desde 1852 se custodia en la Real Academia de la Historia en Madrid³⁴. Se trata sin duda de uno de los más bellos y lujosos muebles de uso litúrgico que se conservan de época medieval. Estructuralmente, está constituido por un frente alargado cuyo fondo se decora con siete arquerías de delicada tracería gótica, donde se hallaban las reliquias primitivamente. Este tablero se protege con magníficas puertas en madera tallada y policromada por ambos lados, a base de marquetería, que configura entrelazo de dibujo estrellado de ocho puntas, de raigambre morisca. En su cara interior, aparecen ángeles músicos bajo arquerías góticas, que tañen distintos instrumentos³⁵; en el exterior, distribuidos en dos registros superpuestos de tres escenas cada uno, se representan pasajes de la infancia y de la Pasión de Cristo. Completa la ornamentación un apostolado que

³² En 1361 se había entregado al pintor la cantidad de cien florines como señal del compromiso adquirido, siendo el precio total del retablo trescientos florines de Aragón. El documento en el que se cita este dato indica que la obra estaba ya empezada para esa fecha. Fue publicado primero por ODRIOZOLA Y GRIMAUD, M., *Monasterio del Santo Sepulcro de N.S. Jesucristo de Zaragoza, Memorias históricas*, Zaragoza, 1908, p. 25.

³³ LACARRA DUCAY, M^a. C., *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1970, pp. 27-40. Es el caso de las dispersadas tablas que configuraron en su día los tres retablos principales de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed, Zaragoza, donados por Enrique II de Castilla. Véase nota 23 y figuras 4, 6a y 6b. Sobre las pinturas del castillo de Mesones de Isuela, véase además BARBE-COQUELIN DE LISLE, G., *Abolengo islámico y tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés: la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela*. "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", vol. II., Granada, 1973 (Universidad de Granada, 1977), pp. 42-47.

³⁴ Véase especialmente TORRALBA SORIANO, F., *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, León, 1975, pp. 62-63.

³⁵ Los ángeles de la puerta interior izquierda tocan órgano portativo, pequeña fídula, arpa y meocanon; sus compañeros de la puerta interior derecha, laúd, rebab, cinfonía y una mandora. Véase: LAMAÑA, J.M^a., *Los instrumentos musicales...*, pp. 49-55 y fig. 11 y 12.

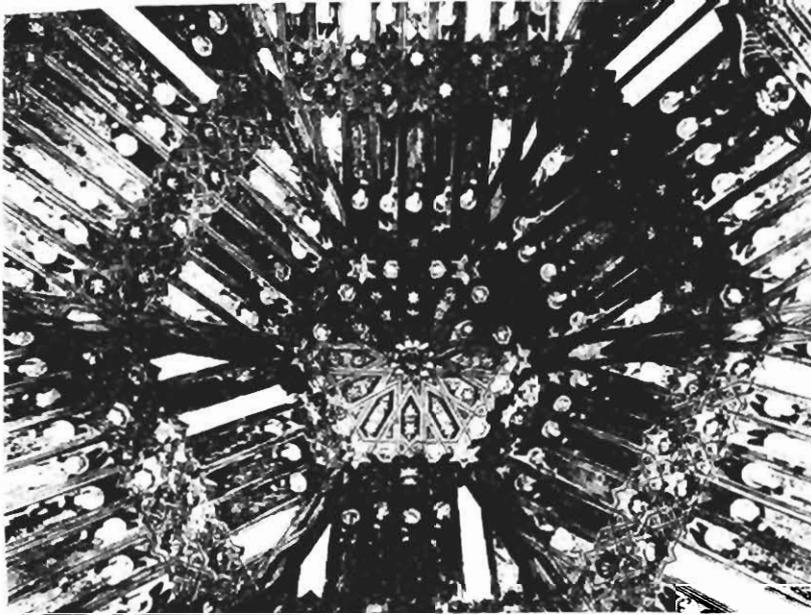


Figura 5a.: Techumbre mudéjar hexagonal cuyas tablas se decoran con figuras de ángeles, que llevan candelabros con cirios encendidos. Capilla de Nuestra Señora de los Angeles. Castillo de MESONES DE ISUELA (Zaragoza). (Foto Mas).



Figura 5b.: Angeles portadores de candelabros con cirios encendidos. Techumbre mudéjar en la capilla de Nuestra Señora de los Angeles. Castillo de MESONES DE ISUELA (Zaragoza). (Foto Mas).



Figura 6a.: Calvario. Retablo de la Resurrección. Procede del convento de Canonasas del Santo Sepulcro de ZARAGOZA. Museo de Bellas Artes, Zaragoza. (Foto Mora).



Figura 6b.: Nacimiento de Cristo y Anuncio a los pastores. Retablo de la Resurrección. Procede del convento de Canonasas del Santo Sepulcro de ZARAGOZA. Museo de Bellas Artes, Zaragoza. (Foto Mora).

flanquea las figuras de Cristo Resucitado y Cristo Entronizado, situado en la parte superior del mueble, coronado por una suntuosa cornisa con mocárabes en madera dorada (Figuras 7a y 7b).

En esta ocasión, nos encontramos ante una obra de gran interés que ha sido posible realizar merced a la estrecha colaboración de diferentes artífices. Así, los maestros fusteros, seguidores de la tradición artesanal indígena, para la labor de carpintería, y los pintores y doradores, adiestrados en el trabajo de la pintura sobre tabla y de la miniatura, para las composiciones figurativas. Entre los pintores que intervinieron, es fácil reconocer la presencia de variadas tendencias estilísticas; quienes pintaron los ocho ángeles músicos en el interior de las puertas, más el apostolado y las dos medias figuras de Cristo, situados en la parte superior del mueble, demuestran conocer la corriente italianizante de la Cataluña trecentista, mientras que los que decoraron el exterior de las puertas, con las doce escenas narrativas y los profetas que ocupan las enjutas de los encuadres, mantienen una factura mucho más movida, cercana al estilo Internacional, que por los años en que se estaría realizando el mueble que nos ocupa (1388–1390) ya se iniciaba en los diferentes talleres pictóricos de la Corona de Aragón³⁶.

Hay que rechazar los intentos de descubrir en esta obra la participación directa de los hermanos Serra, así como cualquier parentesco con la techumbre de la capilla del Castillo de Mesones de Isuela³⁷. Creemos que el denominado "Maestro del monasterio de Piedra" no respondería sino al resultado de la colaboración de varios pintores, probablemente zarago-

³⁶ A lo que no sería ajeno el mecenazgo regio; así, se sabe que en carta real expedida en Zaragoza el 13 de junio de 1388, se solicita la presencia en la capital aragonesa del pintor gerundense Luis Borrassá para colaborar en la preparación de las fiestas de la coronación del rey Juan I, a celebrar en la Navidad de 1388. La estancia en Zaragoza de Luis Borrassá permite suponer que ya en esta fecha gozaría de cierta popularidad, tanto más cuanto que para hacerla posible no duda el monarca en eximirle de los compromisos que tenía contraídos en fecha fija. Véase JUDIOL I GUNILL, J., *El pintor Luis Borrassá*, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, 1962, Cap. II, pp. 10–11.

³⁷ Han sido varios los investigadores que han aceptado la posible identidad de factura en ambas decoraciones pictóricas. Así, GUDIOL RICART, J. en, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, pp. 35–36.

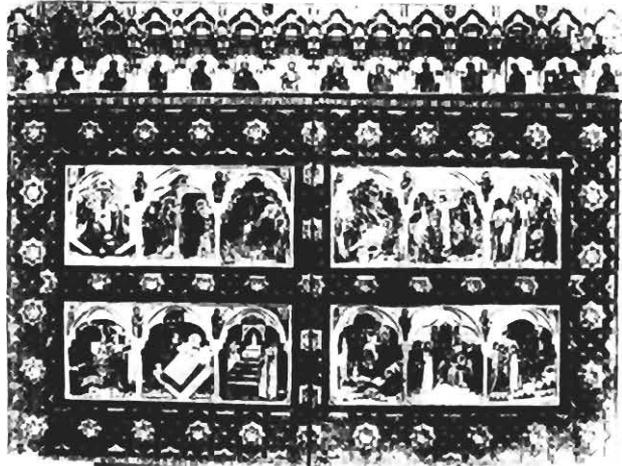


Figura 7a.: Retablo-relicario en forma de tríptico, con las puertas cerradas. Procede del monasterio de Santa María de PIEDRA. (Zaragoza). Real Academia de la Historia, Madrid. (Foto Mas).



Figura 7b.: Angel tañendo con un plectro una mandora, instrumento de cuerda de carácter islámico. Puerta lado derecho, interior. Retablo-relicario procedente del monasterio de Santa María de PIEDRA (Zaragoza). Real Academia de la Historia, Madrid. (Foto Mas).

zanos, que, tras haber aceptado las enseñanzas de la escuela catalana durante bastante tiempo, comenzaban a independizarse para iniciar un nuevo camino, el cual, entroncando con sus propias raíces, les conduciría finalmente a la formación de la escuela aragonesa de pintura, llamada a conseguir importantes logros durante la centuria siguiente³⁸.

³⁸ Es en el último cuarto del siglo XIV cuando comienzan a aparecer en los documentos noticias de la existencia de talleres de pintura localizados en las principales ciudades de Aragón, así como nombres de artistas a los que se puede atribuir obra documentada. Así, Juan de Leví, autor del gran retablo de los santos Lorenzo, Catalina y Prudencio, de la catedral de Tarazona (Zaragoza), encargado por los prelados hermanos Pérez Calvillo para su capilla funeraria y realizado en Zaragoza con anterioridad a 1399. Y es este pintor un exponente claro del estilo llamado *Internacional*, que presentará un destacado nivel de calidad durante el primer cuarto del siglo XV merced al trabajo de artistas aragoneses tales como Bonanat Zahortiga, Pascual Ortoneda o Pedro de Zuera.