

## Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims El Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre de Sant Bartomeu

*Guadaira Macías Prieto*

### Paraules clau

Pintura sobre taula, segle xv, Aragó, Mestre de Sant Jordi i la princesa, Jaume Huguet, Mestre de Sant Bartomeu, Arnau de Castellnou

### Palabras clave

Pintura sobre tabla, siglo xv, Aragón, Maestro de San Jorge y la princesa, Jaume Huguet, Maestro de San Bartolomé, Arnau de Castellnou

### Keywords

Panel painting, 15<sup>th</sup> century, Aragon, Master of Saint George and the Princess, Jaume Huguet, Master of Saint Bartholomew, Arnau de Castellnou

### Resum

La taula amb *Sant Jordi i la princesa* ha estat considerada una peça emblemàtica de l'art català, en bona mesura a causa de la seva atribució a Jaume Huguet. Aquesta atribució, però, no ha estat mai acceptada unànimement, i en els darrers anys han guanyat força les teories que proposen que l'autor d'aquesta obra seria un pintor aragonès actiu a la segona meitat del segle xv. En aquest article, s'afegeixen al catàleg d'aquest mestre anònim dues taules amb les figures de sant Joan Baptista i sant Jaume el Major. Conservades al monestir de San Pedro el Viejo de Siresa (Osca), contribueixen a definir la personalitat del Mestre de Sant Jordi i la princesa, i semblen confirmar el seu arrelament a Aragó. En la segona part d'aquest estudi es defineix la figura de l'anònim Mestre de Sant Bartomeu, un pintor amb importants vincles amb el cercle del Mestre de Sant Jordi i la princesa, l'obra del qual havia esta confosa amb els catàlegs d'Huguet, Arnau de Castellnou o Bernat Martorell.

### Resumen

La tabla de *San Jorge y la princesa* ha sido considerada una pieza emblemática del arte catalán, en buena medida debido a su atribución a Jaume Huguet. Esta atribución, sin embargo, no ha sido nunca aceptada unánimemente, y en los últimos años han ganado fuerza las teorías que proponen que el autor de esta obra sería un pintor aragonés activo en la segunda mitad del siglo xv. En este artículo, se añaden al catálogo de este maestro anónimo dos tablas con las figuras de san Juan Bautista y Santiago. Conservadas en el monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa (Huesca), contribuyen a definir la personalidad del Maestro de San Jorge y la princesa, y parecen confirmar su arraigo en Aragón. En la segunda parte de este estudio se define la figura del anónimo Maestro de San Bartolomé, un pintor con importantes vínculos con el círculo del Maestro de San Jorge y la princesa, cuya obra había sido confundida con los catálogos de Huguet, Arnau de Castellnou o Bernat Martorell.

### Abstract

The panel featuring *Saint George and the Princess* has been considered an emblematic piece of Catalan art, largely due to its attribution to Jaume Huguet. This attribution, however, has never been unanimously accepted, and in recent years the theories proposing an Aragonese painter active in the second half of the 15<sup>th</sup> century as the author of this work have gained credence. In this article two panels with the figures of Saint John the Baptist and Saint James the Greater are added to this anonymous master's catalogue. Kept in the monastery of San Pedro el Viejo in Siresa (Huesca), they help to define the personality of the Master of Saint George and the Princess, and seem to confirm the fact that his roots were in Aragon. In the second part of this study the figure is defined of the anonymous Master of Saint Bartholomew, a painter having important connections with the circle of the Master of Saint George and the Princess whose work has been confused with the catalogues of Huguet, Arnau de Castellnou or Bernat Martorell.



Fig. 1. Mestre de Sant Jordi i la Princesa, *Sant Jordi i la princesa* / Maestro de San Jorge y la princesa, *San Jorge y la princesa*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

## El Maestro de San Jorge y la princesa

### De Jaume Huguet al Maestro de San Jorge y la princesa

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se redescubre la figura del que será considerado en poco tiempo y hasta hoy en día el pintor más destacado de Cataluña en la segunda mitad del siglo XV, Jaume Huguet. Desde entonces, el nombre del artista se ha convertido en una marca de calidad, el símbolo de los últimos y brillantes momentos de una larga tradición pictórica.

De entre la producción que se le ha atribuido, donde se cuentan algunos de los retablos más monumentales del gótico catalán, ninguna obra ha provocado tantas incertidumbres y polémicas como una pequeña tabla que ingresaba en el MNAC en 1921.<sup>1</sup> El anverso está ocupado por san Jorge de pie sosteniendo sus armas, mientras a su lado una dama, la princesa salvada del dragón por el santo caballero, le ofrece un suntuoso casco (fig. 1). Ajenos a su carácter icónico y polémico, san Jorge y su princesa convocan, desde hace más de quinientos años, miradas que no acaban de encontrarse. El aire de nostalgia de las desgastadas figuras,

la presencia del santo que fue el patrón dinástico de los condes-reyes de la Corona de Aragón, y, más tarde, de la Generalitat de Cataluña, y su alta calidad pictórica, recalcada por la atribución a Huguet, han llevado a considerar esta tabla como el compendio simbólico de la pintura gótica en Cataluña. Su autoría huguetiana, sin embargo, ha sido puesta en duda en ocasiones. Con este estudio me propongo añadir argumentos a favor de la atribución del *San Jorge y la princesa* a un maestro aragonés por ahora anónimo, y profundizar en la definición del catálogo de este misterioso pintor.

Tal y como reconocía Folch i Torres, en el momento de su ingreso en el Museo el origen de la pieza permanecía en el misterio, más allá de su paso por las colecciones de Miquel Badia primero, y más tarde de E. Cabot.<sup>2</sup> Pero, pese a las dudas sobre su procedencia, la pintura había atraído la atención de los estudiosos desde principios del siglo XX y, junto con dos tablas más con las que se pensaba que podía haber constituido un tríptico, se había etiquetado como producción de Huguet. Las piezas que supuestamente formaban conjunto habían pertenecido a la colección barcelonesa de P. Añés y en 1904 se vendieron en Berlín, pasando primero a la colección de James Simon y más tarde al Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Tanto la tabla del MNAC, como las de Berlín presentaban la singularidad de estar pintadas por ambos lados. El *San Jorge y la princesa* tiene en el reverso un escudo con una cabra de sable sobre campo de oro, dispuesto sobre un fondo pintado imitando un tejido de brocado rojo. Las tablas de Berlín, por su parte, mostraban en el anverso un hombre y una mujer orantes acompañados respectivamente por san Juan Bautista y san Luis de Toulouse (fig. 2 y 3), y en el reverso medias figuras de santos, san Pedro y san Pablo y, probablemente, san Juan Evangelista y Santiago, conservados parcialmente debido al recorte de las tablas.

Desaparecidas ambas en el incendio de 1945 –provocado por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial– hoy en día nos quedan únicamente la tabla del MNAC y antiguas fotografías de las de Berlín para estudiar un conjunto que ha dado lugar a una ingente bibliografía. La atribución de las tres piezas a Jaume Huguet, su articulación y la configuración del conjunto original al que pertenecieron, así como la identidad de los donantes de las perdidas tablas berlinesas han sido y son aún en parte los principales puntos de conflicto.

Fue Emile Bertaux quien sugirió la relación entre la tabla del MNAC y el taller de Jaume Huguet, y también quien estableció la conexión de esta pieza con las tablas de Berlín.<sup>3</sup> A partir de aquí la atribución a Huguet ha persistido con dudas y oscilaciones. Si por una parte la imagen de san Jorge con su princesa se ha convertido en una obra emblemática del catálogo de este pintor, por la otra los problemas que genera su adscripción huguetiana

## El Mestre de Sant Jordi i la princesa

### De Jaume Huguet al Mestre de Sant Jordi i la princesa

Al llarg de la primera meitat del segle xx es redescobreix la figura del que serà considerat en poc temps i fins avui dia el pintor més destacat de Catalunya a la segona meitat del segle xv, Jaume Huguet. Des de llavors, el nom de l'artista ha esdevingut una marca de qualitat, el símbol dels darrers i brillants moments d'una llarga tradició pictòrica.

D'entre la producció que se li ha atribuït, on es compten alguns dels retaules més monumentals del gòtic català, cap obra no ha provocat tantes incerteses i polèmiques com una petita taula que ingressava al MNAC el 1921.<sup>1</sup> L'anvers està ocupat per sant Jordi dempeus sostenint les seves armes, mentre que al seu costat una dama, la princesa salvada del drac pel sant cavaller, li ofereix un sumptuós casc (fig. 1). Aliens al seu caràcter icònic i polèmic, sant Jordi i la seva princesa convoquen, des de fa més de cinc-cents anys, mirades que no s'acaben de trobar. L'aire de nostàlgia de les desgastades figures, la presència del sant que fou el patró dinàstic dels comtes-reis de la Corona d'Aragó i, després, de la Generalitat de Catalunya, i la seva alta qualitat pictòrica, recalçada per l'atribució a Huguet, han portat a considerar aquesta taula com el compendi simbòlic de la pintura gòtica a Catalunya. La seva autoria huguetiana, però, i fins i tot la seva pertinença a l'escola pictòrica catalana, han estat posades en dubte en ocasions. Amb aquest estudi em proposo afegir nous arguments a favor de l'atribució del *Sant Jordi i la princesa* a un mestre aragonès per ara anònim, i aprofundir en la definició del catàleg d'aquest misteriós pintor.

Tal com reconeixia Folch i Torres, en el moment del seu ingrés al Museu l'origen de la peça romanica en el misteri, més enllà del seu pas per les col·leccions de Miquel Badia primer, i més tard d'E. Cabot.<sup>2</sup> Però, malgrat les incerteses sobre la seva procedència, la pintura havia atret l'atenció dels estudiosos des de principis del segle xx i, junt amb dues taules més amb les quals es pensava que hauria constituït un tríptic, s'havia etiquetat com a producció d'Huguet. Les peces que suposadament feien conjunt havien pertangut a la col·lecció barcelonina de P. Añés i el 1904 es van vendre a Berlín, passant primer a la col·lecció de James Simon i més tard al Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Tant la taula del MNAC com les de Berlín presentaven la singularitat d'estar pintades per ambdós costats. El *Sant Jordi i la princesa* té al revers un escut amb una cabra de sable sobre camper d'or, disposat sobre un fons pintat que imita un teixit de brocat vermell. Les taules de Berlín, per la seva part, mostraven a l'anvers un home i una dona orants acompanyats, respectivament, de sant



Fig. 2 i 3. Mestre de Sant Jordi i la Princesa, *Sant Joan Baptista i donant*; *sant Lluís de Tolosa i donant* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín, desaparegudes) / *Maestro de San Jorge y la princesa*, *San Juan Bautista y donante*; *San Lluís de Toulouse y donante* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín, desaparecidas).

Joan Baptista i sant Lluís de Tolosa (fig. 2 i 3), i al revers mitges figures de sants, sant Pere i sant Pau i, probablement, sant Joan Evangelista i sant Jaume, conservats parcialment a causa del retall de les taules.

Desaparegudes totes dues en l'incendi del 1945 –provocat pels bombardejos de la Segona Guerra Mundial–, avui dia ens resten només la taula del MNAC i antigues fotografies de les de Berlín per estudiar un conjunt que ha donat lloc a una ingent bibliografia. L'atribució de les tres peces a Jaume Huguet, la seva articulació i la configuració del conjunt original al qual van pertànyer, així com la identitat dels donants de les perdudes taules berlineses han estat i són encara, en part, els principals punts de conflicte.

Va ser Emile Bertaux qui va suggerir la relació entre la taula del MNAC i el taller de Jaume Huguet, i també qui va establir la connexió d'aquesta peça amb les taules de Berlín.<sup>3</sup> A partir d'aquí l'atribució a Huguet ha persistit amb dubtes i oscil·lacions. Si d'una banda la imatge de sant Jordi amb la seva princesa ha esdevingut una obra emblemàtica del catàleg d'aquest pintor, de l'altra els problemes que genera la seva adscripció huguetiana no han estat mai resolts satisfactòriament i han propiciat hipòtesis

no han sido nunca resueltos satisfactoriamente y han propiciado hipótesis alternativas. Los principales obstáculos para la atribución a Jaume Huguet de estas tres tablas son, por un lado, las remarcables diferencias entre estas piezas y los retablos atribuidos documentalmente al pintor por lo que respecta a su ejecución técnica, a su factura pictórica, y por otro lado, la estrecha conexión del *San Jorge* y las tablas de Berlín con un conjunto de pinturas claramente arraigado en el territorio aragonés.

Las divergencias con la pintura más característica de Huguet llevaron a Ch. R. Post a segregar la tabla del MNAC y las de Berlín del catálogo del maestro de Valls y a adscribir las a quien consideraba uno de sus discípulos más fieles, el pintor aragonés Martín de Soria. Esta propuesta no gozó de gran soporte por parte de los especialistas, y actualmente, después de diversas aportaciones que han ido definiendo la personalidad pictórica de Martín de Soria,<sup>4</sup> puede descartarse totalmente. Pese a ello, Post incluyó, dentro del confuso y exagerado catálogo que confeccionó para este artista, una serie de piezas en las que detectaba numerosos elementos comunes con el *San Jorge y la princesa*. Años más tarde, algunas de estas piezas fueron aisladas por J. Gudiol i Ricart y J. Ainaud y separadas del catálogo de Martín de Soria para pasar a formar parte de un grupo autónomo que constituiría, según estos autores, la producción de juventud de Jaume Huguet.<sup>5</sup> Las obras que estos dos autores adscribían a la etapa juvenil del maestro son las tablas de un *Retablo de la Virgen* procedentes de Cervera de la Cañada, las tablas de la *Anunciación* y la *Epifanía* provenientes de Alloza y ahora conservadas en el Museo de Zaragoza, dos tablas tal vez procedentes de un retablo dedicado a san Lorenzo o a san Vicente (antes en la colección Román Vicente de Zaragoza y después en la colección Torelló de Barcelona), la tela de la *Virgen y el ángel custodio* del Museo de Zaragoza y una *Cabeza de profeta* conservada en el Museo del Prado. El origen aragonés de buena parte de estas obras hacía necesario que el joven Jaume Huguet las hubiera realizado en estas tierras, de manera que Gudiol y Ainaud propusieron la teoría de que el pintor se habría desplazado a Aragón entre 1440 y 1446/1447 aproximadamente, unos años documentalmente desiertos, antes de su instalación definitiva en Barcelona en 1448. De esta manera se pretendía resolver algunos problemas, principalmente la diferencia estilística entre las obras aragonesas y las que forman parte de la producción de madurez de Huguet, y explicar la fuerte huella «huguetiana» que detectaban en la obra de una larga serie de pintores aragoneses.

Esta hipótesis, sin embargo, presentaba diversos puntos débiles. Por un lado es difícil explicar como un pintor joven, que aún está definiendo su estilo, puede ejercer una influencia tan amplia y profunda sobre un territorio considerablemente extenso. Por otro lado, trasladar el *San Jorge y la princesa* a la juventud de Huguet para explicar la diferencia estilística con los retablos barceloneses provoca, como ya se ha señalado, un nuevo problema, puesto que

es difícil entender esta tabla y las de Berlín, llenas de recursos originales, como obras de juventud. Estos factores, sumados a la ausencia de documentos que den soporte a un viaje y estancia de Huguet en Aragón, así como los últimos descubrimientos documentales, que sitúan al pintor en tierras valencianas en 1445 y 1447, han hecho perder vigencia a la teoría de Ainaud y Gudiol.<sup>6</sup>

Un vez descartado el *stage* de juventud de Huguet en Aragón, las obras aragonesas que le habían sido atribuidas han caído de su catálogo de forma natural, pero no ha pasado lo mismo con el *San Jorge y la princesa*, que algunos autores mantienen aún bajo adscripción huguetiana. Es el caso de J. Sureda, que propone explicar las peculiaridades de esta tabla en función de un hipotético viaje de Huguet al norte de Italia y de su contacto con el arte de la Saboya, el Piamonte y la Lombardía.<sup>7</sup> Creo, sin embargo, que los argumentos que ligan esta obra al mundo aragonés son demasiado abundantes, tal como han afirmado diversos autores entre los cuales destacan María del Carmen Lacarra y Rosa Alcoy. Lacarra ha propuesto en diversos estudios la atribución de esta y otras pinturas relacionadas a un taller zaragozano del tercer cuarto del siglo xv, acercándolas especialmente al entorno de Arnau de Castellnou.<sup>8</sup> Por su parte, Alcoy se planteó, en una primera aproximación al tema en una ficha de catálogo de 2003, y mucho más en profundidad en una monografía de 2004, la posible existencia de un maestro aragonés por ahora anónimo que, junto con su taller o círculo pudiera haber sido el autor tanto de la tabla de *San Jorge y la princesa* como del resto de obras del grupo.<sup>9</sup> En sus estudios, R. Alcoy analiza detalladamente el conjunto de obras atribuidas por Gudiol y Ainaud al joven Huguet y su coherencia como grupo, independientemente de su adscripción huguetiana y ponderando las diferencias de calidad entre las piezas.

De hecho, estas diferencias de calidad, así como la deslocalización de la tabla del MNAC y de la *Cabeza de profeta* del Prado, también de origen desconocido, han sido los principales argumentos empleados para dismantelar el grupo constituido por el *San Jorge y la princesa* y las tablas aragonesas por parte de aquellos que continúan defendiendo la atribución a Huguet de la tabla del MNAC.

Creo que estos argumentos quedan invalidados gracias a una obra que ha pasado, hasta ahora, prácticamente desapercibida. Se trata de dos tablas de un retablo que, en mi opinión, han de adscribirse a la misma mano que pintó el *San Jorge y la princesa* y que permanecen aún en territorio aragonés, en el monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa (Huesca). Esta obra refuerza la existencia del artista anónimo que por ahora conocemos como Maestro de San Jorge y la princesa, dado que las tablas de Siresa no se pueden ya explicar como un *unicum* surgido de un hipotético viaje por tierras italianas. Por otra parte, la conservación de estas tablas en Siresa refuerza la relación este maestro anónimo con el mundo aragonés.



alternatives. Els principals obstacles per a l'atribució a Jaume Huguet d'aquestes tres taules són, d'una banda, les remarcables diferències entre aquestes peces i els retaules atribuïts documentalment al pintor pel que fa a la seva execució tècnica, a la factura pictòrica, i, de l'altra, l'estreta connexió del *Sant Jordi* i les taules de Berlín amb un conjunt de pintures clarament arrelat al territori aragonès.

Les divergències amb la pintura més característica d'Huguet van portar Ch. R. Post a segregat la taula del MNAC i les de Berlín del catàleg del mestre de Valls i a adscriure-les a qui considerava un dels seus deixebles més fidels, el pintor aragonès Martín de Soria. Aquesta proposta no va gaudir de suport per part dels especialistes i, actualment, després de diverses aportacions que han anat definint la personalitat pictòrica de Martín de Soria,<sup>4</sup> es pot descartar totalment. Tot i això, Post va incloure, dins el confús i exagerat catàleg que va confeccionar per a aquest artista, una sèrie de peces en les quals detectava nombrosos elements comuns amb el *Sant Jordi i la princesa*. Anys més tard, algunes d'aquestes peces van ser aïllades per J. Gudiol i Ricart i J. Ainaud i separades del catàleg de Martín de Soria per passar a formar part d'un grup autònom que constituïria, segons aquests autors, la producció de joventut de Jaume Huguet.<sup>5</sup> Les obres que aquests dos autors adscriuen a aquesta etapa juvenil del mestre són les taules d'un *Retaule de la Mare de Déu* procedents de Cervera de la Cañada, les taules de l'*Anunciació* i l'*Epifania* provinents d'Alloza i ara conservades al Museo de Zaragoza, dues taules potser procedents d'un retaule dedicat a sant Llorenç o a sant Vicenç (abans a la col·lecció Román Vicente de Saragossa i després a la col·lecció Torelló de Barcelona), la tela de *La Mare de Déu i l'àngel custodi* del Museo de Zaragoza i un *Cap de profeta* conservat al Museo del Prado. L'origen aragonès de bona part d'aquestes obres feia necessari, però, que el jove Jaume Huguet les hagués realitzat en aquestes terres, de manera que Gudiol i Ainaud van proposar la teoria segons la qual el pintor s'hauria desplaçat a Aragó entre 1440 i 1446/1447 aproximadament, uns anys documentalment deserts, abans de la seva instal·lació definitiva a Barcelona el 1448. D'aquesta manera es volien resoldre alguns problemes, principalment la diferència estilística entre les obres aragoneses i les que formen part de la producció de maduresa d'Huguet, i explicar la forta empremta «huguetiana» que detectaven en l'obra d'una llarga sèrie de pintors aragonesos.

Aquesta hipòtesi, però, presentava diversos punts febles. D'una banda és difícil d'explicar com un pintor jove, que està encara definint el seu estil, pot exercir una influència tan àmplia i profunda sobre un territori considerablement extens. D'altra banda, traslladar el *Sant Jordi i la princesa* a la joventut d'Huguet per tal d'explicar la diferència estilística amb els retaules barcelonins provoca, com ja s'ha assenyalat, un nou problema, atès que

és difícil entendre aquesta taula i les de Berlín, plenes de recursos originals, com a obres de joventut. Aquests factors, sumats a l'absència de documents que donin suport a un viatge i estada d'Huguet a Aragó, així com les darreres troballes documentals, que situen al pintor en terres valencianes els anys 1445 i 1447 han fet perdre vigència a la teoria d'Ainaud i Gudiol.<sup>6</sup>

Un cop descartat l'*stage* de joventut d'Huguet a Aragó, les obres aragoneses que li havien estat atribuïdes han caigut del seu catàleg de forma natural, però no ha passat el mateix amb el *Sant Jordi i la princesa*, que alguns autors mantenen encara sota adscripció huguetiana. És el cas de J. Sureda, que proposa explicar les peculiaritats d'aquesta taula a partir d'un hipotètic viatge d'Huguet al nord d'Itàlia i del seu contacte amb l'art de la Savoia, el Piemont i la Llombardia.<sup>7</sup> Crec, però, que els arguments que lliguen aquesta obra al món aragonès són massa abundants, tal com han afirmat diversos autors entre els quals destaquen María del Carmen Lacarra i Rosa Alcoy. Lacarra ha proposat en diversos estudis l'atribució d'aquesta i altres pintures relacionades a un taller saragossà del tercer quart del segle XV, apropant-les especialment a l'entorn d'Arnau de Castellnou.<sup>8</sup> Per la seva banda, Alcoy es va plantejar, en una primera aproximació al tema en una fitxa de catàleg el 2003 i molt més en profunditat en una monografia de 2004, la possible existència d'un mestre aragonès per ara anònim que, junt amb el seu taller o cercle, pogués haver estat l'autor tant de la taula de *Sant Jordi i la princesa* com de la resta d'obres del grup.<sup>9</sup> En els seus treballs, R. Alcoy analitza detalladament el conjunt d'obres atribuïdes per Gudiol i Ainaud al jove Huguet i la seva coherència com a grup, independentment de la seva adscripció huguetiana i pondera les diferències de qualitat entre les peces.

De fet, aquestes diferències de qualitat, així com la deslocalització de la taula del MNAC i del *Cap de profeta* del Prado, també d'origen desconegut, han estat els principals arguments emprats per desmantellar el grup constituït pel *Sant Jordi i la princesa* i les taules aragoneses per part d'aquells que continuen defensant l'atribució a Huguet de la taula del MNAC.

Crec que aquests arguments queden invalidats gràcies a una obra que ha passat, fins ara, gairebé desapercebuda. Es tracta de dues taules d'un retaule que, en la meua opinió, s'han d'adscriure a la mateixa mà que va pintar el *Sant Jordi i la princesa* i que romanen encara en territori aragonès, al monestir de San Pedro el Viejo de Siresa (Osca). Aquesta obra reforça l'existència de l'artista anònim que per ara coneixem com a Mestre de Sant Jordi i la princesa, donat que les taules de Siresa no es poden ja explicar com un *unicum* sorgit d'un hipotètic viatge per terres italianes. D'altra banda, la conservació d'aquestes taules a Siresa reforça la relació d'aquest mestre anònim amb el món aragonès.



Fig. 4. Mestre de Sant Jordi i la Princesa i Anònim, *Retaula de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume*, església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa (Osca) / Maestro de San Jorge y la princesa y Anónimo, *Retablo de San Fabián, San Juan Bautista y Santiago*, iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa (Huesca).

## Una nueva obra en el catálogo del Maestro de San Jorge y la Princesa

La iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa, lo único que resta del antiguo e importante cenobio del valle de Hecho, funciona actualmente como un pequeño museo donde pueden verse aún interesantes muestras de pinturas y esculturas. Engastado en un arcosolio en el lado del evangelio del crucero, donde pasa prácticamente desapercibido, se conserva un retablo integrado por pinturas de cronologías diversas (fig. 4). Un desconocido san Fabián, pintado tal vez en el siglo XVII o XVIII, ocupa la parte central, flanqueado, a lado y lado, por las elegantes figuras de san Juan Bautista y Santiago, pintadas probablemente hacia los años sesenta del siglo XV por una mano muy hábil.

Es evidente que la historia del mueble ha sido azarosa. Las modificaciones de su estructura original, los repintados, las pérdidas y el recorte de las tablas son notables y han sido, sin duda, uno de los motivos por los que esta pieza no ha gozado de fortuna crítica. Pero pese a los repintes y al hecho de que las dos tablas de los santos han sido recortadas por la parte exterior, donde hay, como también en la parte inferior, graves pérdidas, los rostros y las manos de las figuras, y muy especialmente los de Santiago, conservan aún su integridad.

Ch. R. Post se refería brevemente a este retablo en una nota a pie de página en 1938, indicando que, si bien el estado de conservación de las tablas le obligaba a ser cauteloso, las figuras de Santiago y san Juan Bautista podían ser obra del Maestro de Siresa.<sup>10</sup> Este maestro es una compleja figura anónima creada por el historiador norteamericano a partir de dos retablos también conservados en la iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa, el *Retablo de la Trinidad* y el *Retablo de san Esteban*. Post pensaba que se trataba de un artista muy cercano al Maestro de Lanaja, ahora identificado con Blasco de Grañén y, sobre todo, al Maestro de san Quirce, otra figura creada por Post que se corresponde esencialmente con Pere Garcia de Benavarrí.

La relación subrayada por Post entre el Maestro de Siresa y el Maestro de san Quirce ha propiciado que, una vez identificado este último con Pere Garcia, se haya considerado la obra del Maestro de Siresa como la etapa de juventud del pintor de Benabarre, a quien, por otro lado, se relaciona documentalmente con Blasco de Grañén.<sup>11</sup> En mi opinión, sin embargo, el Maestro de Siresa tal y como fue definido por Post es una figura falta de consistencia, puesto que el *Retablo de la Trinidad*, pese a su deficiente estado de conservación, puede adscribirse a la última etapa de actividad de Blasco de Grañén y su entorno más inmediato, mientras que el *Retablo de san Esteban* presenta un estilo que no encaja ni con Blasco de Grañén ni con Pere Garcia.<sup>12</sup>

M. C. Lacarra se refiere al *Retablo de san Fabián, san Juan Bautista y Santiago* después de su restauración, que, según indica la autora, ha permitido recuperar buena parte de la pintura gótica y los marcos originales. Siguiendo la línea abierta por Post, Lacarra sitúa las tablas en el segundo cuarto del siglo XV, e indica su relación con la obra de Pere Garcia.<sup>13</sup> Sin menospreciar las analogías de esta pieza con una parte de la producción que se ha atribuido a Pere Garcia, creo que las elegantes figuras de san Juan Bautista y Santiago no se pueden atribuir al pintor de Benavarrí, sino que fueron pintadas por la misma mano responsable de las melancólicas figuras de *San Jorge y la princesa*.

Santiago (fig. 5), situado de pie contra un muro de fondo decorado con una arquería ciega, como es habitual en la pintura aragonesa de este momento, es una figura de canon esbelto revestida con telas de ricos pliegues. En su mano derecha sostiene el libro,

## Una nova obra al catàleg del Mestre de Sant Jordi i la princesa

L'església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa, l'únic que resta de l'antic i important cenobi de la vall d'Hecho, funciona avui com un petit museu on es poden veure encara interessants mostres de pintures i escultures. Encastat en un arcosoli al costat de l'evangeli del creuer, on passa gairebé desapercebut, es conserva un retaule integrat per pintures de cronologies diverses (fig. 4). Un descomunal sant Fabià, pintat tal vegada al segle XVII o al XVIII, ocupa la part central, flanquejat, a costat i costat, per les elegants figures de sant Joan Baptista i sant Jaume el Major, pintades probablement cap als anys seixanta del segle XV per una mà molt hàbil.

És evident que la història del moble ha estat atzarosa. Les modificacions de la seva estructura original, els repintats, les pèrdues i el retall de les taules són notables i han estat, sens dubte, un dels motius pels quals aquesta peça no ha gaudit de fortuna crítica. Però malgrat els repintats, i el fet que les dues taules dels sants han estat retallades per la part exterior, on hi ha, com també en la part inferior, greus pèrdues, els rostres i les mans de les figures, i molt especialment els de sant Jaume, conserven encara la seva integritat.

Ch. R. Post es referia breument a aquest retaule en una nota a peu de pàgina el 1938, indicant que, si bé l'estat de conservació de les taules l'obligava a ser cautelós, les figures de sant Jaume el Major i sant Joan Baptista podien ser obres del Mestre de Siresa.<sup>10</sup> Aquest mestre és una complexa figura anònima creada per l'historiador nord-americà a partir de dos retaules també conservats a l'església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa, el *Retaule de la Trinitat* i el *Retaule de sant Esteve*. Post pensava que es tractava d'un artista molt proper al Mestre de Lanaja, ara identificat amb Blasco de Grañén i, sobretot, al Mestre de sant Quirze, una altra figura creada per Post que es correspon essencialment amb Pere Garcia de Benavarri.

La relació subratllada per Post entre el Mestre de Siresa i el Mestre de sant Quirze ha propiciat que, un cop identificat aquest darrer amb Pere Garcia, s'hagi considerat l'obra del Mestre de Siresa com l'etapa de joventut del pintor de Benavarri, a qui, d'altra banda, es relaciona documentalment amb Blasco de Grañén.<sup>11</sup> En la meua opinió, però, el Mestre de Siresa tal com va ser definit per Post és una figura mancada de consistència, per tal com el *Retaule de la Trinitat*, tot i el seu deficient estat de conservació, es pot adscriure a la darrera etapa d'activitat de Blasco de Grañén i el seu entorn més immediat, mentre que el *Retaule de sant Esteve* presenta un estil que no encaixa ni amb Blasco de Grañén ni amb Pere Garcia.<sup>12</sup>



Fig. 5. Mestre de Sant Jordi i la Princesa, *Sant Jaume*, Retaule de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume, església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa. Detall / Maestro de San Jorge y la princesa, *Santiago*, Retablo de San Fabián, San Juan Bautista y Santiago, iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa. Detalle.

M. C. Lacarra es refereix al *Retaule de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume* després de la seva restauració, que, segons indica l'autora, ha permès recuperar bona part de la pintura gòtica i dels marcs originals. Seguint la línia oberta per Post, Lacarra situa les taules al segon quart del segle XV, tot assenyalant la seva relació amb l'obra de Pere Garcia.<sup>13</sup> Sense menystenir les analogies d'aquesta peça amb una part de la producció que s'ha atribuït a Pere Garcia, crec que les elegants figures de sant Joan Baptista i sant Jaume el Major no es poden atribuir al pintor de Benavarri sinó que van ser pintades per la mateixa mà responsable de les malenconioses figures del *Sant Jordi i la princesa*.

Sant Jaume (fig. 5), situat dempeus contra un mur de fons decorat amb unes arcuacions cegues, com és habitual a la pintura aragonesa d'aquest moment, és una figura de cànon esvelt revestida amb teles de rics plegats. Amb la seva mà dreta sosté el llibre, tancat, i a l'esquerra un senzill bordó, el bastó dels peregrins. El barret es decora amb la petxina i el cap del sant s'aureola amb un nimbe de disseny senzill, decorat per una sèrie d'anells concèntrics amb motius punxonats quadrifoliats sense modelat de guix. El rostre, lleugerament inclinat, es presenta de tres quarts. El front ample, el nas allargat i contundent, els llavis lleugerament entreoberts, les celles fines i els ulls, de mirada esquiva, configuren un rostre d'expressió intensa i melangiosa que s'adiu perfectament amb allò que trobem tant a la taula del MNAC com a les berlineses.<sup>14</sup>



Fig. 6. Mestre de Sant Jordi i la Princesa. *Cap de profeta* (Museo del Prado, Madrid, 2683) / Maestro de San Jorge y la princesa, *Cabeza de profeta* (Museo del Prado, Madrid, 2683).

cerrado, y en la izquierda un sencillo bordón, el bastón de los peregrinos. El sombrero se adorna con la concha y la cabeza del santo se aureola con un nimbo de diseño sencillo, decorado por una serie de anillos concéntricos con motivos a punzón cuadrifoliados sin modelado de yeso. El rostro, ligeramente inclinado, se presenta de tres cuartos. La frente amplia, la nariz alargada y contundente, los labios ligeramente entreabiertos, las cejas finas y los ojos, de mirada esquiva, configuran un rostro de expresión intensa y melancólica que concuerda perfectamente con lo que encontramos tanto en la tabla del MNAC como en las berlinesas.<sup>14</sup>

Estos rasgos se verifican también en buena medida en la tabla dedicada a san Juan Bautista. Siguiendo la fórmula propia de la pintura aragonesa de la época, el Precursor sostiene con su mano izquierda un libro cerrado sobre el cual aparece el cordero al que señala con la mano derecha. Las pérdidas sufridas por esta tabla y las grietas aún visibles han afectado al rostro y buena parte del nimbo del santo, pero, pese a ello, se adivinan los mismos rasgos, donde destacan los ojos almendrados, la nariz alargada y la frente amplia.

Los rostros de los dos santos de Siresa, pero muy especialmente el de Santiago, presentan una estrecha relación con la enérgica cabeza de un profeta (fig. 6), tal vez proveniente de una predela o guardapolvo, que ingresó en el Museo del Prado procedente de la colección Bosch y que se había adscrito a la producción juvenil de Huguet. Esta pieza se había relacionado estrechamente con la tabla del santo caballero,<sup>15</sup> idea que se ha mantenido después de descartarse la juventud aragonesa de Huguet. Su procedencia desconocida ha favorecido, como en el caso del *San Jorge y*

*la princesa*, que algunos autores mantuvieran su atribución al maestro de Valls, mientras que R. Alcoy lo recuperaba, al definir la figura del Maestro de San Jorge y la princesa, para el catálogo de este pintor.<sup>16</sup> La comparación entre el Santiago conservado en Siresa y el *Profeta* del Prado, pese a la factura más esbozada de este último, probablemente debida a su situación marginal dentro de la estructura del conjunto original al que perteneció, no deja lugar a dudas sobre su adscripción a una misma mano. Coinciden tanto los rasgos fisonómicos como la técnica pictórica y la fuerza expresiva del personaje. Volvemos a encontrar la misma frente surcada de ligeras arrugas, la nariz larga, los pómulos marcados, idéntica expresión de la boca, y un dibujo muy similar de la barba, que sombrea suavemente las mejillas y crece después despeinada. La coincidencia entre ambos es tal que uno constituye casi la imagen invertida del otro.

## El Maestro de San Jorge y la princesa y su círculo

Si bien en mi opinión es indudable que la misma mano pintó las piezas a las que me he referido hasta ahora, el vínculo exacto entre estas y el resto de obras que habían formado parte del supuesto catálogo juvenil de Huguet es más difícil de establecer.

Los lazos más estrechos se dan, sin duda, con las tablas de la *Anunciación a la Virgen* y la *Epifanía* provenientes de la iglesia parroquial de Alloza (Teruel), hoy conservadas en el Museo de Zaragoza. La atmósfera melancólica y serena de estas escenas, así como la factura pictórica, revelan la mano de un maestro de gran capacidad. Rosa Alcoy habla, en su monografía de 2004, de un Maestro de Alloza asimilable al Maestro de San Jorge y la princesa.<sup>17</sup> Por mi parte, creo que los vínculos son muchos y muy estrechos, aunque no pueden obviarse algunas diferencias que afectan a la construcción de los rostros y a la resolución de los paisajes. Es posible, sin embargo, que el precario estado de conservación en el que se encuentran distorsione la visión actual de estas piezas.

Entre las obras de más alta calidad del grupo relacionado con el *San Jorge y la princesa* se cuenta la *Sarga de la Virgen y el Niño con el ángel custodio* procedente del convento zaragozano del Santo Sepulcro. El soporte de esta obra, tela y no madera, condiciona, hasta cierto punto, los resultados pictóricos. Ni esto ni el estado de conservación, que no se puede considerar óptimo, ocultan las profundas conexiones existentes con las tablas de Alloza y el *San Jorge y la princesa*. Es este el círculo donde mejor se encuadra esta interesante pintura, que supera ampliamente las capacidades del Maestro de Cervera de la Cañada, al que me referiré a continuación y con quien se ha querido relacionar demasiado estrechamente la pintura.<sup>18</sup>





Aquests trets es verifiquen també en bona mesura a la taula dedicada a sant Joan Baptista. Seguint la fórmula pròpia de la pintura aragonesa de l'època, el Precursor sosté amb la seva mà esquerra un llibre tancat, damunt del qual apareix l'anyell al qual assenyala amb la mà dreta. Les pèrdues patides per aquesta taula i les esquerdes encara visibles han afectat el rostre i bona part del nimbe del sant, i dificulten la seva anàlisi, però, tot i això, s'endevinen els mateixos trets, on destaquen els ulls ametllats, el nas llarg i el front ample.

Els rostres dels dos sants de Siresa, però molt especialment el de sant Jaume, presenten una estreta relació amb l'enèrgic *Cap d'un profeta* (fig. 6), potser provinent d'una predel·la o guardapols, que va ingressar al Museo del Prado procedent de la col·lecció Bosch i que s'havia adscrit a la producció juvenil d'Huguet. Aquesta peça s'havia relacionat estretament amb la taula del sant cavaller<sup>15</sup> i aquesta idea s'ha mantingut després de descartar-se la joventut aragonesa d'Huguet. La seva procedència desconeguda ha afavorit, com en el cas del *Sant Jordi i la princesa*, que alguns autors mantinguessin la seva atribució al mestre vallenc, mentre que R. Alcoy el recuperava, en definir la figura del Mestre de Sant Jordi i la princesa, per al catàleg d'aquest pintor.<sup>16</sup> La comparació entre el sant Jaume conservat a Siresa i el *Profeta* del Prado, malgrat la factura més esbossada del darrer, probablement a causa de la seva situació marginal dins de l'estructura del conjunt original al qual va pertànyer, no deixa espai a dubtes sobre la seva adscripció a una mateixa mà. Coincideixen tant els trets fisonòmics com la tècnica pictòrica i la força expressiva del personatge. Tornem a retrobar el mateix front solcat de lleus arrugues, el nas llarg, els pòmuls marcats, idèntica expressió de la boca, i un dibuix molt similar de la barba, que ombrreja suauement les galtes i creix després despenjada. La coincidència entre tots dos és tal que l'un constitueix gairebé la imatge invertida de l'altre.

## El Mestre de Sant Jordi i la princesa i el seu cercle

Si bé en la meua opinió és indubtable que la mateixa mà va pintar les peces a què m'he referit fins ara, el vincle exacte entre aquestes i la resta d'obres que havien format part del suposat catàleg juvenil d'Huguet és més difícil d'establir.

Els lligams més estrets es donen, sens dubte, amb les taules de l'*Anunciació a la Mare de Déu* i l'*Epifania* provinents de l'església parroquial d'Alloza (Terol), avui conservades al Museo de Zaragoza. L'atmosfera melangiosa i serena de les escenes, així com la factura pictòrica, revelen la mà d'un mestre de gran capacitat. Rosa Alcoy parla, en la seva monografia de 2004, d'un Mestre d'Alloza assimilable al Mestre de Sant Jordi i la princesa.<sup>17</sup> Per la meua banda, crec que els lligams són molts i molt estrets, tot i que no es poden obviar algunes diferències que

afecten a la construcció dels rostres i la resolució dels paisatges. És possible, però, que el precari estat de conservació en què es troben distorsioni la visió actual d'aquestes peces.

Entre les obres de més alta qualitat del grup relacionat amb el *Sant Jordi i la princesa* es compta la *Sarja de la Mare de Déu i el Nen amb l'àngel custodi* procedent del convent saragossà del Santo Sepulcro. El suport d'aquesta obra, tela i no fusta, condiciona, fins a cert punt, els resultats pictòrics. Ni això ni l'estat de conservació, que no es pot considerar òptim, no amaguen les profundes connexions existents amb les taules d'Alloza i el *Sant Jordi i la princesa*. És aquest el cercle on s'encabeix millor aquesta interessant pintura, que depassa àmpliament les capacitats del Mestre de Cervera de la Cañada, al qual ens referirem tot seguit i amb qui s'ha volgut relacionar massa estretament la pintura.<sup>18</sup>

Les altres obres de l'antic catàleg juvenil d'Huguet no mantenen una relació tan estreta amb les taules de *Sant Jordi i la princesa*, el *Profeta* del Prado o els sants de Siresa, malgrat que totes presenten vincles més o menys intensos amb aquest cercle pictòric. Ch. R. Post va incloure al catàleg d'Huguet una taula amb sis profetes representats de mig cos, conservada en una col·lecció privada catalana, que probablement va pertànyer a la subpredel·la d'un retaule. L'atribució va ser acceptada per Gudiol i Ainaud, que la vinculaven, amb certs dubtes, al grup aragonès. El 1992, F. Ruiz Quesada l'atribuïa al mateix autor del *Sant Jordi i la princesa* i el *Cap de profeta* del Prado però puntualitzant que, si bé els caps de les figures eren obra d'un «pintor expert», la resta mostrava la participació de diversos pintors, membres de l'obrador.<sup>19</sup> En la meua opinió, el que es pot veure clarament (almenys fins on ho permeten les fotografies, atès que no he pogut examinar la peça directament) és el treball diferenciat de dos mestres, cadascun dels quals s'ocupa de tres figures. L'autor d'Isaïes, Salomó i Zacaries crea figures de nassos carnosos, revestides amb robes de plegats arrodonits, mentre els profetes Daniel, David i Abraham tenen rostres més angulosos, nassos allargats, estrets i rectes, i es vesteixen amb teles de plegats trencats a les mànigues. És el primer mestre el que té una relació més clara amb el Mestre de Sant Jordi i la princesa. Són molts els punts de contacte pel que fa al disseny dels personatges; coincideixen les barbes dibuixades amb pinzellades soltes i àgils, o l'expressió de les boques, amb els llavis lleugerament entreoberts, per exemple. Però els profetes de la predel·la semblen figures més toves, més arrodonides, menys incisives.

No puc deixar d'esmentar un altre dels retaules tradicionalment adscrits a l'etapa de joventut de Jaume Huguet a Aragó, el *Retaule de la Mare de Déu* provinent de Cervera de la Cañada, avui dispers en diversos museus i col·leccions privades. Gudiol i Ainaud l'havien considerat l'obra més antiga d'entre totes les que ens han pervingut de Jaume Huguet, mentre que F. Ruiz Quesada, el

Las otras obras del antiguo catálogo juvenil de Huguet no mantienen una relación tan estrecha con las tablas de *San Jorge y la princesa*, el *Profeta* del Prado o los santos de Siresa, pese a que todas presentan vínculos más o menos intensos con este círculo pictórico. Ch. R. Post incluyó en el catálogo de Huguet una tabla con seis profetas representados de medio cuerpo, conservada en una colección privada catalana, que probablemente perteneció a la subpredela de un retablo. La atribución fue aceptada por Gudiol y Ainaud, que la vinculaban, con ciertas dudas, al grupo aragonés. En 1992, F. Ruiz Quesada la atribuía al mismo autor del *San Jorge y la princesa* y la *Cabeza de profeta* del Prado pero puntualizando que, si bien las cabezas de las figuras eran obra de un «pintor experto», el resto mostraba la participación de diversos pintores, miembros del taller.<sup>19</sup> En mi opinión, lo que puede verse claramente (al menos hasta donde lo permiten las fotografías, puesto que no he podido examinar la pieza directamente) es el trabajo diferenciado de dos maestros, cada uno de los cuales se ocupa de tres figuras. El autor de Isaías, Salomón y Zacarías crea figuras de narices carnosas, revestidas con ropas de pliegues redondeados, mientras que los profetas Daniel, David y Abraham tienen rostros más angulosos, narices alargadas, estrechas y rectas, y se visten con telas de pliegues angulosos en las mangas. Es el primer maestro el que tiene una relación más clara con el Maestro de San Jorge y la princesa. Son muchos los puntos de contacto por lo que respecta al diseño de los personajes; coinciden las barbas dibujadas con pinceladas sueltas y ágiles, o la expresión de las bocas, con los labios ligeramente entreabiertos, por ejemplo. Pero los profetas de la predela parecen figuras más blandas, más redondeadas, menos incisivas.

No puedo dejar de mencionar otro de los retablos tradicionalmente adscritos a la etapa de juventud de Jaume Huguet en Aragón, el *Retablo de la Virgen* procedente de Cervera de la Cañada, hoy disperso en diversos museos y colecciones privadas. Gudiol y Ainaud lo habían considerado la obra más antigua de entre todas las que nos han llegado de Jaume Huguet, mientras que F. Ruiz Quesada, en 1992, afirmaba que, pese a los arcaísmos e impericias, este retablo demuestra el conocimiento de la producción madura de Huguet.<sup>20</sup> En mi opinión se trata, como ya afirmó R. Alcoy, de una obra menor, pero que hay que situar en la periferia del círculo definido por la actividad del Maestro de San Jorge y la princesa y su taller.<sup>21</sup> El Maestro de Cervera de la Cañada debió ser también el autor de un *Retablo de san Sebastián* de supuesto origen sardo y actualmente conservado en una colección privada, para el cual se han invocado referentes diversos.<sup>22</sup> El san Sebastián que ocupa el compartimiento central del conjunto presenta notables afinidades con personajes como uno de los apóstoles de la fragmentaria tabla de Pentecostés de Cervera de la Cañada o con el arcángel Gabriel de la Anunciación, uno de los compartimientos más conseguidos del retablo. La configuración del rostro, con la nariz larga y estrecha y los labios delgados, o el diseño de las manos son algunos de los paralelos que se pueden señalar. También la gama cromática

presenta afinidades notables con los compartimientos de Cervera de la Cañada conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao o en la colección Amatller. Por otra parte, tanto el azul del cielo, definido con pinceladas diagonales bien visibles, como los cipreses o la postura del santo y el gesto de sus manos sosteniendo los instrumentos del martirio recuerdan la postura, si bien no la melancólica dignidad, del san Jorge de la tabla del MNAC.

Es posible que el análisis detenido de otras obras conservadas aún en las iglesias aragonesas nos permita añadir alguna pieza al por ahora reducido catálogo del Maestro de San Jorge y la princesa. En este sentido hay que destacar una tabla con la figura de san Antonio Abad que se conserva en la iglesia parroquial de Novillas (Zaragoza), pero que no he podido ver directamente. Post la publicaba en 1958, y la atribuía, con interrogante, a Martín de Soria, remarcando la similitud con el san Pablo (fig. 7) de las tablas de Berlín.<sup>23</sup>

## Otros reflejos

Las obras que podemos considerar autógrafas del Maestro de San Jorge y la princesa dibujan una figura llena de originalidades, madurez y capacidad técnica. Todo apunta hacia un maestro de considerable importancia que ejerció una gran influencia sobre la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo xv. Esta influencia se reencuentra de forma puntual en el uso de determinadas soluciones iconográficas y compositivas que se popularizan en la segunda mitad del siglo xv, pero también en el estilo, en la forma de trabajar, de algunos pintores.

Destaca especialmente Arnau de Castellnou, quien ha sido propuesto por M. C. Lacarra como candidato ideal para dar nombre al autor del *San Jorge y la princesa*. Este artista será estudiado con algo más de detenimiento en el próximo apartado, puesto que le han sido atribuidas algunas de las pinturas que en mi opinión definen la figura de otro anónimo, el Maestro de San Bartolomé. Por lo que atañe a su relación con el Maestro de San Jorge y la princesa, sin embargo, estoy de acuerdo con R. Alcoy<sup>24</sup> en que, pese a que buena parte de la pintura de Castellnou es una consecuencia directa de la actividad del maestro anónimo, no se pueden identificar, ya que hay una importante diferencia cualitativa entre ambos.

Por otra parte, aunque, como ya se ha dicho, no es posible asumir la identificación del Maestro de San Jorge y la princesa con Martín de Soria, la pintura de este último no es en absoluto ajena a sus aportaciones. Joan Ainaud invocaba, como paralelo de la princesa que acompaña a san Jorge en la tabla del MNAC, la santa Catalina que formó parte de un *Retablo de la Virgen, san Miquel y santa Catalina*, ahora parcialmente conservado en el Museo de Zaragoza.<sup>25</sup> Pese a las pérdidas y los repintes de los compartimientos conservados de este retablo, los rasgos estilísticos, muy característicos, que definen



Fig. 7. Mestre de Sant Jordi i la Princesa, *Sant Pau* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín, desapareguda) / Maestro de San Jorge y la princesa, *San Pablo* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín, desaparecida).

1992, afirmava que, tot i els arcaïsmes i imperícies, aquest retaule demostra el coneixement de la producció madura d'Huguet.<sup>20</sup> En la meua opinió es tracta, com ja va afirmar R. Alcoy, d'una obra menor, però que cal situar en la perifèria del cercle definit per l'activitat del Mestre de Sant Jordi i la princesa i el seu taller.<sup>21</sup> El Mestre de Cervera de la Cañada degué ser també l'autor d'un *Retaule de sant Sebastià* de suposat origen sard i actualment conservat en una col·lecció privada per al qual s'havien invocat referents diversos.<sup>22</sup> El sant Sebastià que ocupa el compartiment central del conjunt presenta notables afinitats amb personatges com ara un dels apòstols de la fragmentària taula de la *Pentecosta* de Cervera de la Cañada o amb l'arcàngel Gabriel de l'*Anunciació*, un dels compartiments més reeixits del retaule. La configuració del rostre, amb el nas llarg i estret i els llavis primos o el disseny de les mans són alguns dels paral·lels que es poden assenyalar. També la gamma cromàtica presenta semblances notables amb els compartiments de Cervera de la Cañada que es conserven al Museo de Bellas Artes de Bilbao o a la col·lecció Amatller. D'altra banda, tant el blau del cel, definit amb pinzellades diagonals ben visibles, com els xiprers o la postura del sant i el gest de les seves mans sostenint els instruments del seu martiri recorden la postura, si bé no la melangiosa dignitat, del sant Jordi de la taula del MNAC.

És possible que l'anàlisi detinguda d'altres obres conservades encara a les esglésies aragoneses ens permeti afegir alguna peça al per ara reduït catàleg del Mestre de Sant Jordi i la princesa. En aquest sentit cal destacar una taula amb la figura de sant Antoni Abat que es conserva a l'església parroquial de Novillas (Saragossa), però

que no he pogut veure directament. Post la publicava el 1958, i l'atribuïa, amb interrogant, a Martín de Soria, tot remarcant la similitud amb el sant Pau (fig. 7) de les taules de Berlín.<sup>23</sup>

## Altres reflexos

Les obres que podem considerar autògrafes del Mestre de Sant Jordi i la princesa dibuixen una figura plena d'originalitats, maduresa i capacitat tècnica. Tot apunta cap a un mestre de considerable importància que va exercir una gran influència sobre la pintura aragonesa de la segona meitat del segle xv. Aquesta influència es retroba de manera puntual en l'ús de determinades solucions iconogràfiques i compositives que es popularitzen a la segona meitat del segle xv, però també en l'estil, en la manera de fer, d'alguns pintors. Destaca especialment Arnau de Castellnou, qui ha estat proposat per M. C. Lacarra com a candidat ideal per donar nom a l'autor del *Sant Jordi i la princesa*. Aquest artista serà estudiat amb una mica més de deteniment al proper apartat, atès que li han estat atribuïdes algunes de les pintures que en la meua opinió defineixen la figura d'un altre anònim, el Mestre de Sant Bartomeu. Pel que fa a la seva relació amb el Mestre de Sant Jordi i la princesa, però, estic d'acord amb R. Alcoy<sup>24</sup> que, tot i que bona part de la pintura de Castellnou és una conseqüència directa de l'activitat del mestre anònim, no es poden identificar, ja que hi ha una important diferència qualitativa entre tots dos.

D'altra banda, tot i que, com ja s'ha dit, no es pot assumir la identificació del Mestre de Sant Jordi i la princesa amb Martín de Soria, la pintura d'aquest darrer no és en absolut aliena a les seves aportacions. Joan Ainaud invocava, com a paral·lel de la princesa que acompanya sant Jordi a la taula del MNAC, la santa Caterina que va formar part d'un *Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i santa Caterina*, ara parcialment conservat al Museo de Zaragoza.<sup>25</sup> Malgrat les pèrdues i els repintats dels compartiments conservats d'aquest retaule, els trets estilístics, molt característics, que defineixen la pintura de Martín de Soria tal com la coneixem gràcies al retaule signat de Pallaruelo de Monegros (parcialment conservat al Museo de Huesca) i altres obres documentades es distingeixen amb claredat. La taula de santa Caterina, les perdudes portes del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo o les restes del *Retaule de la Magdalena* de San Pedro de Zuera, d'altra banda, ens enfronten amb una solució dels fons que adopta i complica l'eficaç esquema compositiu emprat pel Mestre de Sant Jordi i la princesa a la taula del MNAC i a les de Berlín.

Martín de Soria es devia formar en un entorn dominat pels darrers moments de l'activitat de Blasco de Grañén i per l'activitat incipient del Mestre de Sant Jordi i la princesa. En relació amb la formació de l'artista, no es pot oblidar la seva debatuda intervenció al *Retaule del Salvador* d'Ejea de los Caballeros, atestada



la pintura de Martín de Soria tal como la conocemos gracias al retablo firmado de Pallaruelo de Monegros (parcialmente conservado en el Museo de Huesca) y otras obras documentadas, se distinguen con claridad. La tabla de santa Catalina, las perdidas puertas del *Retablo del Salvador* de Pallaruelo o los restos del *Retablo de la Magdalena* de San Pedro de Zuera, por otro lado, nos enfrentan a una solución de los fondos que adopta y complica el eficaz esquema compositivo empleado por el Maestro de San Jorge y la princesa en la tabla del MNAC y en las de Berlín.

Martín de Soria debió formarse en un entorno dominado por los últimos momentos de la actividad de Blasco de Grañén y por la actividad incipiente del Maestro de San Jorge y la princesa. En relación con la formación del artista, no puede olvidarse su debatida intervención en el *Retablo del Salvador* de Ejea de los Caballeros, atestiguada por la documentación pero difícil de establecer a la vista del conjunto. Este mueble fue contratado por Blasco de Grañén, y su trabajo se distingue con claridad en la predela, pero a la muerte de este maestro quedó inacabado, y fue su sobrino, Martín de Soria, el encargado de pintar el cuerpo principal con su correspondiente guardapolvo.<sup>26</sup> Algunas cabezas del guardapolvo y otros detalles de las escenas narrativas se han vinculado, con acierto en mi opinión, con los esquemas propuestos por la pintura del Maestro de San Jorge y la princesa,<sup>27</sup> pero no está tan claro que sean obra del autor del *Retablo del Salvador* de Pallaruelo. Los compartimientos del cuerpo superior del retablo dejan ver el trabajo de un maestro de una calidad superior a la que muestran todas las otras obras documentalmente adscritas a Martín de Soria, pese a que probablemente no es necesario recurrir a la presencia de un maestro itinerante extranjero para explicar el estilo de estos compartimientos, como se ha sugerido.<sup>28</sup> Pese a la divergencia estilística del *Retablo del Salvador* de Ejea con las obras más seguras de Martín de Soria, hay que remarcar que este artista copia de forma bastante literal composiciones y motivos del retablo de Ejea en obras atribuidas con notable seguridad.<sup>29</sup>

Al examinar las tablas de Siresa he aludido a la relación entre la pintura del Maestro de San Jorge y la princesa y algunos de los resultados de Pere Garcia. La conexión es especialmente relevante con un retablo atribuido a los inicios de su carrera pictórica y dedicado a los gozos de la Virgen. Se conservó fragmentariamente en Benavarrí, ciudad natal del artista, hasta la Guerra Civil, y, aunque se consideraba totalmente perdido, una tabla de este retablo, la *Resurrección de Cristo*, fue adquirida en 2009 por el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal. Pese a su estado fragmentario y los repintes y retoques sufridos, esta tabla es importante porque revela una fase primeriza de la carrera de Pere Garcia que parece menos formularia que su producción más característica y bien conocida. Otras obras atribuidas a Pere Garcia parecen responder a intereses y ambientes cercanos a los que dieron cabida a la actividad del Maestro de San Jorge y la princesa, especial-

mente un *San Antonio Abad* perteneciente al Musée Goya de Castres (inv. 97-1-2). Si bien es muy similar a otro *San Antonio* conservado en el William College Museum of Art que permite ver el estilo más característico de Pere Garcia, el de Castres se aleja por el modelado, más suave, y por el complejo tratamiento de las ropas. La comparación del san Antonio con el Santiago de Siresa o el san Luís de las tablas de Berlín revela puntos de contacto por lo que atañe al dibujo de la figura, el tratamiento de la superficie pictórica y la intensidad expresiva.

Otros maestros que retoman algunos aspectos de la pintura del Maestro de San Jorge y la princesa son Tomás Giner, Bernardo de Aras, o el llamado Maestro de Morata. La figura de este último maestro, tal como fue definida por Ch. R. Post,<sup>30</sup> está también falta de una revisión, pero retablos como el del *Descendimiento*, de la ermita de la Vera Cruz de Morata de Jiloca, presentan numerosos puntos de contacto, especialmente por lo que respecta a los apóstoles que ocupan la predela. Estas figuras de pie muestran notables afinidades, pese a las diferencias cualitativas, con el *San Jorge y la princesa*, y también con los santos de las tablas de Siresa. En relación con el Maestro de Morata, no puedo dejar de citar una obra que Ch. R. Post incluía en el catálogo de Martín de Soria pero que tiene más puntos de contacto con este maestro anónimo. Post relacionaba muy estrechamente con la tabla de *San Jorge y la princesa* el monumental *Retablo de san Pedro, la Virgen y san Blas*, antes conservado en la colección Hearst, y ahora perteneciente al Museum of Fine Arts de Boston,<sup>31</sup> si bien consideraba que había sido realizado con la intervención muy considerable de un discípulo. Entre los numerosos santos que acompañan a los tres titulares, como es usual en los retablos aragoneses de grandes dimensiones, se encuentra un san Jorge que, despojado de la intensa melancolía del caballero del MNAC, demuestra sin embargo las consecuencias de esta obra en la pintura aragonesa.

En el panorama de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo xv, pues, se ha de destacar la notable influencia ejercida por un maestro, por ahora anónimo, que contribuye a definir el estilo de buena parte de los pintores de estas décadas. El restringido catálogo de este artista, al cual ahora he añadido una obra, no impide captar la notable calidad y capacidad técnica del Maestro de San Jorge y la princesa. Por lo que respecta a su identificación y filiación estilística, tienen un gran peso las posibilidades apuntadas por R. Alcoy, que sugiere un pintor vinculado al último gótico internacional barcelonés representado por Bernat Martorell. Esto permite recuperar el nombre de diversos pintores sin obra conocida relacionados de una manera o de otra con la actividad de los talleres barceloneses y aragoneses.<sup>32</sup> Pese a todo esto, no se ha de olvidar la importancia de la tradición pictórica del gótico internacional aragonés, que en la década de los cuarenta se impregna de novedades flamencas. En este sentido no deja de tener interés la confluencia en la iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de



per la documentació però difícil d'establir a la vista de l'estil del conjunt. Aquest moble va ser contractat per Blasco de Grañén, i el seu treball es distingeix amb claredat a la predel·la, però a la mort d'aquest mestre va quedar inacabat, i va ser el seu nebot, Martín de Soria, l'encarregat de pintar el cos superior amb el seu corresponent guardapols.<sup>26</sup> Alguns caps de profetes del guardapols i altres detalls de les escenes narratives, han estat vinculats, amb encert en la meua opinió, amb els esquemes proposats per la pintura del Mestre de Sant Jordi i la princesa,<sup>27</sup> però no està tan clar que siguin obra de l'autor del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo. Els compartiments del cos superior del retaule deixen veure el treball d'un mestre d'una qualitat superior a la que mostren totes les altres obres documentalment adscrites a Martín de Soria, malgrat que probablement no és necessari recórrer a la presència d'un mestre itinerant estranger per explicar l'estil d'aquests compartiments, com s'ha suggerit.<sup>28</sup> Tot i la divergència estilística del *Retaule del Salvador* d'Ejea amb les obres més segures de Martín de Soria, cal remarcar que aquest artista copia de manera bastant literal composicions i motius del retaule d'Ejea en obres atribuïdes amb notable seguretat.<sup>29</sup>

En examinar les taules de Siresa he al·ludit a la relació entre la pintura del Mestre de Sant Jordi i la princesa i alguns dels resultats de Pere Garcia. La connexió és especialment rellevant amb un retaule atribuït als inicis de la seva carrera pictòrica i dedicat als goigs de la Mare de Déu. Es va conservar fragmentàriament a Benavarrí, vila natal de l'artista, fins a la Guerra Civil, i, tot i que es considerava totalment perdut, una taula d'aquest retaule, la *Resurrecció de Crist*, va ser adquirida el 2009 pel Museu de Lleida: Diocesa i Comarcal. Tot i el seu estat fragmentari i les repintades i retocs soferts, aquesta taula és important perquè revela una fase primerenca de la carrera de Pere Garcia que sembla menys formulària que la seva producció més característica i ben coneguda. Altres obres atribuïdes a Pere Garcia semblen respondre a interessos i ambients molt propers als que van donar cabuda a l'activitat del Mestre de Sant Jordi i la princesa, especialment un sant Antoni Abat pertanyent al Musée Goya de Castres (inv. 97-1-2). Si bé és molt semblant a un altre sant Antoni conservat al William College Museum of Art que deixa veure l'estil més característic de Pere Garcia, el de Castres se n'allunya pel modelat, més suau, i pel complex tractament de les robes. La comparació del sant Antoni amb el sant Jaume de Siresa o el sant Lluís de les taules de Berlín revela punts de contacte pel que fa al dibuix de la figura, el tractament de la superfície pictòrica i la intensitat expressiva.

Altres mestres que reprenen alguns aspectes de la pintura del Mestre de Sant Jordi i la princesa són Tomàs Giner, Bernardo de Aras, o l'anomenat Mestre de Morata. La figura d'aquest darrer mestre, tal com va ser definida per Ch. R. Post,<sup>30</sup> està també mancada d'una revisió, però retaules com el del *Davallament*, de l'ermita de la Vera Cruz de Morata de Jiloca, presenten nombro-

sos punts de contacte, especialment pel que fa als apòstols que ocupen la predel·la. Aquestes figures dempeus presenten notables afinitats, malgrat les diferències qualitatives, amb el *Sant Jordi i la princesa* i també amb els sants de les taules de Siresa. En relació amb el Mestre de Morata, no puc deixar de citar una obra que Ch. R. Post incloïa al catàleg de Martín de Soria però que té més punts de contacte amb aquest mestre anònim. Post relacionava molt estretament amb la taula de *Sant Jordi i la princesa* el monumental *Retaule de sant Pere, la Mare de Déu i sant Blai*, conservat abans a la col·lecció Hearst, i ara pertanyent al Museum of Fine Arts de Boston,<sup>31</sup> si bé considerava que havia estat realitzat amb la intervenció molt considerable d'un deixeble. Entre els nombrosos sants que acompanyen els tres titulars, com és usual als retaules aragonesos de grans dimensions, es troba un sant Jordi que, despullat de la intensa melangia del cavaller del MNAC, demostra tanmateix les conseqüències d'aquesta obra en la pintura aragonesa.

En el panorama de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle xv, així doncs, cal destacar la notable influència exercida per un mestre, per ara anònim, que contribueix a definir l'estil de bona part dels pintors d'aquestes dècades. El restringit catàleg d'aquest artista, al qual ara he afegit una obra, no impedeix copsar la notable qualitat i capacitat tècnica del Mestre de Sant Jordi i la princesa. Pel que fa a la seva identificació i filiació estilística, tenen un gran pes les possibilitats apuntades per R. Alcoy, qui suggereix un pintor vinculat al darrer gòtic internacional barceloní representat per Bernat Martorell. Això permet recuperar el nom de diversos pintors sense obra coneguda relacionats d'una manera o d'una altra amb l'activitat dels tallers barcelonins i aragonesos.<sup>32</sup> Tot i això, cal no oblidar la importància de la tradició pictòrica del gòtic internacional aragonès, que a la dècada dels quaranta s'impregna de novetats flamenques. En aquest sentit no deixa de tenir interès la confluència a l'església del monestir de San Pedro el Viejo de Siresa de tres mestres diversos però que es van moure en uns circuits semblants o paral·lels: Blasco de Grañén i el seu taller, que va pintar el *Retaule de sant Jaume*, el de *Sant Joan Evangelista*<sup>33</sup> i també el de la *Trinitat*; l'autor del *Retaule de sant Esteve*, que per ara podem continuar anomenant Mestre de Siresa, i el Mestre de Sant Jordi i la princesa, que es va fer càrrec de les taules de sant Jaume i sant Joan Baptista.

## El Mestre de Sant Bartomeu

### Vers la definició d'un mestre: el *Retaule de sant Bartomeu* i algunes taules més

L'anàlisi detallada d'algunes de les pintures que en algun moment es van vincular a Jaume Huguet però que ara hem de considerar en el radi d'influència del Mestre de sant Jordi i la



Fig. 8. Mestre de Sant Bartomeu, *Retaule de sant Bartomeu* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Museo de Bellas Artes de Bilbao 69/52, 69/53, 69/54 i 69/55), hipòtesi de reconstrucció / Maestro de San Bartolomé, *Retablo de San Bartolomé* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Museo de Bellas Artes de Bilbao 69/52, 69/53, 69/54 i 69/55), hipòtesi de reconstrucció.

Siresa de tres maestros diversos pero que se movieron en circuitos similares o paralelos: Blasco de Grañén y su taller, que pintó el *Retablo de Santiago*, el de *San Juan Evangelista*<sup>33</sup> y también el de la *Trinidad*, el autor del *Retablo de san Esteban*, que por ahora

podemos continuar llamando Maestro de Siresa, y el Maestro de San Jorge y la princesa, que se hizo cargo de las tablas de Santiago y san Juan Bautista.

## El maestro de San Bartolomé

### Hacia la definición de un maestro: el *Retablo de san Bartolomé* y algunas tablas más

El análisis detallado de algunas de las pinturas que en algún momento se vincularon a Jaume Huguet pero que ahora tenemos que considerar en el radio de influencia del Maestro de San Jorge y la princesa ha de contribuir a definir maestros y talleres que clarifiquen el complejo panorama de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo xv.

El erudito historiador Ch. R. Post, mientras que por un lado expresaba su absoluto convencimiento de que el pintor del *San Jorge y la princesa* era un aragonés, por el otro incluía en el catálogo de Huguet algunas obras que, pese a la falta de datos sobre su procedencia, revelan una estrecha conexión con la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo xv.

Estas obras, que nos dan la clave para definir la figura de un maestro por ahora anónimo, son un *Retablo de san Bartolomé*, conservado parcialmente y hoy distribuido entre las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el MNAC, y cinco tablas que muy probablemente pertenecieron a un retablo dedicado a los Gozos de la Virgen y que se custodian en el Musée des Beaux-Arts de Montréal, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y en una colección privada.

A estas pinturas, que nos proporcionan la definición del estilo de este maestro en dos momentos ligeramente diferentes de su carrera, se pueden acercar, como veremos, otras piezas que han sido relacionadas con el entorno del Maestro de San Jorge y la princesa.

Desgraciadamente, no tenemos ningún dato sobre el origen de las tablas del *Retablo de san Bartolomé*. Las seis piezas, que representan a san Bartolomé realizando un exorcismo, san Bartolomé bautizando a dos conversos, el santo haciendo caer los ídolos en

princesa ha de contribuir a definir mestres i tallers que aclareixin el complex panorama de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle xv.

L'erudit historiador Ch. R. Post, mentre d'una banda expressava el seu absolut convenciment que el pintor del *Sant Jordi i la princesa* era un aragonès, de l'altra incloïa al catàleg d'Huguet algunes obres que, malgrat la manca de dades sobre la seva procedència, revelen una estreta connexió amb la pintura aragonesa de la segona meitat del segle xv.

Aquestes obres, que ens donen la clau per definir la figura d'un mestre per ara encara anònim, són un *Retaule de sant Bartomeu*, conservat parcialment i avui distribuït entre les col·leccions del Museo de Bellas Artes de Bilbao i el MNAC, i cinc taules que molt probablement van pertànyer a un retaule dedicat als Goigs de la Mare de Déu i que es custodien al Musée des Beaux-Arts de Mont-real, The Metropolitan Museum of Art de Nova York, al Museo de Bellas Artes de Sevilla i a una col·lecció privada.

A aquestes pintures, que ens proporcionen la definició de l'estil d'aquest mestre en dos moments lleugerament diferents de la seva carrera, es poden apropar, com veurem, altres peces que han estat relacionades amb l'entorn del Mestre de Sant Jordi i la princesa.

Malauradament, no tenim cap dada sobre l'origen de les taules del *Retaule de sant Bartomeu*. Les sis peces, que representen sant Bartomeu realitzant un exorcisme, sant Bartomeu batejant dos conversos, el sant fent caure els ídols en presència del rei, l'escorxament de sant Bartomeu, la seva predicació després del martiri i la decapitació, van pertànyer a la col·lecció del marquès de Robert, de Barcelona, on les va estudiar Ch. R. Post abans del 1938.<sup>34</sup> Les taules de sant Bartomeu exorcitzant i batejant van passar més tard a la col·lecció Torelló, i d'aquí al MNAC el 1994. La resta es conserva actualment al Museo de Bellas Artes de Bilbao, on van ingressar el 1959, junt amb altres pintures d'origen aragonès, procedents de la col·lecció Espinal de Barcelona.<sup>35</sup> El conjunt de les sis taules ens proporciona un programa de la vida de sant Bartomeu que podem considerar essencialment complet, malgrat algunes peculiaritats iconogràfiques. El cicle narratiu i l'estructura de les taules suggereixen un retaule de tres carrers, constituït per un carrer central on probablement trobaríem la figura del sant titular i un calvari, dos carrers laterals amb les escenes narratives i una predel·la de la qual no sabem res (fig. 8).

A l'hora d'ordenar les escenes, hem de tenir en compte tant la coherència de la narració com l'estructura material de les taules. Pel que fa al relat, segons les fonts hagiogràfiques, sant Bartomeu, un cop arribat a l'Índia, realitzà diversos exorcismes que van atreure l'atenció del rei Polimi, la filla del qual estava



Fig. 9. Mestre de Sant Bartomeu, *Anunciació a la Mare de Déu* (Musée des Beaux-Arts, Mont-real, 1972.2) / Maestro de San Bartolomé, *Anunciación a la Virgen* (Musée des Beaux-Arts, Montréal, 1972.2).

endimoniada. Un cop guarida la princesa, sant Bartomeu demostrà de nou al rei el seu poder fent fugir els dimonis que habitaven als ídols del temple, la qual cosa va provocar la conversió de la família reial i el poble. Més tard, Astiages, germà i successor de Polimi, va prendre l'apòstol i el va fer martiritzar.<sup>36</sup>

Al nostre retaule, habitat exclusivament per personatges masculins, no s'ha representat l'exorcisme de la princesa, sinó el de dos personatges anònims que, un cop alliberats del dimoni, són batejats. L'examen del revers dels compartiments de l'*Exorcisme* i el *Bateig*, conservats al MNAC, ha permès comprovar que en origen es tractava d'una única taula, formada per tres posts verticals, tal com demostra la seqüència de les unions, la continuïtat de les vetes de la fusta i de les restes d'endrapat.<sup>37</sup> L'encaix d'aquestes dues taules, que devien ocupar el carrer lateral esquerre, ens dóna la clau de l'ordre de lectura, de dalt a baix. L'escena on sant Bartomeu fa caure els ídols davant del monarca es devia incloure també al carrer esquerre, donat que antecedeix, amb tota seguretat, el martiri del sant. La seva fusteria ens indica, de fet, que es tractava de la primera escena del retaule. Té una estruc-



presencia del rey, san Bartolomé desollado, su predicación después del martirio y la decapitación, pertenecieron a la colección del marqués de Robert de Barcelona, donde las estudió Ch. R. Post antes de 1938.<sup>34</sup> Las tablas de san Bartolomé exorcizando y bautizando pasaron más tarde a la colección Torelló, y desde aquí al MNAC en 1994. El resto se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde ingresaron en 1959, junto con otras pinturas de origen aragonés, procedentes de la colección Espinal de Barcelona.<sup>35</sup>

El conjunto de las seis tablas nos proporciona un programa de la vida de san Bartolomé que podemos considerar esencialmente completo, pese a algunas peculiaridades iconográficas. El ciclo narrativo y la estructura de las tablas sugieren un retablo de tres calles, constituido por una calle central donde probablemente encontraríamos la figura del santo titular y un calvario, dos calles laterales con las escenas narrativas y una predela de la que no sabemos nada (fig. 8).

A la hora de ordenar las escenas, hay que tener en cuenta tanto la coherencia de la narración como la estructura material de las tablas. Por lo que respecta al relato, según las fuentes hagiográficas, san Bartolomé, una vez llegado a la India, realizó diversos exorcismos que atrajeron la atención del rey Polimio, cuya hija estaba poseída por demonios. Una vez curada la princesa, san Bartolomé demostró de nuevo al rey su poder haciendo huir a los demonios que habitaban en los ídolos del templo, lo que provocó la conversión de la familia real y el pueblo. Más tarde, Astiages, hermano y sucesor de Polimio, prendió al apóstol y lo hizo martirizar.<sup>36</sup>

En nuestro retablo, habitado exclusivamente por personajes masculinos, no se ha representado el exorcismo de la princesa, sino el de dos personajes anónimos que, una vez liberados del demonio, son bautizados. El examen del reverso de los compartimientos del *Exorcismo* y el *Bautismo*, conservados en el MNAC, ha permitido comprobar que en origen se trataba de una única tabla, formada por tres tabloncillos verticales, tal y como demuestran la secuencia de las uniones, la continuidad de las vetas de la madera y los restos de entelado.<sup>37</sup> El encaje de estas dos tablas, que debían ocupar la calle lateral izquierda, nos da la clave del orden de lectura, de arriba abajo. La escena donde san Bartolomé hace caer a los ídolos ante el monarca debía incluirse también en la calle izquierda, puesto que antecede, con toda seguridad, al martirio del santo. Su carpintería nos indica, de hecho, que se trataba de la primera escena del retablo. Tiene una estructura peculiar, está constituida por tres tabloncillos verticales a los que se añaden, por la parte inferior, tres tabloncillos más, también en sentido vertical pero mucho más cortos, a fin de completar la largura de la tabla.<sup>38</sup> Las vetas y restos de entelado de estos pequeños tabloncillos inferiores, sin embargo, coinciden con los del *Exorcismo*. Teniendo todo esto en cuenta, es muy posible que la estructura original de la carpintería de esta calle lateral fuera la siguiente: tres largos tabloncillos que formarían los compartimientos

del Bautismo, el Exorcismo y la parte inferior de la Caída de los ídolos, y tres tabloncillos más cortos que completarían el compartimiento dedicado a la Caída de los ídolos. Aunque parece que este episodio podría tener más sentido como antecedente directo y causa del desollamiento del santo, la figura del rey que aparece aquí es muy diferente de la que se ve en las escenas de la calle lateral derecha, lo que hace pensar que el monarca que aparece en esta primera escena es Polimio, la figura positiva del rey que se convierte ante la demostración de poder de san Bartolomé, y no Astiages, el gobernante malvado que envía al santo al martirio.

La estructura, un poco desconcertante, que hemos visto en la calle izquierda, se repite en la calle lateral derecha, que se inicia con el Desollamiento de san Bartolomé. A continuación se dispondrían la última predicación del santo, que se dirige a su auditorio con su piel sobre los hombros, y la Decapitación.

Si, una vez definida la estructura del conjunto, pasamos a examinar sus pinturas, nos encontraremos ante composiciones dominadas por los personajes, que se disponen formando grupos compactos frente a arquitecturas que actúan como decorados de fondo. Estas arquitecturas, concebidas en algunos casos según los principios de la arquitectura diafragmática, son en general sencillas, aunque algunos espacios, como el del compartimiento dedicado al *Bautismo*, que sitúa a los personajes en un ámbito hexagonal de techo descubierto, no carecen de interés.

Las figuras que habitan nuestro retablo se visten con ropas de pliegues blandos y sencillos, donde aún no se percibe el gusto por las telas almidonadas con pliegues acartonados y abundantes. Son en general personajes volumétricos, de canon corto y rasgos contundentes. Tienen, en todos los casos, narices grandes y ojos de color castaño claro, delineados por un trazo negro que dibuja el párpado superior y con un toque de blanco justo al lado del iris. El pintor subraya los rasgos esenciales de los personajes con un trazo negro, y añade estratégicos toques de blanco y pinceladas de tonos terrosos que dibujan arrugas en la frente y en las comisuras de la boca y los ojos. El resultado son rostros llenos de carácter, pese a que las expresiones sean, en general, plácidas. El examen a simple vista de las tablas permite ver, en los colores más transparentes como los blancos y las carnaciones, interesantes trazos del dibujo subyacente. Las reflectografías que pude examinar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao revelan un dibujo a pincel que diseña las figuras y los pliegues con pinceladas ligeras y no demasiado insistentes. En algunos casos el dibujo preliminar se confunde con la superficie pictórica, puesto que el artista acostumbra a enfatizar manos, ropas, rostros y otros elementos repasando los contornos con negro. Aunque la técnica pictórica y el estilo son idénticos en todos los compartimientos, las escenas que habrían integrado la calle lateral izquierda muestran personajes más proporcionados, vestidos con ropas más complejas y elegantes. El que hemos interpretado como





tura peculiar, està constituïda per tres posts verticals a les quals s'afegeixen, per la part inferior, tres posts més, també en sentit vertical però molt més curtes, per tal de completar la llargària de la taula.<sup>38</sup> Les vetes i restes d'endrapat d'aquestes petites posts inferiors, però, coincideixen amb les de l'Exorcisme. Tenint en compte tot això, és molt possible que l'estructura original de la fusteria d'aquest carrer lateral fos la següent: tres llargues posts que formarien els compartiments del Bateig, l'Exorcisme i la part inferior de la Caiguda dels ídols, i tres posts més curtes que completarien el compartiment dedicat a la Caiguda dels ídols. Tot i que sembla que aquest episodi podria tenir més sentit com a antecedent directe i causa de l'escorxament del sant, la figura del rei que apareix aquí és molt diferent de la que es veu a les escenes del carrer dret, la qual cosa fa pensar que el monarca que apareix en aquesta primera escena és Polimi, la figura positiva del rei que es converteix davant de la demostració de poder de sant Bartomeu, i no Astiages, el governant malvat, que envia el sant al martiri.

L'estructura, una mica desconcertant, que hem vist al carrer esquerre, es repeteix al carrer lateral dret, que s'inicia amb l'Escorxament de sant Bartomeu. A continuació es disposarien la darrera predicació del sant, que es dirigeix al seu auditori amb la seva pell sobre l'espalla, i la Decapitació.

Si, un cop definida l'estructura del conjunt, passem a examinar les seves pintures, ens trobarem davant composicions dominades pels personatges, que es disposen formant grups compactes davant d'arquitectures que actuen com a decorats de fons. Aquestes arquitectures, concebudes en alguns casos segons els principis de l'arquitectura diafragmàtica, són en general senzilles, tot i que alguns espais, com el del compartiment dedicat al *Bateig*, que situa els personatges en un àmbit hexagonal de sostre obert, no estan mancats d'interès.

Les figures que habiten el nostre retaule es vesteixen amb robes de plegats tous i senzills, on encara no es percep el gust per les teles emmidonades amb plecs acartronats i abundants. Són en general personatges volumètrics, de cànon curt i trets contundents. Tenen, en tots els casos, nassos grans i ulls de color castany clar, delineats per un traç negre que dibuixa la parpella superior i amb un toc de blanc just al costat de l'iris. El pintor subratlla els trets essencials del personatge amb un traç negre, i afegeix estratègics tocs de blanc i pinzellades de tons terrosos que dibuixen arrugues al front i a les comissures de la boca i els ulls. El resultat són rostres plens de caràcter, malgrat que les expressions siguin, en general, plàcides. L'examen a ull nu de les taules permet veure, en els colors més transparents com ara els blancs i les carnacions, interessants traces del dibuix subjacent. Les reflectografies que vaig poder examinar al Museo de Bellas Artes de Bilbao revelen un dibuix a pinzell que dissenya les figures i els plegats amb pinzellades lleugeres i no gaire

insistent. En alguns casos el dibuix preliminar es confon amb la superfície pictòrica, donat que l'artista acostuma a emfasitzar mans, robes, rostres i altres elements repassant els contorns amb negre. Tot i que la tècnica pictòrica i l'estil són idèntics en tots els compartiments, les escenes que haurien integrat el carrer lateral esquerre deixen veure personatges més proporcionats, vestits amb robes més complexes i elegants. El que hem interpretat com a Polimi, a la *Caiguda dels ídols*, és un personatge gràcil, abillat amb un sofisticat «paletoque»<sup>39</sup> ribetejat d'ermí i tocat amb un turbant i barret molt similar al que porten en molts casos els reis i emperadors que persegueixen els sants en els retaules de Bernat Martorell. A les escenes del carrer lateral dret, en canvi, el rei és un personatge molt més monolític, vestit amb un mantell blau i tocat amb un turbant. A més, porta a les mans un senzill bastó, en comptes de la vara rematada en forma de flor de lis del primer compartiment. Si bé la morfologia dels rostres és la mateixa en tots els casos, en els compartiments de l'*Escorxament*, la *Predicació* i la *Decapitació* s'accentuen les desproporcions.

Tal com he indicat, Ch. R. Post va situar aquestes taules als inicis de la carrera pictòrica de Jaume Huguet. L'estudiós nord-americà detectava algunes incongruències entre aquestes pintures i l'obra de maduresa d'Huguet, a més de destacats vincles amb el gran pintor del gòtic internacional, el Mestre de sant Jordi, avui identificat amb Bernat Martorell. Les relacions amb el món del gòtic internacional i les diferències entre aquestes peces i l'obra més segura d'Huguet portaven Post a suggerir una datació al voltant del 1445, tot considerant que podia tractar-se de l'obra més antiga de les que hem conservat del mestre de Valls.<sup>40</sup>

L'atribució a Huguet no va gaudir d'èxit i en publicacions posteriors l'obra no s'inclou al seu catàleg. En la monografia dedicada a aquest pintor per Gudiol i Ainaud aquests afirmaven que, malgrat certs aspectes «huguetians», era impossible que les peces formessin part de la producció del mestre.<sup>41</sup> Uns anys més tard, el 1955, J. Gudiol va incloure els compartiments del *Retaule de sant Bartomeu* dins el context aragonès, i els va atribuir a Arnau de Castellnou, afegint a les sis taules conegudes per Post una setena amb sant Bartomeu dempeus, que ell considerava que podia ser la taula principal del retaule, i que es conservava en una col·lecció privada mallorquina. Aquesta taula va ser publicada poc després per Post, qui la va atribuir a Martín de Soria sense establir cap tipus de relació amb les sis taules narratives.<sup>42</sup>

El cànon de la figura, el plegat de les robes i l'expressió del personatge de la taula conservada en la col·lecció mallorquina no són massa lluny del que podem veure a les taules del MNAC i de Bilbao, però les fotografies de detall (en blanc i negre) del rostre del sant no deixen percebre els trets que he descrit com a més característics, com ara les expressives arrugues entre les celles i als ulls o el nas gran remarcats per una línia negra.



Polimio, en la *Caída de los ídolos*, es un personaje grácil, vestido con un sofisticado «paletoque»<sup>39</sup> ribetado de armiño y tocado con un turbante y sombrero muy similar al que llevan en muchos casos los reyes y emperadores que persiguen a los santos en los retablos de Bernat Martorell. En las escenas de la calle lateral derecha, en cambio, el rey es un personaje mucho más monolítico, vestido con un manto azul y tocado con un turbante. Además, lleva en las manos un sencillo bastón, en lugar de la vara rematada en forma de flor de lis del primer compartimiento. Si bien la morfología de los rostros es la misma en todos los casos, en las escenas del Desollamiento, la Predicación y la Decapitación se acentúan las desproporciones.

Tal como he indicado, Ch. R. Post situó estas tablas en los inicios de la carrera pictórica de Jaume Huguet. El estudioso norteamericano detectaba algunas incongruencias entre estas pinturas y la obra de madurez de Huguet, además de destacados vínculos con el gran pintor del gótico internacional, el Maestro de san Jorge, hoy identificado con Bernat Martorell. Las relaciones con el mundo del gótico internacional, y las diferencias entre estas piezas y la obra más segura de Huguet llevaban a Post a sugerir una fecha alrededor de 1445, considerando que podía tratarse de la obra más antigua de las que hemos conservado del maestro de Valls.<sup>40</sup>

La atribución a Huguet no gozó de éxito y en publicaciones posteriores la obra no se incluye en su catálogo. En la monografía dedicada a este pintor por Gudiol y Ainaud estos afirman que, pese a ciertos aspectos «huguetianos», era imposible que las piezas formaran parte de la producción del maestro.<sup>41</sup> Unos años más tarde, en 1955, J. Gudiol incluyó los compartimientos del *Retablo de san Bartolomé* dentro del contexto aragonés, y los atribuyó a Arnau de Castellnou, añadiendo a las seis tablas conocidas por Post una séptima con san Bartolomé en pie, que él consideraba que podía ser la tabla principal del retablo, y que se conservaba en una colección privada mallorquina. Esta tabla fue publicada poco después por Post, que la atribuía a Martín de Soria sin establecer ningún tipo de relación con las seis tablas narrativas.<sup>42</sup>

El canon de la figura, los pliegues de las ropas y la expresión de los personajes de la tabla conservada en la colección mallorquina no están demasiado lejos de lo que podemos ver en las tablas del MNAC y de Bilbao, pero las fotografías de detalle (en blanco y negro) del rostro del santo no permiten ver los rasgos que he descrito como más característicos, como por ejemplo las expresivas arrugas entre las cejas y en los ojos o la nariz grande remarcada por una línea negra.

Cuando Post proponía atribuir la tabla con san Bartolomé a Martín de Soria, debía tener en mente al pintor de la tabla de *San Jorge y la princesa*. En todo caso, es evidente que el estilo del compartimiento no permite atribuirlo ni al pintor del *Retablo del Salvador* de Pallaruelo de Monegros ni al Maestro de San Jorge y la princesa.

Martín de Soria fue también tomado como referencia por A. Galilea Antón para establecer la autoría de los seis compartimientos narrativos de san Bartolomé, considerando que pertenecían a un círculo cercano a este artista.<sup>43</sup> Creo, sin embargo, que el Maestro de San Bartolomé y Martín de Soria, pese a compartir un sustrato común, tienen estilos demasiado diferenciados como para admitir un nexo directo entre los dos.

El tipo de arquitectura y las características de las ropas, tanto por lo que respecta a los pliegues como al uso de algunos tocados y sombreros, sugieren para el Maestro de San Bartolomé una formación dentro del último gótico internacional, y para las pinturas de este retablo una fecha alrededor de mediados del siglo xv.

## Un retablo mariano

El estilo del Maestro de San Bartolomé se reencuentra en las tablas de un retablo mariano distribuido en diversos museos y colecciones privadas. Las piezas a las que me refiero son una *Anunciación* y una *Natividad* actualmente conservadas en el Musée des Beaux-Arts de Montréal,<sup>44</sup> una *Epifanía* en una colección privada parisina,<sup>45</sup> una *Resurrección* conservada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>46</sup> y una *Ascensión de Cristo* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.<sup>47</sup>

La dispersión de las tablas ha propiciado una interpretación historiográfica diferente de cada una de ellas. Por lo que respecta a la *Anunciación* y la *Natividad*, August. L. Mayer distinguía el «naturalismo viril» característico de la escuela hispana, pero a la vez cierta elegancia que solo podía ser francesa.<sup>48</sup> Por su parte, Ch. R. Post las integraba entre las obras cercanas a Huguet pero de autoría dudosa y señalaba correctamente que había una gran relación entre estas dos tablas y la *Resurrección*, y entre estas tres y el *Retablo de san Bartolomé*, pese a que consideraba este último, como ya hemos visto, una obra de juventud de Huguet.<sup>49</sup> En su monografía sobre Huguet, Gudiol y Ainaud eliminaron del catálogo del maestro de Valls tanto el *Retablo de san Bartolomé* como estas tablas marianas.<sup>50</sup> Para D. G. Carter la *Anunciación* y la *Natividad* conservadas en Montréal, donde se podía percibir a la vez el conocimiento del estilo de Huguet y de la pintura del sur de Francia, podían haber sido pintadas por Antoine de Lonhy, el maestro itinerante que aparece en la escena barcelonesa entre 1460 y 1462 pero que está también documentado en Borgoña, Toulouse, Saboya y el Piamonte.<sup>51</sup> Por lo que se refiere a la *Resurrección de Cristo* del Metropolitan, pese a que la atribución de Post a Huguet fue recogida puntualmente por Gaya Nuño en su compendio de arte expatriado,<sup>52</sup> en los catálogos y registros del museo la obra fue clasificada como francesa o germánica hasta fechas muy recientes y parece haber pasado desapercibida en los estudios dedicados tanto a Huguet como al arte aragonés.<sup>53</sup>



Quan Post proposava atribuir la taula amb sant Bartomeu dempeus a Martín de Soria, devia tenir en ment el pintor de la taula de *Sant Jordi i la princesa*. En tot cas, però, és evident que l'estil del compartiment no permet atribuir-lo ni al pintor del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros ni al Mestre de Sant Jordi i la princesa.

Martín de Soria va ser també pres com a referència per A. Galilea Antón per establir l'autoria dels sis compartiments narratius de sant Bartomeu, i va considerar que pertanyien a un cercle proper a aquest artista.<sup>43</sup> Crec, però, que el Mestre de sant Bartomeu i Martín de Soria, tot i compartir un substrat comú, tenen estils massa diferenciats com per admetre un nexa directe entre tots dos.

El tipus d'arquitectura i les característiques de les robes, tant pel que fa als plegats com a l'ús d'alguns tocats i barrets, suggereixen per al Mestre de sant Bartomeu una formació dins el darrer gòtic internacional, i per a les pintures d'aquest retaule una data al voltant de mitjan segle xv.

## Un retaule marià

L'estil del Mestre de Sant Bartomeu es retroba en les taules d'un retaule marià avui distribuït en diversos museus i col·leccions privades. Les peces a què em refereixo són una *Anunciació* i una *Nativitat* actualment conservades al Musée des Beaux-Arts de Mont-real,<sup>44</sup> una *Epifania* en una col·lecció privada parisenca,<sup>45</sup> una *Resurrecció* conservada al Metropolitan Museum of Art de Nova York<sup>46</sup> i una *Ascensió de Crist* al Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>47</sup>.

La dispersió de les taules ha propiciat una interpretació historiogràfica diferent de cada una d'elles. Pel que fa a l'*Anunciació* i la *Nativitat*, August. L. Mayer hi veia el «naturalisme viril» característic de l'escola hispana, però alhora certa elegància que només podia ser francesa.<sup>48</sup> Per la seva part, Ch. R. Post les integrava entre les obres properes a Hugué però d'autoria dubtosa i assenyalava correctament que hi havia una gran relació entre aquestes dues taules i la *Resurrecció*, i entre aquestes tres i el *Retaule de sant Bartomeu*, malgrat que considerava aquest darrer, com ja hem vist, una obra de joventut d'Hugué.<sup>49</sup> En la seva monografia sobre Hugué, Gudiol i Ainaud van eliminar del catàleg del mestre vallenc tant el *Retaule de sant Bartomeu* com aquestes taules marianes.<sup>50</sup> Per a D. G. Carter l'*Anunciació* i la *Nativitat* conservades a Mont-real, on es podia percebre alhora el coneixement de l'estil d'Hugué i de la pintura del sud de França, podien haver estat pintades per Antoine de Lonhy, el mestre itinerant que apareix en l'escena barcelonina entre 1460 i 1462 però que està també documentat a Borgonya, Tolosa de Llenguadoc, Savoia i el Piemont.<sup>51</sup> Pel que fa a la *Resurrecció de Crist* del Metropolitan, malgrat que l'atribució de Post a Hugué va ser recollida puntualment per Gaya

Nuño al seu compendi d'art expatriat,<sup>52</sup> en els catàlegs i registres del museu l'obra va ser classificada com a francesa o germànica fins a data molt recent i sembla haver passat desapercebuda en els estudis dedicats tant a Hugué com a l'art aragonès.<sup>53</sup>

L'*Ascensió de Crist* va seguir també un camí independent: Post la va atribuir a Bernat Martorell quan es conservava a la col·lecció de Marius de Zayas (EUA).<sup>54</sup> Quan la peça va ingressar al Museo de Bellas Artes de Sevilla, ho va fer etiquetada encara com a Bernat Martorell i aquesta és l'atribució que apareix en els catàlegs posteriors i es manté actualment,<sup>55</sup> tot i que només uns anys després del seu ingrés al museu sevillà, D. G. Carter va relacionar per primera vegada la taula de l'*Ascensió* amb les que es conservaven a Montréal<sup>56</sup> sense que això tingués, però, cap mena de transcendència en la bibliografia posterior.

Les mides dels quatre compartiments que actualment es conserven en museus públics (i que per tant es poden examinar) no són idèntiques,<sup>57</sup> però sí suficientment properes com per no impossibilitar un origen comú, especialment a la vista de les manipulacions que han sofert algunes de les taules. La similitud de les dimensions, l'absoluta identitat estilística i altres aspectes fan pensar que els cinc compartiments formaven part d'un mateix retaule dedicat a la Verge.

El programa del retaule es devia iniciar amb l'*Anunciació a la Mare de Déu* (fig. 9). L'estança on Maria rep la visita angèlica és una cambra austera, emmarcada per dos pilars a primer terme que recorden el que hem vist al *Retaule de sant Bartomeu*. La taula està tallada per la part superior, fet que ha eliminat part de les ales de Gabriel i truncat també les obertures que animen la paret del fons. Es tracta d'una escena sintètica, on els dos protagonistes, l'Àngel i Maria, emplaçats a primer terme, dominen l'espai fent escasses concessions a altres elements com el colom de l'Esperit Sant, el gerro de lliris o l'escriptori d'inusuals proporcions davant del qual s'agenolla la Verge. El despullament formal de l'escena, les dimensions dels personatges en relació amb l'espai i els pocs però significatius elements secundaris, troben el seu paral·lel a la taula de l'*Anunciació* d'Alloza.<sup>58</sup>

La *Nativitat o Adoració del Nen Jesús* (fig. 10) s'allunya dels esquemes més usuals, on la Verge, sant Josep i els eventuais assistents a l'escena adoren el Nen, i adopta, en canvi, la composició clàssica de l'Epifania. La Mare de Déu asseguda a terra presenta el Nen a la veneració, en aquest cas, de sant Josep, que sosté un dels peus de Jesús en un gest també propi dels reis de l'Epifania. La partera queda en segon terme, una mica amagada, i al fons es veu un foc encès en una xemeneia que constitueix un dels elements sorprenents de l'escena.<sup>59</sup> La Mare de Déu asseguda a terra, recollint l'antiga iconografia de la Mare de Déu de la Humilitat, entronca amb el que podem veure a l'*Epifania*



Fig. 10. Mestre de Sant Bartomeu, *Adoració del Nen* (Musée des Beaux-Arts, Montréal, 1973.3) / Maestro de San Bartolomé, *Adoración del Niño* (Musée des Beaux-Arts, Montréal, 1973.3).



Fig. 11. Mestre de Sant Bartomeu, *Epifania* (colecció privada) / Maestro de San Bartolomé, *Epifanía* (colección privada).

La *Ascensión de Cristo* siguió también un camino independiente: Post la atribuyó a Bernat Martorell cuando se conservaba en la colección de Marius de Zayas (USA).<sup>54</sup> Cuando la pieza ingresó en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo hizo etiquetada aún como Bernat Martorell y esta es la atribución que aparece en los catálogos posteriores y que se mantiene actualmente,<sup>55</sup> aunque solo unos años después de su ingreso en el museo sevillano, D. G. Carter relacionó por primera vez la tabla de la *Ascensión* con las que se conservaban en Montréal,<sup>56</sup> sin que esto tuviera ningún tipo de trascendencia en la bibliografía posterior.

Las medidas de los cuatro compartimientos que actualmente se conservan en museos públicos (y que por tanto se pueden examinar) no son idénticas,<sup>57</sup> pero sí suficientemente cercanas como para no imposibilitar un origen común, especialmente a la vista de las manipulaciones que han sufrido algunas de las tablas. La similitud de las dimensiones, la absoluta identidad

estilística y otros aspectos hacen pensar en que los cinco compartimientos formaban parte de un mismo retablo dedicado a la Virgen.

El programa del retablo debía iniciarse con la *Anunciación a la Virgen* (fig. 9). La estancia donde María recibe la visita angélica es una habitación austera, enmarcada por dos pilares en primer término que recuerdan lo que hemos visto en el *Retablo de san Bartolomé*. La tabla está cortada por la parte superior, eliminando parte de las alas de Gabriel y truncando también las aberturas que animan la pared del fondo. Se trata de una escena sintética, donde los dos protagonistas, el Ángel y María, situados en primer término, dominan el espacio haciendo escasas concesiones a otros elementos como la paloma del Espíritu Santo, el jarrón de lirios o el escritorio de inusuales proporciones ante el que se arrodilla la Virgen. La desnudez formal de la escena, las dimensiones de los personajes en relación con el espacio y los pocos pero signifi-



Fig. 12. Mestre de Sant Bartomeu, *Resurrecció de Crist* (The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1982.60.40) / Maestro de San Bartolomé, *Resurrección de Cristo* (The Metropolitan Museum, Nueva York, 1982.60.40).

d'Alloza. La figura del Nen, molt petita, reforça aquest nexa i s'apropa també a l'Infant que veiem a la *Sarja de la Mare de Déu i l'àngel custodi* del Museo de Zaragoza, i al *Retaule del Salvador d'Ejea* de los Caballeros.

L'*Epifania*, que per ara només podem estudiar gràcies a fotografies en blanc i negre (fig. 11), ja que es conserva en una col·lecció privada, és també molt propera a Alloza, com ja ha assenyalat R. Alcoy,<sup>60</sup> tant en la disposició general dels personatges com en alguns detalls de la indumentària. Melior, per exemple, vesteix, en tots dos casos, una llarga túnica revestida per un barnús de gust morisc, i es toca amb una corona que incorpora un turbant, tot i que en el cas del retaule que atribuïm al Mestre de Sant Bartomeu, i a diferència del que succeeix a la taula d'Alloza, el rei s'ha tret la corona abans de retre homenatge a l'Infant. L'organització de l'espai, idèntica a la de la Nativitat fins i tot en els detalls més inusuals, com la xemeneia,



Fig. 13. Mestre de Sant Bartomeu, *Ascensió de Crist* (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 3) / Maestro de San Bartolomé, *Ascensión de Cristo* (Museo de Bellas Artes de Sevilla, 3).

reforça la possibilitat que tots dos compartiments haguessin format part d'un mateix conjunt.

La *Resurrecció de Crist* (fig. 12) redueix també al mínim els elements compositius. Crist ha sortit del sepulcre tancat (com és usual a Aragó en aquests moments) i només un dels tres soldats sembla vagament conscient del prodigi. Un sintètic paisatge, format per suaus turons animats per alguns arbres representats amb minuciositat, actua com a teló de fons sense establir una relació orgànica entre el fons i la figura. En la zona inferior dreta de la pintura, el pintor s'ha entretingut a dibuixar una peculiar formació rocosa que repeteix, amb poques variacions, a la taula de l'*Ascensió de Crist* (fig. 13). En aquest darrer compartiment l'interès de l'artista per la figura en detriment de l'espai és particularment evident. Els dotze apòstols i la Verge han ocupat gairebé tot l'espai disponible, de manera que fins i tot l'aurèola d'un dels deixebles se solapa amb la túnica de Crist, que desapareix entre els núvols.



cativos elementos secundarios, encuentran su paralelo en la tabla de la *Anunciación* de Alloza.<sup>58</sup>

La *Natividad* o *Adoración del Niño* (fig. 10) se aleja de los esquemas más usuales, donde la Virgen, san José y los eventuales asistentes a la escena adoran al Niño, y adopta, en cambio, la composición clásica de la Epifanía. La Virgen, sentada en el suelo, presenta al Niño a la veneración, en este caso, de san José, que sostiene uno de los pies de Jesús en un gesto también propio de los reyes de la Epifanía. La partera queda en segundo término, algo escondida, y al fondo se ve un fuego encendido en una chimenea que constituye uno de los elementos sorprendentes de la escena.<sup>59</sup> La Virgen sentada en el suelo, evocando la antigua iconografía de la Virgen de la Humildad, entronca con lo que podemos ver en la Epifanía de Alloza. La figura del Niño, muy pequeña, refuerza este nexo y se acerca también al Niño que vemos en la *Sarga de la Virgen y el ángel custodio* del Museo de Zaragoza, y en el *Retablo del Salvador* de Ejea de los Caballeros.

La Epifanía, que por ahora solo podemos estudiar gracias a fotografías en blanco y negro (fig. 11), ya que se conserva en una colección privada, es también muy cercana a Alloza, como ya ha señalado R. Alcoy,<sup>60</sup> tanto en la disposición general de los personajes como en algunos detalles de la indumentaria. Melchor, por ejemplo, viste, en ambos casos, una larga túnica revestida de un albornoz de gusto morisco, y se toca con una corona que incorpora un turbante, aunque en el caso del retablo que atribuimos al Maestro de San Bartolomé, y a diferencia de lo que sucede en la tabla de Alloza, el rey se ha quitado la corona antes de rendir homenaje al Niño. La organización del espacio, idéntica a la *Natividad* incluso en los detalles más inusuales, como la chimenea, refuerza la posibilidad de que ambos compartimientos hubieran formado parte de un mismo conjunto.

La *Resurrección de Cristo* (fig. 12) reduce también al mínimo los elementos compositivos. Cristo ha salido del sepulcro cerrado (como es usual en Aragón en estos momentos) y solo uno de los tres soldados parece vagamente consciente del prodigio. Un sintético paisaje, formado por suaves colinas animadas por algunos árboles representados con minuciosidad, actúa como telón de fondo sin establecer una relación orgánica entre el fondo y la figura. En la zona inferior derecha de la pintura, el pintor se ha entretenido en dibujar una peculiar formación rocosa que repite, con pocas variantes, en la tabla de la *Ascensión de Cristo* (fig. 13). En este último compartimiento el interés del artista por la figura en detrimento del espacio es particularmente evidente. Los doce apóstoles y la Virgen han ocupado casi todo el espacio disponible, de manera que incluso la aureola de uno de los discípulos se solapa con la túnica de Cristo, que desaparece entre las nubes.

En mi opinión, el estilo del *Retablo de San Bartolomé* y de las tablas del conjunto dedicado a la Virgen denota la actividad de un mismo pintor, tal y como ya sugería Post, aunque no puedo estar de acuerdo con el estudioso americano en su atribución a Huguet. La relación más estricta se da, sin duda, en el trabajo de los personajes: la tonalidad de los ojos, castaño claro, las arrugas que dan expresión a la mirada, las frentes y las bocas, así como algunos rostros especialmente contundentes, con mandíbulas amplias y narices grandes, se reencuentran tanto en las tablas marianas como en las dedicadas al santo apóstol. El dibujo subyacente, que ya hemos destacado al hablar del *Retablo de san Bartolomé*, se aprecia también, con rasgos idénticos, en el *Retablo de la Virgen*. Es especialmente significativo el rostro de la partera que asiste a la Natividad, donde la pérdida de buena parte de la superficie pictórica hace que podamos observar con comodidad el dibujo preliminar.

Las tablas dedicadas a la Virgen incorporan, sin embargo, un tratamiento de las ropas que difiere sustancialmente del que se observa en el *Retablo de san Bartolomé*. Mientras que en este caso los pliegues son aún suaves, con un aspecto blando, y no demasiado complejo, en las tablas dedicadas a los gozos encontramos túnicas y mantos ampulosos, con pliegues quebrados y abundantes que se disponen alrededor de los cuerpos de los personajes y se arrastran por el suelo. Son pliegues que evidencian un conocimiento más profundo de la cultura flamenca posteyckiana y que nos llevan a proponer una cierta distancia cronológica entre ambos conjuntos, pero que no impiden la identidad de autoría.

El Maestro de San Bartolomé se formó en los últimos momentos del gótico internacional aragonés, y esto se refleja en el trabajo de las arquitecturas o los pliegues de las ropas de la que podemos considerar que es su obra más primitiva y que he utilizado para darle nombre, el *Retablo de san Bartolomé*. En el transcurso de su carrera, sin embargo, fue capaz de asimilar elementos nuevos, procedentes de la cultura eyckiana y también del trabajo de los pintores con más carácter y capacidad del panorama aragonés. La estrecha relación de las tablas del retablo mariano con las de Alloza es muy notable, y debe ser tenida en cuenta a la hora de situar cronológicamente estas piezas y establecer la filiación estilística de su autor.

## Un contexto para el Maestro de san Bartolomé

Las atribuciones del *Retablo de san Bartolomé* a Arnau de Castellnou o al círculo de Martín de Soria, sugeridas por J. Gudiol y A. Galilea Antón, respectivamente, tienen la virtud de inscribir esta obra en su contexto más probable, aquel definido por el trabajo del Maestro de San Jorge y la princesa y su círculo, pero ni en un caso ni en el otro hay una correspondencia estricta de estilo.

En la meua opinió, l'estil del *Retaule de sant Bartomeu* i de les taules del conjunt dedicat a la Mare de Déu denota l'activitat d'un mateix pintor, tal com ja suggeria Post, tot i que no puc estar d'acord amb l'estudiós americà en la seva atribució a Huguet. La relació més estricta es dona, sens dubte, en el treball dels personatges: la tonalitat dels ulls, castany clar, les arrugues que donen expressió a la mirada, els fronts i les boques, així com alguns rostres especialment contundents, amb mandíbules àmplies i grans nassos, es retroben tant en les taules marianes com en les dedicades al sant apòstol. El dibuix subjacent, que ja hem destacat en parlar del *Retaule de sant Bartomeu*, s'aprecia també, amb trets idèntics, al *Retaule de la Mare de Déu*. És especialment significatiu el rostre de la partera que assisteix a la Nativitat, on la pèrdua de bona part de la superfície pictòrica fa que puguem observar amb comoditat el dibuix preliminar.

Les taules dedicades a la Mare de Déu incorporen, però, un tractament de les robes que difereix substancialment del que s'observa al *Retaule de sant Bartomeu*. Mentre que en aquest cas els plegats són encara suaus, amb un aspecte tou, i no massa complex, a les taules dedicades als goigs trobem túniques i mantells ampul·losos, amb plects trencats i abundants que es disposen al voltant dels cossos dels personatges i arrossegueuen per terra. Són uns plects que evidencien un coneixement més profund de la cultura flamenca posteyckiana i que ens porten a proposar una certa distància cronològica entre tots dos conjunts, però que no impedeixen la identitat d'autoria.

El Mestre de Sant Bartomeu es va formar als darrers moments del gòtic internacional aragonès, i això es reflecteix en el treball de les arquitectures o dels plegats de les robes de la que podem considerar que és la seva obra més primitiva i que he fet servir per donar-li nom, el *Retaule de sant Bartomeu*. En el transcurs de la seva carrera, però, és capaç d'assimilar elements nous, procedents de la cultura eyckiana i també del treball dels pintors amb més caràcter i capacitat del panorama aragonès. L'estreta relació de les taules del retaule marià amb les d'Alloza és molt notable, i ha de ser tinguda en compte a l'hora de situar cronològicament aquestes peces i establir la filiació estilística del seu autor.

## Un context per al Mestre de Sant Bartomeu

L'atribució del *Retaule de sant Bartomeu* a Arnau de Castellnou o al cercle de Martín de Soria, suggerides respectivament per J. Gudiol i A. Galilea Antón, tenen la virtut d'inscriure aquesta obra en el seu context més probable, aquell definit pel treball del Mestre de Sant Jordi i la princesa i el seu cercle, però ni en un cas ni en l'altre no hi ha una correspondència estricta d'estil.

Coneixem l'estil d'Arnau de Castellnou gràcies al seu treball documentat en el *Retaule de la Mare de Déu de la Corona* d'Erla.



Fig. 14. Mestre de Sant Bartomeu, *Sant Enterrament* (Musée Marmottan, Paris). Detall / Maestro de San Bartolomé, *Santo Entierro* (Musée Marmottan, Paris). Detalle.

Aquest conjunt va ser contractat per Tomàs Giner en societat amb Arnau. Hi ha consens a atribuir a Tomàs Giner, durant molt de temps conegut com el Mestre de Dalmau de Mur, el carrer central i a Castellnou els laterals i la predel·la.<sup>61</sup> El retaule d'Erla, dedicat als Goigs de la Mare de Déu, inicia el seu programa narratiu amb l'*Anunciació*, que presenta una construcció amb molts punts de contacte amb l'*Anunciació* de Mont-real i la d'Alloza. La monumentalitat i protagonisme de les figures, situades a primer pla, i el treball dels plegats són els més destacats. Recordem, d'altra banda, que Arnau de Castellnou era per a M. C. Lacarra un bon candidat per donar nom a l'autor del *Sant Jordi i la Princesa* del MNAC o les taules d'Alloza.

Els nexes entre el Mestre de sant Bartomeu i el Mestre d'Alloza, d'altra banda, van més enllà de l'ús d'esquemes compositius propers, ja que tots dos comparteixen el gust pels personatges de rostres una mica rudes, amb nassos i orelles grans i ulls castanys. Tots dos defineixen els seus personatges amb una base clara a la qual es van afegint matisos i on es dibuixen arrugues amb tons terrosos. Malgrat aquesta manera de fer tan propera, però, les obres del Mestre d'Alloza demostren una atenció pel detall, una densitat, que no es veu als treballs del Mestre de Sant Bartomeu, en general més expeditiu.

Hi ha algunes obres més que podem relacionar amb aquest context. El 1992, Claudie Ressorat apropiava una taula amb el *Sant Enterrament*, conservat a les reserves del Musée Marmottan de



Conocemos el estilo de Arnau de Castellnou gracias a su trabajo documentado en el *Retablo de la Virgen de la Corona* de Erla. Este conjunto fue contratado por Tomás Giner en sociedad con Arnau. Hay consenso en atribuir a Tomás Giner, durante mucho tiempo conocido como el Maestro de Dalmau de Mur, la calle central y a Castellnou las laterales y la predela.<sup>61</sup> El retablo de Erla, dedicado a Gozos de la Virgen, inicia su programa narrativo con la Anunciación, que presenta una construcción con muchos puntos de contacto con la Anunciación de Montréal y la de Alloza. La monumentalidad y protagonismo de las figuras, situadas en primer plano, y el trabajo de los pliegues son los más destacados. Recordemos, por otro lado, que Arnau de Castellnou era para M. C. Lacarra un buen candidato para dar nombre al autor del *San Jorge y la princesa* del MNAC o las tablas de Alloza.

Los nexos entre el Maestro de San Bartolomé y el Maestro de Alloza, por otra parte, van más allá del uso de esquemas compositivos cercanos, ya que ambos comparten el gusto por los personajes de rostros algo rudos, con narices y orejas grandes y ojos castaños. Los dos definen a sus personajes con una base clara a la que se van añadiendo matices y donde se dibujan arrugas con tonos terrosos. Pese a esta forma de trabajar tan cercana, las obras del Maestro de Alloza demuestran una atención por el detalle, una densidad, que no se ve en los trabajos del Maestro de San Bartolomé, en general más expeditivos.

Hay algunas obras más que podemos relacionar con este contexto. En 1992, Claudie Ressort acercaba una tabla con el *Santo Entierro*, conservada en las reservas del Musée Marmottan de París (fig. 14), al autor de las tablas de Alloza.<sup>62</sup> Las conexiones son evidentes, pero son aún más estrechas con las obras que atribuimos al Maestro de san Bartolomé. Numerosos elementos colaboran a establecer esta relación, empezando por el modelado de los rostros, que sigue las pautas ya descritas, y prosiguiendo con detalles más secundarios como el trabajo de los nimbos. Estos incluyen motivos grabados a punzón que se reencuentran en las tablas del *Retablo de la Virgen*, y los contornos se repasan con una línea negra que también se ve

tanto en las tablas marianas como en el *Retablo de san Bartolomé*. El trabajo de las carnaciones es muy similar al de Alloza, pero también lo es, como hemos señalado, el que se ve en las obras atribuidas al Maestro de san Bartolomé. En el caso del *Santo Entierro*, coincide con este último en una menor densidad en el trabajo, en una factura que parece ligeramente más descuidada.

Gudiol y Ainaud atribuían al «autor del famoso San Jorge del Museo de Barcelona», es decir, al que ellos pensaban que era el joven Huguet, dos tablas fragmentarias de dimensiones reducidas que en aquel momento formaban parte de la colección Torelló (antes habían pertenecido a la de Román Vicente de Zaragoza), y que habían sido atribuidas por Post a Martín de Soria.<sup>63</sup> Estas tablas, una con cuatro personajes y la otra con la representación del martirio de un santo en la parrilla (probablemente san Vicente o san Lorenzo), presentan numerosos puntos de contacto tanto con Alloza como con el *Retablo de san Bartolomé*.

Gudiol y Ainaud, que pudieron examinar en directo la tabla, subrayan que «el pigmento fue colocado con pincel finísimo empleando gruesos que evidencian gran densidad en la pasta».<sup>64</sup> Esta densidad pictórica y el trabajo minucioso que describen los estudiosos parece que reforzaría los nexos con el autor de las tablas de Alloza. Insisten en esta dirección algunos detalles compositivos, entre los que quiero destacar el hombre que queda medio escondido tras el nimbo del santo en el fragmento con cuatro personajes, que repite el motivo del san José que se esconde en la Epifanía de Alloza. Para llegar a una conclusión sobre la autoría, sin embargo, sería necesario un examen directo de las obras.

Pese a la escasa producción conservada, o al menos identificada, del Maestro de San Bartolomé, este artista se nos dibuja como un significativo representante de una importante corriente de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo xv, aquella que en principio se había considerado relacionada con la influencia de Jaime Huguet y que ahora hemos de considerar vinculada al Maestro de San Jorge y la princesa.

## Notas

1. Las medidas son 90 x 58,5 x 2,3 cm, tiene el número de inventario MNAC/MAC 15868.

2. La tabla se reproduce en *Album de la colección de Don Francisco Miquel i Badía: principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería*, Barcelona, 1887, p. 33, lám. 1. En el pie de fotografía se indica que proviene de Valencia. Folch i Torres informa de la adquisición del museo y analiza la pieza en FOLCH I TORRES, J., «Taula de sant Jordi al Museu de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926, VII, p. 189-191, y también en FOLCH I TORRES, J., «El retaule de Sant Jordi de Jaime Huguet al Museu de la Ciutatella», *Gasetta de les Arts*, 15/6/1924, p. 1-3.

3. BERTAUX, E., «La peinture catalane et aragonaise dans la seconde moitié du XVe siècle», MICHEL, A. (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, París, 1908, III-II, p. 803. En este estudio el autor aludía a la relación entre la tabla del *San Jorge y la princesa* y el retablo, destruido el 1909, de *San Antonio Abad*, en aquel momento aún anónimo pero más tarde documentado como obra contratada el 1454 por Jaime Huguet (véase POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Massachusetts, 1938, VII, p. 106). En BERTAUX, E., «Das Katalanische Sankt-Georg Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlín, 1909, XXX,

p. 187-192 (p. 191-192), el autor se extiende sobre la posible autoría de Huguet, comparando el *San Jorge* del MNAC con los que aparecen en otras obras atribuidas documentalmente al pintor de Valls, como el *Retablo del Condestable*, y establece la relación entre la tabla del MNAC y las de Berlín, en función de la identidad estilística y otros elementos más puntuales pero singulares, como la organización arquitectónica del fondo.

4. Para el conocimiento de la figura de Martín de Soria, destacan las aportaciones primerizas de ARCO, R. DEL, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Revista de Arte Español*, 1916, III, p. 20, y los hermanos ALBAREDA, «Por tierras de Aragón: Pallaruelo de Monegros», *Revista*





París (fig. 14), a l'autor de les taules d'Alloza.<sup>62</sup> Les connexions són evidents, però són encara més estretes amb les obres que atribuïm al Mestre de sant Bartomeu. Nombrosos elements col·laboren a establir aquesta relació, començant pel modelat dels rostres, que segueix les pautes ja descrites, i prosseguint amb detalls més secundaris com el treball dels nimbes. Aquests inclouen motius punxonats que es retroben a les taules del *Retaule de la Mare de Déu*, i els contorns es ressegueixen amb una línia negra que també es veu tant en les taules marianes com al *Retaule de sant Bartomeu*. El treball de les carnacions és molt similar al d'Alloza, però també ho és, com hem assenyalat, el que s'observa a les obres atribuïdes al Mestre de Sant Bartomeu. En el cas del *Sant Enterrament*, coincideix amb aquest darrer en una menor densitat en el treball, en una factura que sembla lleugerament més descurada.

Gudiol i Ainaud atribueixen a l'«autor del famoso San Jorge del Museo de Barcelona», és a dir, al que ells pensaven que era el jove Huguet, dues taules fragmentàries de dimensions reduïdes que en aquell moment formaven part de la col·lecció Torelló (abans havien pertangut a la col·lecció Román Vicente de Saragossa), i que havien estat atribuïdes per Post a Martín de Soria.<sup>63</sup> Aquestes taules, una amb quatre personatges i l'altra amb la representació

del martiri d'un sant a la graella (probablement sant Vicenç o sant Llorenç), presenten nombrosos punts de contacte tant amb Alloza com amb el retaule de sant Bartomeu.

Gudiol i Ainaud, que van poder examinar en directe la taula, subratllen que «el pigmento fue colocado con pincel finísimo empleando gruesos que evidencian gran densidad en la pasta».<sup>64</sup> Aquesta densitat pictòrica i el treball minuciós que descriuen els estudiosos sembla que reforçaria els nexes amb l'autor de les taules d'Alloza. Insisteixen en aquesta direcció alguns detalls compositius, entre els quals vull destacar l'home que queda mig amagat darrere el nimbe del sant en el fragment amb quatre personatges, que repeteix el motiu del sant Josep que s'amaga a l'*Epifania* d'Alloza. Per arribar a una conclusió sobre l'autoria, però, caldria un examen directe de les obres.

Malgrat l'escassa producció conservada, o almenys identificada, del Mestre de Sant Bartomeu, aquest artista se'ns dibuixa com un significatiu representant d'un important corrent de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle xv, aquella que en principi s'havia considerat relacionada amb la influència de Jaume Huguet i que ara hem de considerar vinculada al Mestre de Sant Jordi i la princesa.

## Notes

1. Les mesures són 90 x 58,5 x 2,3 cm, té el número d'inventari MNAC/MAC 15868.

2. La taula es reproduïx a *Album de la colección de Don Francisco Miquel i Badia: principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería*, Barcelona, 1887, p. 33, lám. 1. Al peu de la fotografia s'indica que prové de València. Folch i Torres dona notícia de l'adquisició del museu i analitza la peça a FOLCH I TORRES, J., «Taula de sant Jordi al Museu de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926, VII, p. 189-191, i també a FOLCH I TORRES, J., «El retaule de Sant Jordi de Jaume Huguet al Museu de la Ciutadella», *Gasetta de les Arts*, 15/6/1924, p. 1-3.

3. BERTAUX, E., «La peinture catalane et aragonaise dans la seconde moitié du XVe siècle», MICHEL, A. (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, París, 1908, III-II, p. 803. En aquest estudi l'autor al·ludia a la relació entre la taula del *Sant Jordi i la princesa* i el retaule, destruït el 1909, de *Sant Antoni Abat*, en aquell moment encara anònim però més tard documentat com a obra contractada el 1454 per Jaume Huguet (vegeu POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1938, VII, p. 106). A BERTAUX, E., «Das Katalanische Sankt-Georg Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlín, 1909, XXX,

p. 187-192 (p. 191-192), l'autor s'estén sobre la possible autoria d'Huguet, comparant el *Sant Jordi* del MNAC amb els que apareixen a altres obres atribuïdes documentalment al pintor de Valls, com ara al *Retaule del Conestable*, i estableix la relació entre la taula del MNAC i les de Berlín, segons la identitat estilística i altres elements més puntuals però singulars, com ara l'organització arquitectònica del fons.

4. Per al coneixement de la figura de Martín de Soria, destaquen les aportacions primerenques d'ARCO, R. DEL, «La pintura de primitivos en el Alto Aragón», *Revista de Arte Español*, 1916, III, p. 20, i els germans ALBAREDA, «Por tierras de Aragón: Pallaruelo de

- Aragón, 1933, IX, 93, p. 111-113, además del capítulo dedicado por Post a este artista en POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 312-380. Más recientemente hay que destacar LACARRA, M. C., «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)», *Artígrama*, 1985, 2, p. 23-46.
5. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 31-50.
6. FERRE PUERTO, J., «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 2003, 12, p. 27-32; PAPELL, J. (coord.), *Edat mitjana: del buit a la plenitud*, Valls, 2006, p. 324-325 (Valls i la seva història, III).
7. SUREDA, J., *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, 2004, p. 111-132, y también en SUREDA, J., «Jaume Huguet i l'eixir de la dignitat humana», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 90 (L'art gòtic a Catalunya). E. MARCH recoge las ideas expresadas por SUREDA en «Jaume Huguet», *Pintura III. Darrera Manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 97-102 (L'art gòtic a Catalunya). La estancia italiana de Huguet ha sido defendida por otros autores, como Leone de Castris, P. L., «Napoli capitale mediterranea. La pittura di Alfonso e Ferrante», *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, Nápoles, 1997, p. 19 y 27 o NATALE, M., «El Mediterráneo que nos une», *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, 2001, p. 33.
8. LACARRA, M. C., *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 49-58; LACARRA, M. C., «Taller de Arnal de Castelnou de Navalles. San Juan Bautista en el desierto», *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, 2003, p. 259-261, y LACARRA, M. C., «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 147-149, (L'art gòtic a Catalunya).
9. ALCOY, R., «Jaume Huguet\*», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, p. 312-317, desarrolla estas ideas y añade argumentos en ALCOY, R., *San Jorge y la Princesa. Diálogos de la pintura del siglo xv en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004.
10. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 19, n. I. Para el Maestro de Siresa véase, POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 14-27.
11. LACARRA atribuye el *Retablo de la Trinidad* a Pere Garcia en «Trinidad y Anunciación. Atribuida a Pedro García de Benabarre», *María Fiel al espíritu, su iconografía en Aragón de la edad media al barroco*, 1998, p. 80-81 [catálogo de exposición].
12. La presencia de San Bernardino en la predela del *Retablo de la Trinidad* obliga a fechar el retablo después de la canonización del santo, en 1450. Del resto de piezas del catálogo confeccionado por Post para el Maestro de Siresa, algunas obras han de ser también atribuidas a Blasco de Grañén y su taller, mientras que otras pertenecen a la producción de otros maestros aragoneses no siempre fáciles de identificar. Trataré la figura del Maestro de Siresa con más detalle en mi tesis doctoral, actualmente en curso.
13. LACARRA, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004, p. 173, n. 269.
14. Entre la tabla del MNAC y las de Berlín se han señalado, en algunas ocasiones, ciertas diferencias, evidentes en el tratamiento superficial de las arquitecturas, los cipreses del fondo o el trabajo de los nimbos, aunque creo que no es necesario llevarlas al extremo de pensar en maestros diferentes.
15. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n.5, p. 35 consideran que es la obra conservada más cercana al *San Jorge y la princesa*.
16. Aunque GUÀRDIA, M., «Cap del profeta Daniel», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 222, indica que la procedencia, de la colección de P. Bosch, puede indicar el origen catalán de la pieza, entre las obras que este coleccionista legó al Prado hay algunas de clara filiación aragonesa (véase GARNELO Y ALDA, «Primitivos españoles en la colección Bosch del Prado», *Archivo español de Arte*, 1916-1917, p. 353-67). SUREDA, J., duda a la hora de atribuir o no esta obra a Jaume Huguet en *Un cert Jaume... cit. supra*, n. 7, p. 116, y se decide por la autoría huguetiana en *Pintura III. Darreres... cit. supra*, n. 7, p. 100. ALCOY, R., se refiere a la *Cabeza de profeta en San Jorge y la princesa... cit. supra*, n. 9, p. 155. Por su parte, MOLINA, J., identifica iconográficamente al profeta representado en «El profeta Daniel (atribuido a Jaume Huguet)», *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 294-295.
17. ALCOY, R., *San Jorge y... cit. supra*, n. 9, p. 145-157.
18. SUREDA, J., «Sarja de la Mare de Déu i l'àngel custodi», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 234. Tampoco creo que la intensa influencia flamenca que se percibe en esta pintura se justifique a partir de la obra de Miguel Ximénez, a quien Sureda también alude en su estudio.
19. Parece que el coleccionista que en este momento poseía la pieza indicó que ésta provenía de Manresa. En función de este origen catalán, POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 158-160, proponía que podía haber pertenecido a un retablo contratado por Huguet para Berga, no conservado. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 50. RUIZ QUESADA, F., «Isaïes, Salomé, Zacarías, Daniel, David i Abraham», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 236-237.
20. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 37; RUIZ QUESADA, F., «Retaule de Cervera de la Cañada», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 246-249.
21. ALCOY, R., *San Jorge y... cit. supra*, n. 9, p. 130. MAÑAS BALLESTÍN, F., *Pintura gòtica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 139, se aleja de la tendencia a considerar este retablo cercano al resto de obras antiguamente atribuidas a la actividad juvenil de Huguet en Aragón y propone para las tablas de Cervera de la Cañada y una predela del retablo mayor de Villarroya del Campo una autoría compartida entre cuatro pintores, Pedro de Aranda, Bartolomé de Verdeseca, Juan Cardiel y Juan de Bruecelle.
22. R. SERRA, «La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese», *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc.XIV-XV)*, Cagliari, 1989, p. 88-90, relaciona este retablo con el taller póstumo de Bernat Martorell en función de un pago que Martorell recibió como adelanto para hacer un retablo destinado a Cerdeña, poco antes de morir. El estilo del retablo impide, sin embargo, relacionarlo directamente con Miquel Nadal o Pere Garcia, continuadores del taller de Martorell que, a la muerte del maestro, podían haberse hecho cargo del trabajo. SUREDA, J., *Un cert Jaume... cit. supra*, n. 7, p. 85, n. 157, comenta que en esta obra, entre otras, se hace patente la «presència de concepcions huguetianes en la pintura sarda de la segona meitat del segle XV».
23. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XII, p. 704, fig. 313. Hay que recordar también la noticia de GUDIOL I RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 50 y p. 80, cat. 195, que consigna la existencia de una tabla con la figura de San Antonio Abad conservada en Pedrola (Zaragoza) que según él podía atribuirse «con cierta seguridad» al Jaume Huguet que él creía pintor del *San Jorge y la princesa*.
24. ALCOY, R., *San Jorge y... cit. supra*, n. 9, p. 147.
25. AINAUD, J., «Sant Jordi i la princesa», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 225. *El Retablo de la Virgen, san Miguel y santa Catalina*, encargado por el mercader Miguel de Baltueña y destinado a la iglesia de San Pablo de Zaragoza, fue pintado entre el 1459 y el 1460 por Martín de Soria.
26. LACARRA, M. C., *cit. supra*, n. 13, p. 44-48.
27. ALCOY, R., *San Jorge y... cit. supra*, n. 9, p. 176.
28. YARZA, J., «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160.
29. Es el caso de la Resurrección de Cristo del *Retablo del Salvador* de Pallaruelo de Monegros, que copia la composición espacial y algunos de los personajes de la escena de Ejea de los Caballeros. En este retablo Cristo surge de un sepulcro emplazado en una especie de templete organizado a base de ventanas y cipreses que recuerda el fondo de las tablas del *San Jorge y la princesa* y los donantes de Berlín.
30. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 388-417, lo califica de «The most eccentric and temperamental follower of Huguet in Aragón».
31. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 335-336, fig. 147, p. 350. La pieza ingresó en el museo el 1946, con el núm. de inv. 46.856. Nada sabemos de su procedencia original, pero en el guardapolvo se ven aún escudos con las cuatro barras, y su gran envergadura (502,92 x 579,76 cm) obliga a pensar en el altar mayor de alguna iglesia de proporciones muy destacadas.
32. ALCOY, R., «Jaume Huguet\*», *cit. supra*, n. 9, y ALCOY, R., *San Jorge y... cit. supra*, n. 9, p. 157-169. El principal candidato para Rosa Alcoy es Bernardo Ortoneda, hijo del pintor tarraconense emigrado a Aragón Pascual Ortoneda, que se formó en el taller de Martorell, aunque R. Alcoy recuerda también a otros pintores que se formaron o trabajaron en Barcelona y desarrollaron también una parte de su carrera en Aragón.
33. LACARRA, M. C., *cit. supra*, n. 13, p. 173.
34. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, 1938, p. 142.
35. GALILEA ANTÓN, A., «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaría. Anuario*, 1994, p. 9-42. Las 25 tablas adquiridas a la colección Espinal se compraron

- Monegros», *Revista Aragón*, 1933, IX, 93, p. 111-113, a més del capítol dedicat per Post a aquest artista, POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 312-380. Més recentment cal destacar LACARRA, M. C., «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)», *Artígrama*, 1985, 2, p. 23-46.
5. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 31-50.
6. FERRE PUERTO, J., «Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 2003, 12, p. 27-32; PAPELL, J. (coord.), *Edat mitjana: del buit a la plenitud*, Valls, 2006, p. 324-325 (Valls i la seva història, III).
7. SUREDA, J., *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, 2004, p. 111-132, i també a SUREDA, J., «Jaume Huguet i l'eixir de la dignitat humana», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 90 (L'art gòtic a Catalunya). E. MARCH recull les idees expressades per SUREDA a «Jaume Huguet», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 97-102 (L'art gòtic a Catalunya). El sojorn italià d'Huguet ha estat defensat per altres autors, com ara LEONE DE CASTRIS, P. L., «Napoli capitale mediterranea. La pittura di Alfoso e Ferrante», *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, Nàpols, 1997, p. 19 i 27 o NATALE, M., «El Mediterráneo que nos une», *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, 2001, p. 33.
8. LACARRA, M. C., *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Saragossa, 2003, p. 49-58, LACARRA, M. C., «Taller d'Arnau de Castelnu de Navalles. Sant Joan Baptista en el desert», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 259-261, i LACARRA, M. C., «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 147-149 (L'art gòtic a Catalunya).
9. ALCOY, R., «Jaume Huguet\*», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 312-317, desenvolupa i afegeix arguments a ALCOY, R., *San Jorge y la Princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004.
10. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 19, n. I. Pel que fa al Mestre de Siresa vegeu POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 14-27.
11. LACARRA atribueix el *Retaule de la Trinitat* a Pere Garcia a «Trinidad y Anunciación. Atribuïda a Pedro García de Benabarre», *María Fiel al espíritu, su iconografía en Aragón de la edad media al barroco*, 1998, p. 80-81 (catàleg d'exposició).
12. La presència de sant Bernardí a la predel·la del *Retaule de la Trinitat* obliga a datar el retaule després de la canonització del sant, el 1450. De la resta de peces del catàleg confegit per Post per al Mestre de Siresa, algunes obres han de ser també atribuïdes a Blasco de Grañén i el seu taller, mentre que d'altres pertanyen a la producció d'altres mestres aragonesos no sempre fàcils d'identificar. Tractaré la figura del Mestre de Siresa amb més detall en la meua tesi doctoral, actualment en curs.
13. LACARRA, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 173, n. 269.
14. Entre la taula del MNAC i les de Berlín s'han assenyalat, en algunes ocasions, certes diferències, evidents en el tractament superficial de les arquitectures, els xiprers del fons o el treball dels nimbes, tot i que crec que no cal portar-les a l'extrem de pensar en mestres diferents.
15. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 35 consideren que és l'obra conservada més pròpera al *Sant Jordi i la princesa*.
16. Tot i que GUÀRDIA, M., «Cap del profeta Daniel», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 222, indica que la procedència, de la col·lecció de P. Bosch, pot indicar l'origen català de la peça, entre les obres que aquest col·leccionista va llegar al Prado n'hi ha algunes de clara filiació aragonesa (vegeu GARNELO Y ALDA, «Primitivos españoles en la colección Bosch del Prado», *Archivo español de Arte*, 1916-1917, p. 353-367). SUREDA, J., dubta a l'hora d'atribuir o no aquesta obra a Jaume Huguet a *Un cert Jaume...*, *cit. supra*, n. 7, p. 116, i es decideix per l'autoria huguetiana a *Pintura III. Darreres...*, *cit. supra*, n. 7, p. 100. ALCOY, R., es refereix al *Cap de profeta a San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 155. Per la seva banda, MOLINA, J., identifica iconogràficament el profeta representat a «El profeta Daniel (atribuït a Jaume Huguet)», *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 294-295.
17. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 145-157.
18. SUREDA, J., «Sarja de la Mare de Déu i l'àngel custodi», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 234. Tampoc crec que la intensa influència flamenca que es percep en aquesta pintura es justifiqui a partir de l'obra de Miquel Ximénez, a qui Sureda també al·ludeix en el seu estudi.
19. Sembla que el col·leccionista que en aquell moment posseïa la peça va indicar que aquesta provenia de Manresa. A partir d'aquest origen català, POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 158-160, proposava que podia haver pertangut a un retaule contractat per Huguet per a Berga, no conservat. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 50. RUIZ QUESADA, F., «Isaïes, Salomó, Zacaries, Daniel, David i Abraham», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 236-237.
20. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 37; RUIZ QUESADA, F., «Retaule de Cervera de la Cañada», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 246-249.
21. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 130. MAÑAS BALLESTÍN, F., *Pintura gòtica aragonesa*, Saragossa, 1979, p. 139, s'allunya de la tendència a considerar aquest retaule pròper a la resta d'obres antigament atribuïdes a l'activitat juvenil d'Huguet a Aragó i proposa per a les taules de Cervera de la Cañada i una predel·la del retaule major de Villarroya del Campo una autoria compartida entre quatre pintors, Pedro de Aranda, Bartolomé de Verdeseca, Juan Cardiel i Juan de Bruccelle.
22. R. SERRA, «La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese», *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc.XIV-XV)*, Càller, 1989, p. 88-90, relaciona aquest retaule amb el taller pòstum de Bernat Martorell a partir d'un pagament que Martorell va rebre com a bestreta per fer un retaule destinat a Sardenya, poc abans de morir. L'estil del retaule impedeix, però, relacionar-lo directament amb Miquel Nadal o Pere Garcia, continuadors del taller de Martorell que, a la mort del mestre, es podien haver fet càrrec de la feina. SUREDA, J., *Un cert Jaume...*, *cit. supra*, n. 7, p. 85, n. 157, comenta que en aquesta obra, entre d'altres, es fa palesa la «presència de concepcions huguetianes en la pintura sarda de la segona meitat del segle XV».
23. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XII, p. 704, fig. 313. Cal recordar també la notícia de GUDIOL i RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 50 i p. 80, cat. núm. 195, que consigna l'existència d'una taula amb la figura de sant Antoni Abat conservat a Pedrola (Saragossa) que segons ell es podia atribuir «con cierta seguridad» al Jaume Huguet que ell creia pintor del *Sant Jordi i la princesa*.
24. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 147.
25. AINAUD, J., «Sant Jordi i la princesa», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 225. El *Retaule de la Mare de Déu, sant Miquel i santa Caterina*, encarregat pel mercader Miguel de Baltueña i destinat a l'església de San Pablo de Saragossa, va ser pintat entre el 1459 i el 1460 per Martín de Soria.
26. LACARRA, M. C., *cit. supra*, n. 13, p. 44-48.
27. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 176.
28. YARZA, J., «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160.
29. És el cas de la Resurrecció de Crist del *Retaule del Salvador* de Pallaruelo de Monegros, que copia la composició espacial i alguns dels personatges de l'escena d'Ejea de los Caballeros. En aquest retaule Crist surt d'un sepulcre emplaçat en una mena de templet organitzat a base de finestres i xiprers que recorda el fons de les taules de *Sant Jordi i la princesa* i dels donants de Berlín.
30. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 388-417, l'anomena «The most eccentric and temperamental follower of Huguet in Aragón».
31. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 335-336, fig. 147, p. 350. La peça va ingressar al museu el 1946, amb el núm. inv. 46.856. Res no sabem de la seva procedència original, però al guardapols es veuen encara escuts amb les quatre barres, i la seva gran envergadura (502,92 x 579,76 cm) obliga a pensar en l'altar major d'alguna església de proporcions molt destacades.
32. ALCOY, R., «Jaume Huguet\*», *cit. supra*, n. 9 i ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, 157-169. El principal candidat per a Rosa Alcoy és Bernardo Ortoneda, fill del pintor tarragoní emigrat a l'Aragó Pascual Ortoneda, que es va formar al taller de Martorell, tot i que R. Alcoy recorda també altres pintors que es formen o treballen a Barcelona i desenvolupen també una part de la seva carrera a l'Aragó.
33. LACARRA, M. C., *cit. supra*, n. 13, p. 173.
34. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, 1938, p. 142.
35. GALILEA ANTÓN, A., «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtokaria. Anuario*, 1994, p. 9-42. Les 25 taules adquirides de la col·lecció Espinal es van comprar



por mediación de J. Gudiol e incluían, además de las cuatro tablas del *Retablo de san Bartolomé*, algunas obras del taller de Blasco de Grañén y dos tablas procedentes del *Retablo de la Virgen* de Cervera de la Cañada, entre otras. Las cuatro tablas del *Retablo de san Bartolomé* fueron estudiadas por GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 180-191.

36. Parece que el culto a este santo apóstol y liberador de endemoniados tiene su origen en Bizancio, pero, en todo caso, la historia del santo gozó de una amplia difusión en occidente, en buena medida gracias al relato popularizado por J. de Voragine en la *Leyenda Dorada*. Para una síntesis de estos y otros datos véase «Bartolomeo, apóstolo, santos», *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1962, II, col. 852-878.

37. Las dos tablas conservadas en el MNAC fueron objeto de una limpieza con motivo de su recuperación para la nueva exposición permanente de arte gótico. Agradezco a Mireia Mestre, jefa del Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC, y a Anna Carreras, restauradora, sus apreciaciones por lo que respecta a la estructura del soporte de madera, la técnica pictórica y el estado de conservación de estas tablas.

38. Los tablones de la parte inferior y superior tienen anchuras diferentes, cosa que descarta que hayan sido serradas en época posterior. Por otro lado, la pintura de esta zona inferior, examinada con luz ultravioleta, presenta pérdidas y retoques, pero es esencialmente original, cosa que descarta también que se trate de piezas añadidas por los anticuarios que trocearon y vendieron el retablo. He de agradecer a José Luis Merino, jefe del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la posibilidad de consultar sus estudios técnicos sobre las tablas del *Retablo de san Bartolomé* conservadas en el museo bilbaíno, incluidas las fotografías de los reversos, reflectografías y radiografías.

39. La identificación de esta pieza de ropa se da en GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica...*, *cit. supra*, n. 35, p. 180.

40. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 142-144.

41. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 34.

42. GUDIOL I RICART, J., *Pintura gótica*, Madrid, 1955, p. 301-302, fig. 262 (*Ars Hispaniae*, IX), y también en GUDIOL I RICART, J., *Pintura medieval en Aragón...*, *cit. supra*, n. 23, p. 58-59 y 84, núm. 287. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XII, p. 704, fig. 314, indica que se conservaba en la colección Ferrando de Palma.

43. GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica...*, *cit. supra*, n. 35, p. 183-184.

44. Estas dos tablas pertenecieron a la colección de E. D. Levinson, fueron vendidas el 1962 a la galería Hirschl

& Adler, donde las compró Murray G. Ballantyne, y diez años más tarde, el 1972, pasaron de esta colección al Museo.

45. Fue vendida a la Galería Charpentier, en París, en junio de 1958.

46. Tiene el núm. de inventario 1982.60.40 e ingresó en el museo procedente de la colección de Jack and Belle Linsky, en 1982. Había estado antes en la colección Cook, como se puede comprobar gracias al catálogo de la colección, BROCKWELL, M. W., *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., visconde de Monserrate*, Londres, 1915, 3, p. 42, no. 423, il. p. 40. Brockwell indica que la pieza había sido comprada en Francia el 1901 y que su origen es incierto. Aunque parece que se había propuesto España o Alemania como lugar de procedencia, el autor sugiere más bien la escuela francesa, indicando que podía tratarse de una copia de principios del XVI de una pintura anterior.

47. La tabla fue comprada por el coleccionista Marius de Zayas en Francia, el 1930 y fue donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla por su viuda el 3 de enero de 1971, según la información proporcionada por Rocío Izquierdo, conservadora del museo, a quien agradezco su amabilidad.

48. MAYER, A. L., «Panneaux français inconnus», *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 284-288, figs. 12 y 13.

49. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 164-171.

50. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 34.

51. CARTER, D. G., «A Spanish Itinerary», *Apollo*, 1976, CIII, 171, p. 372-379. Entre las aportaciones más destacadas para la definición de la personalidad de Antoine de Lonhy se encuentran STERLING, CH., «Etudes Savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin», *L'Oeil*, 1972, 215, p. 14-27; AVRIL, F., «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 9-34; ROMANO, G., «Sur Antoine de Lonhy en Piémont», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 35-44; LORENTZ, PH., «Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrerie du château d'Authumes», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 9-13. Para una síntesis reciente sobre el pintor ver LABORDA, A., «Antoni de Llonya», a *Pintura III. Darreres Manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 206-211 (L'art gòtic a Catalunya).

52. GAYA NUÑO, J. A., *Pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, recoge en su catálogo la *Anunciación* (núm. inv. 1491), la *Natividad* (núm. inv. 1492) y la *Resurrección* (núm. inv. 1490), y atribuye las tres a la escuela de Huguet, pero sin relacionarlas como partes de un mismo conjunto.

53. Se puede comprobar, por ejemplo, en el catálogo de BAUMAN, G. C., *The Jack and Belle Linsky Collection*

*in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1984, núm. 41, p. 112-113. Fue Rafael Cornudella quien llamó mi atención sobre esta tabla y su relación con el *Retablo de san Bartolomé*, por lo que le transmito mi agradecimiento. Previamente R. Cornudella había comunicado a The Metropolitan Museum la relación de la pieza con el contexto aragonés, tal como queda reflejado en las entradas bibliográficas del catálogo *online* del museo.

54. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XI, p. 379, fig. 157; GAYA NUÑO, J. A., *cit. supra*, n. 52, cat. núm. 1749, p. 232, también la recoge en su catálogo, atribuyéndola a Bernat Martorell.

55. IZQUIERDO, R.; MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1990, p. 22, fig. p. 22.

56. El autor sugería, sin embargo, que la *Ascensión* debía ser obra de un colaborador del maestro principal.

57. *Anunciación*, 67,3 x 58,8 cm.; *Natividad*, 65 x 58,8 cm.; *Resurrección de Cristo*, 78,7 x 63,2 cm.; *Ascensión*, 83 x 64,5cm.

58. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 147, sugiere ya esta relación y cita (en la nota 214), otra *Anunciación* cercana por estilo y también por la composición, que perteneció a la colección Espinal de Barcelona. La pieza ha salido a subasta últimamente (Balclis, diciembre 2009), pero presenta numerosos repintes y un estado de conservación pésimo.

59. Aunque Mayer (*cit. supra*, n. 48) comentaba al hablar de esta tabla que «La cheminée, surtout, décèle une origine française», aparece en otras obras aragonesas cercanas, como en la Epifanía del *Retablo de San Pedro, la Virgen y San Blas* conservado en el Museum of Fine Arts de Boston al que me he referido antes, aunque en este caso queda muy disimulada. También aparece una chimenea en un compartimiento con la *Adoración del Niño* conservada en la Galería Nacional de Praga (núm. inv. DO 4099) atribuida al círculo de Francesc Solives.

60. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 151, n. 221 dice sobre esta Epifanía que «es una obra que destaca por sus rarezas y su indudable inspiración en la tabla de Alloza o en una producción similar».

61. Un resumen sobre la trayectoria de Arnau de Castellnou en LACARRA, M. C., «Taller de ...», *cit. supra*, n. 8, p. 258-261.

62. RESSORT, C., «A proposít de dues pintures d'Huguet conservades en els museus parisencs. Problemes d'atribució», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, *cit. supra*, n. 16, p. 112-117.

63. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 40; POST, CH. R., *cit. supra*, n.3, VIII, p. 324, fig. 141. Véase también LACARRA M. C., «Dos compartiments d'un retaule», *Jaume Huguet: 500 anys* Barcelona, 1993, p. 228-231.

64. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 40.



per mediació de J. Gudiol, i incloïen, a més de les quatre taules del *Retaule de sant Bartomeu*, algunes obres del taller de Blasco de Grañén i dues taules procedents del *Retaule de la Mare de Déu* de Cervera de la Cañada, entre d'altres. Les quatre taules del *Retaule de sant Bartomeu* van ser estudiades per GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica espanyola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 180-191.

36. Sembla que el culte a aquest sant apòstol i alliberador d'endimoniats té el seu origen a Bizanci, però, en tot cas, la història del sant va gaudir d'una àmplia difusió a Occident, en bona mesura gràcies al relat popularitzat per J. de Voràgine a la *Llegenda Daurada*. Per a una síntesi d'aquestes i altres dades vegeu «Bartolomeo, apòstolo, santo», *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1962, II, col. 852-878.

37. Les dues taules conservades al MNAC van ser objecte d'una neteja amb motiu de la seva recuperació per a la nova exposició permanent d'art gòtic. Agraïxo a Mireia Mestre, cap de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC, i a Anna Carreras, restauradora, les seves apreciacions pel que fa a l'estructura del suport de fusta, la tècnica pictòrica i l'estat de conservació d'aquestes taules.

38. Les parts de la part inferior i superior tenen diferents amplades, la qual cosa descarta que hagin estat tallades en època posterior. D'altra banda, la pintura d'aquesta zona inferior, examinada amb llum ultraviolada, presenta pèrdues i retocs, però és essencialment original, la qual cosa descarta també que es tracti de peces afegides pels antiquaris que van trossejar i vendre el retaule. Haig d'agrair a José Luis Merino, cap del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la possibilitat de consultar els seus estudis tècnics sobre les taules del *Retaule de sant Bartomeu* conservades al museu bilbaí, incloses les fotografies dels reversos, reflectografies i radiografies.

39. La identificació d'aquesta peça de roba es dona a GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica...*, *cit. supra*, n. 35, p. 180.

40. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 142-144.

41. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 34.

42. GUDIOL I RICART, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, p. 301-302, fig. 262 (Ars Hispaniae, IX), i també a GUDIOL I RICART, J., *Pintura medieval en...*, *cit. supra*, n. 23, p. 58-59 i 84, núm. 287. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XII, p. 704, fig. 314, indica que es conservava a la col·lecció Ferrando de Palma.

43. GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica...*, *cit. supra*, n. 35, p. 183-184.

44. Aquestes dues taules van pertànyer a la col·lecció d'E. D. Levinson, van ser venudes el 1962 a la galeria Hirschl & Adler, on les va adquirir Murray G.

Ballantyne, i deu anys més tard, el 1972, van passar d'aquesta col·lecció al Museu.

45. Va ser venuda a la Galeria Charpentier, a París, el juny de 1958.

46. Té el núm. d'inventari 1982.60.40 i va ingressar al museu procedent de la col·lecció de Jack and Belle Linsky, el 1982. Havia estat abans a la col·lecció Cook, com es pot comprovar gràcies al catàleg de la col·lecció, BROCKWELL, M. W., *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., visconde de Monserrate*, Londres, 1915, 3, p. 42, núm. 423, il. p. 40. Brockwell indica que la peça havia estat comprada a França el 1901 i que el seu origen és incert. Tot i que sembla que s'havia proposat Espanya o Alemanya com a lloc de procedència, l'autor suggereix més aviat l'escola francesa, i indica que podia tractar-se d'una còpia de principis del XVI d'una pintura anterior.

47. La taula va ser comprada pel col·leccionista Marius de Zayas a França, el 1930 i va ser donada al Museu de Bellas Artes de Sevilla per la seva vídua el 3 de gener de 1971, segons la informació proporcionada per Rocío Izquierdo, conservadora del museu, a qui agraïxo la seva amabilitat.

48. MAYER, A. L., «Panneaux français inconnus», *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 284-288, fig. 12 i 13.

49. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VII, p. 164-171.

50. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 34.

51. CARTER, D. G., «A Spanish Itinerary», *Apollo*, 1976, CIII, 171, p. 372-379. Entre les aportacions més destacades per a la definició de la personalitat d'Antoine de Lonhy es troben STERLING, CH., «Études Savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin», *L'Oeil*, 1972, 215, p. 14-27; AVRIL, F., «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 9-34; ROMANO, G., «Sur Antoine de Lonhy en Piémont», *Revue de l'Art*, 1989, 85, p. 35-44; LORENTZ, PH., «Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrière du château d'Authumes», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 9-13. Per a una síntesi recent sobre el pintor vegeu LABORDA, A., «Antoni de Llonye», *Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 206-211 (L'art gòtic a Catalunya).

52. GAYA NUÑO, J. A., *Pintura espanyola fuera de España*, Madrid, 1958, recull en el seu catàleg l'*Anunciació* (núm. inv. 1491), la *Nativitat* (núm. inv. 1492) i la *Resurrecció* (núm. inv. 1490), i atribueix totes tres a l'escola d'Huguet, però sense relacionar-les com a parts del mateix conjunt.

53. És pot comprovar, per exemple, al catàleg de BAUMAN, G. C., *The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art*, Nova York, 1984, 41, p. 112-113. Va ser Rafael Cornudella qui va cridar

la meua atenció sobre aquesta taula i la seva relació amb el *Retaule de sant Bartomeu*, per la qual cosa li transmeto el meu agraïment. Prèviament, R. Cornudella havia comunicat a The Metropolitan Museum la relació de la peça amb el context aragonès, tal com queda reflectit a les entrades bibliogràfiques del catàleg *online* del museu.

54. POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, XI, p. 379, fig. 157; GAYA NUÑO, J. A., *cit. supra*, n. 52, cat. núm. 1749, p. 232 també la recull al seu catàleg i l'atribueix a Bernat Martorell.

55. IZQUIERDO, R.; MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1990, p. 22, fig. p. 22.

56. L'autor suggeria, però, que l'*Ascensió* devia ser obra d'un col·laborador del mestre principal.

57. *Anunciació*, 67,3 x 58,8 cm; *Nativitat*, 65 x 58,8 cm; *Resurrecció de Crist*, 78,7 x 63,2 cm; *Ascensió*, 83 x 64,5 cm.

58. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 147, suggereix ja aquesta relació i cita (a la nota 214), una altra *Anunciació* propera per l'estil i també per la composició, que va pertànyer a la col·lecció Espinal de Barcelona. La peça ha sortit a subhasta darrerament (Balclis, desembre 2009), però presenta nombrosos repintats i un estat de conservació pèssim.

59. Malgrat que Mayer (*cit. supra*, n. 48) comentava en parlar d'aquesta taula que «La cheminée, surtout, décèle une origine française», apareix en altres obres aragoneses properes, com ara a l'Epifania del *Retaule de sant Pere*, la *Mare de Déu i sant Blai* conservat al Museum of Fine Arts de Boston al qual m'he referit abans, tot i que en aquest cas queda molt dissimulada. També apareix una xemeneia en un compartiment amb l'*Adoració del Nen* conservat a la Galeria Nacional de Praga (núm. inv. DO 4099) atribuït al cercle de Francesc Solives.

60. ALCOY, R., *San Jorge y...*, *cit. supra*, n. 9, p. 151, n. 221 diu sobre aquesta *Epifania* que «es una obra que destaca per sus rarezas y su indudable inspiración en la tabla de Alloza o en una producción similar».

61. Un resum sobre la trajectòria d'Arnau de Castellnou a LACARRA, M. C., «Taller d'Arnau...», *cit. supra*, n. 8, p. 258-261.

62. RESSORT, C., «A propòsit de dues pintures d'Huguet conservades en els museus parisencs. Problemes d'atribució», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 112-117.

63. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 40; POST, CH. R., *cit. supra*, n. 3, VIII, p. 324, fig. 141. Vegeu també LACARRA, M. C., «Dos compartiments d'un retaule», *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 228-231.

64. GUDIOL, J.; AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 40.

