

ARTE Y CULTURA EN ARAGÓN EN TIEMPOS DE LOS PRIMEROS TRASTÁMARAS (1412-1458)

JESÚS CRIADO MAINAR
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El largo periodo que abarca el reinado de Fernando de Antequera (1412-1416) y Alfonso *el Magnánimo* (1416-1458) es una etapa decisiva para la renovación del panorama artístico aragonés. En el campo arquitectónico supone la introducción del repertorio flamígero a partir de la reforma de la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca (1417-h. 1420, ant. 1424) bajo la dirección del maestro Isambart y su colaborador, Pedro Jalopa, llamado a jugar un papel decisivo en la difusión de este nuevo lenguaje. Y para la pintura supone la definitiva consolidación de la escuela aragonesa en el marco del segundo Internacional, en especial de los talleres de Zaragoza, en torno a las figuras de Bonanat Zahortiga y, sobre todo, Blasco de Grañén, pero también de las más modestas radicadas en Calatayud y Daroca, cuyas figuras clave son, respectivamente, Benito Arnaldín y Martín del Cano.

La designación de Dalmau de Mur en 1431 como arzobispo de Zaragoza y el destacado papel que desempeñó como impulsor de proyectos artísticos son dos factores determinantes para la progresiva asimilación de las novedades del tardogótico, tanto en el campo de la pintura como en el de la escultura, que poco a poco irá reemplazando al segundo Internacional, con el que convive sin estridencias hasta más allá del ecuador de la centuria. Así, entre los protagonistas de estos años hay artistas de formación tradicional como el escultor Pere Johan y los pintores Blasco de Grañén y Pascual Ortoneda, que conviven junto a otros más avanzados como los escultores Fortaner de Usques y Francí Gomar, el pintor Tomás Giner o el platero Francisco de Agüero.

Lambard. Estudis d'art medieval
Vol. XXVI (2014-2016), p. 149-189
ISSN: 0214-4573

PALABRAS CLAVE: Gótico, segundo Internacional, tardogótico, arquitectura, pintura, escultura, orfebrería, retablos.

ABSTRACT

The long period covered by the reign of Fernando de Antequera (1412-1416) and Alfonso *el Magnánimo* (1416-1458) is a decisive stage for the renewal of the Aragonese artistic panoramas. In the architectural field it involves the introduction of the flamboyant repertoire from the reform of the chapel of the *Sagrados Corporales* of Daroca (1417-c. 1420, before 1424) under the direction of the master Isambart and his collaborator, Pedro Jalopa, called play a decisive role in the dissemination of this new language. For the painting it means the definitive consolidation of the Aragonese school within the framework of the second International, especially of the Zaragoza workshops, around the figures of Bonanat Zahortiga and, above all, Blasco de Grañén, but also of the most modest ones located in Calatayud and Daroca, whose key figures are, respectively, Benito Arnaldín and Martín del Cano.

The appointment of Dalmau de Mur in 1431 as archbishop of Saragssa and the prominent role he played as a promoter of artistic projects are two determining factors for the gradual assimilation of the novelties of the late Gothic, both in the field of painting and sculpture, that will be replacing the second International, with which it coexists without stridencies until beyond the equator of the century. Thus, among the protagonists of these years there are traditionally trained artists such as the sculptor Pere Johan and the painters Blasco de Grañén and Pascual Ortoneda, who coexist with other more advanced sculptors like the Fortaner de Usques and Francí Gomar, the painter Tomás Giner or the silversmith Francisco de Agüero.

KEYWORDS: Gothic, second International, late Gothic, architecture, painting, sculpture, goldsmith, altarpieces.

El cambio de dinastía al frente de la Corona de Aragón sancionado por la llegada al trono de Fernando de Antequera (1412-1416) tras el Compromiso de Caspe (1412) es el primer acto de un nuevo ciclo político que a la larga conduciría a la unificación de Aragón y Castilla bajo un mismo soberano. No parece, sin embargo, que en el campo de la arquitectura y las artes plásticas la entronización del primer Trastámara conllevara modificaciones sustanciales, por lo que debemos ampliar el horizonte al reinado de su sucesor, Alfonso *el Magnánimo* (1416-1458). En el Viejo Reino marcan esta etapa la debilitación de la tradición mudéjar y la introducción de los presupuestos de la arquitectura borgoñona, así como una intensa renovación de las artes figurativas que a partir de los años cuarenta irán dejando atrás el lenguaje elegante del estilo Internacional para asumir las formas rotundas y más directas del nuevo realismo nórdico.

Resulta difícil efectuar una valoración de la arquitectura aragonesa de este periodo por la ausencia de grandes proyectos de naturaleza religiosa, pues todas las

catedrales, colegiatas y conventos importantes estaban concluidos en lo fundamental o a la espera de las transformaciones que se operarían en ellos al filo de 1500. Es, pues, preciso dirigir la mirada a pequeñas iniciativas como la preciosa iglesia parroquial de Santa Tecla de Cervera de la Cañada (Comarca de la Comunidad de Calatayud), en la que el alarife mudéjar Mahoma Rami (doc. 1401-1429), maestro de obras del papa Benedicto XIII, puso su firma en 1426, y donde las señas de identidad de la cultura artística islámica aparecen ya tan difuminadas que dejan entrever un punto y final.¹

No es casualidad que por esos mismos años un equipo de artistas nórdicos estuviera reformando la capilla mayor (1417-h. 1420, ant. 1424) de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca al tiempo que se ocupaba de edificar de nueva planta la capilla de San Agustín (1417-1420) –desaparecida– del templo metropolitano del Salvador de Zaragoza, dos empresas que pusieron los fundamentos para la asimilación de los presupuestos de la arquitectura flamígera y la escultura borgoñona. Y es importante advertir, por último, que este proceso renovador afecta también a la arquitectura civil pública, de análisis mucho más complejo a causa de la desaparición del monumento más emblemático, las casas de la Diputación del Reino en la capital, cuya primera configuración (1437-1450) corresponde a este momento.²

¹ José M^a. LÓPEZ LANDA, «Iglesias gótico-mudéjares del Arcedianado de Calatayud», *Arquitectura. Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, núm. 49 (1923), p. 126 y 130; Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH, «Iglesia parroquial de Santa Tecla, de Cervera de la Cañada», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VI (1930), p. 57-63; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985, t. II, p. 142-151; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 2008, t. I, p. 268-283.

En el tramo de los pies, en la clave de madera de la bóveda, se plasmó la heráldica de la reina María de Castilla, esposa del *Magnánimo*, presente asimismo en el revestimiento pictórico del tramo anterior, en el muro del lado del evangelio, muy cerca de la pechina de yeso que contiene la suscripción de Mahoma Rami.

² Las noticias sobre su fábrica medieval en Manuel SERRANO Y SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXIV (1916), p. 370-375; Santiago SALORD COMELLA, «La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. Notas históricas», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. VI (1956), p. 247-265; y Andrés ÁLVAREZ GARCÍA y José F. CASABONA SEBASTIÁN, «La Casa de la Diputación del Reino», en *La Plaza de la Seo. Investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, 1989, p. 61-75. Para su reconstitución, véase además Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La sede de la Diputación de Aragón en las casas del Reino», en Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS y Carmen MORTE GARCÍA (eds.), *Reyes de Aragón: soberanos de un País con futuro. Ramiro I – Juan Carlos I (1035-2011)*, Zaragoza, 2011, p. 358-369, espec. p. 368-369.

En fecha reciente el monumento ha sido objeto de varios estudios sobre su transformación a lo largo de la Edad Moderna. Véase Chesus A. GIMÉNEZ ARBUÉS y Guillén TOMÁS FACI, «Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del Reino», *Aragón Turístico y Monumental*, núm. 360 (2006), p. 15-19; Carlos BITRIÁN VAREA, *Lo que no [solo] destruyeron los franceses. El ocaso del palacio de la Diputación del Reino de Aragón*, Zaragoza, 2014; y Carlos BITRIÁN VAREA, «El patio del palacio de la Diputación del Reino de Aragón y su reforma clasicista. La última gran obra en la sede de la institución», *Ars & Renovatio*, núm. 4 (2016), p. 53-98.

Por otra parte, los años de gobierno de los dos primeros Trastámaras fueron muy fructíferos para el desarrollo de las artes figurativas, pues vieron la consolidación de la escuela pictórica aragonesa y la creación de talleres escultóricos estables propiciados por los grandes encargos de la catedral metropolitana con interesantes ramificaciones en el campo de la orfebrería en torno a la tipología de los bustos relicario.

A nivel general pueden señalarse algunos hitos que nos ayudarán a vertebrar estas páginas. El primero es la innovadora decoración de la capilla mayor de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca por el equipo del maestro Isambart. El segundo es el fortalecimiento del foco pictórico de Zaragoza y la formación de los de Calatayud y Daroca. El tercero y último se corresponde con el largo pontificado del arzobispo Dalmau de Mur y Cervelló (1431-1456), un promotor de extraordinaria personalidad que aglutinó artistas e iniciativas de signo diverso que transformaron la realidad creativa de la ciudad del Ebro sentando las bases para el desarrollo del gótico final.

La reforma de la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca

El éxito de Daroca en los últimos siglos medievales está ligado a su célebre milagro eucarístico, que las fuentes locales fechan el 23 de febrero de 1239, durante el sitio de la fortaleza de Chiva, cerca de Luchente, en el transcurso de la conquista del Reino de Valencia. Los representantes de los concejos que tomaron parte –Calatayud, Teruel y Daroca– se disputaron la propiedad de los corporales manchados de sangre que daban fe del portento, que finalmente acabarían en Daroca.³ A partir del siglo XIV esta reliquia se convirtió en un polo de atracción devocional que contó con el aval de los preladados cesaraugustanos y la Casa Real, como acreditan la magnífica custodia relicario que Pere Moragues hizo entre 1384 y 1386 por encargo de Pedro IV *el Ceremonioso*⁴ o el apoyo que la reina María de Castilla, esposa del *Magnánimo*, brindaría más adelante a la remodelación de la capilla mayor del templo colegial.

Nos interesa justamente la intervención acometida en el último recinto entre la segunda y la tercera décadas del siglo XV, que el cabildo intentaba poner en mar-

³ Esto convierte al de los Corporales de Daroca en el primer gran milagro eucarístico europeo de la Baja Edad Media. Véase, en particular, José Luis CORRAL LAFUENTE, «Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», *Aragón en la Edad Media*, vol. XII (1995), p. 67-83; y Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María, Daroca*, Zaragoza, 2006, p. 19-28.

⁴ Francesc MARTORELL, «Pere Moragues i la custodia dels Corporals de Daroca», *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III (1909), p. 399-403. El estudio de la pieza en Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues», en *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, p. 242-245.

cha ya en 1410, año en el que consta una primera leja.⁵ Los trabajos habían comenzado en la primavera de 1417 y, de hecho, un alabarán de marzo de ese ejercicio informa del respaldo de la Comunidad de Aldeas de Daroca mediante una contribución de 50 florines.⁶ Más importancia tiene la decisión de Francisco Climent, antiguo prior de Daroca (1394-1404) y arzobispo de la sede (entre 1416 y 1419), de destinar 600 florines a la empresa, formalizada en marzo de 1418.⁷ La última noticia conocida es una generosa manda de 100 florines fechada en 1419 que da fe de la prosecución de las obras.⁸

Desconocemos las circunstancias del encargo, pero fue en ese momento (1417-h. 1420, ant. 1424) cuando se erigió la magnífica estructura de piedra caliza de tonalidad lechosa que preside el presbiterio (fig. 1), en la que ya se

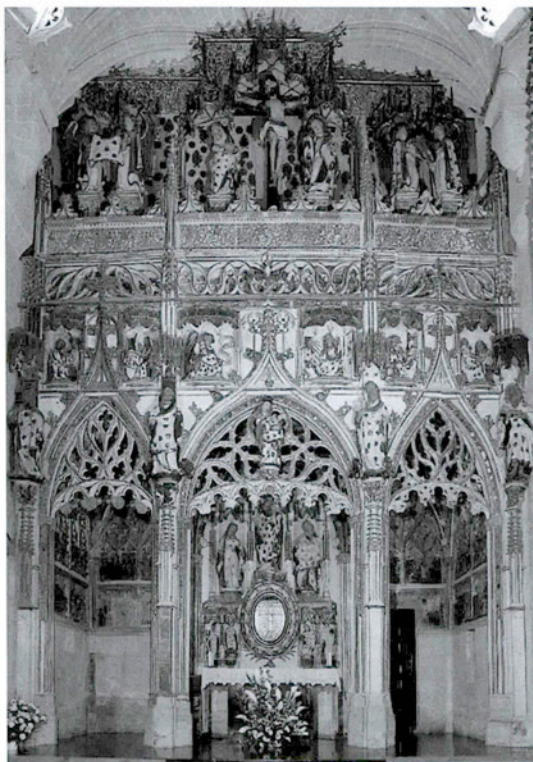


FIGURA 1. Daroca. Iglesia de los Sagrados Corporales, retablo-jubé. Maestro Isambart, 1417-h. 1420, ant. 1424. Foto Colegiata de Daroca.

⁵ En concreto, de 3 fanegas de trigo. En Ángel CANELLAS LÓPEZ, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1988, p. 112, doc. n° 858.

⁶ Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana M^a MUÑOZ SANCHO y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Francisco Climent Saperia y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo», *Artigrama*, núm. 27 (2012), p. 373, doc. n° 1.

⁷ Anotada en el Registro de Actos Comunes del arzobispado. En *ibidem*, p. 373-374, doc. n° 2.

⁸ Se trata de una ofrenda de María Martínez para las obras y para la fundación de seis capellanías. Documento citado por Á. CANELLAS, *Inventario...*, p. 128-129, doc. n° 992; y José F. CASABONA SEBASTIÁN, «Introducción histórica», en *La Colegiata de Santa María de Daroca y su restauración*, Zaragoza, 1992, p. 14, nota n° 36. Su transcripción en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN (ed.), *La Piedra Postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final. 2. Comunicaciones*, Sevilla, 2007, p. 106-107, doc. n° 6.

trabajaba para el 3 de junio de 1417 cuando, tal y como dio a conocer Pascual Galindo,⁹ el maestro Isambart viajó desde Daroca a Zaragoza a ruegos del cabildo metropolitano para reconocer el estado del maltrecho cimborrio de la Seo. Juan Cabré¹⁰ señaló que lo realizado no responde a las soluciones propias de los retablos al uso por esas fechas en la Corona de Aragón, sino que adopta la apariencia de los *jubés* septentrionales: un cierre de fábrica con arcadas en la parte baja provisto de uno o más altares para las celebraciones litúrgicas que permitía separar el espacio coral de la zona destinada a los fieles. No obstante, Pierre Quarré advirtió su proximidad estructural a la, por lo demás, mucho más elemental pantalla en triple arcada erigida en el testero plano de la iglesia de Saint-Seine-l'Abbaye (fig. 2), muy cerca de Dijon, sede de la corte ducal de Borgoña.¹¹

Este peculiar retablo-*jubé* se articula, en efecto, en torno a tres arcadas con celosías flamígeras separadas por pilares con imágenes de *San Juan Bautista*, *San Pedro*, *San Pablo* y *Santiago el Mayor* a las que aún hay que sumar la *Virgen con el Niño* colocada ante la celosía de la arcada central. Más arriba, en el trasdós de las arcadas, hay un registro de imágenes con los *cuatro evangelistas* sobre las exteriores y la *Salutación angélica* sobre la central. La parte alta se reformó a comienzos del siglo XVI y su actual disposición no debe corresponderse exactamente con la original; la preside en el centro un *Calvario* flanqueado en las calles laterales por sendas parejas de ángeles que sostienen los Sagrados Corporales –que es la divisa capitular– en el lado del evangelio y la heráldica de la reina María de Castilla en el de la epístola.

Da acceso a un espacio litúrgico abovedado que se cubre mediante tres bóvedas de nervaduras angreladas, la central de terceletes y las laterales con ligaduras, todas decoradas con gran profusión de ángeles y profetas. Ocupa la parte central un retablo pétreo reformado en época barroca, cuando se abrió en su parte baja un expositor oval en el que se muestra la reliquia. Los ámbitos laterales incorporan una serie de relieves que describen la historia de los Sagrados Corporales, cuya ejecución se ha otorgado tradicionalmente a Pere Joan debido a que en 1445 el imaginero catalán residió de forma temporal en Daroca.¹² No obstante, en fecha

⁹ También se requirió la presencia de «maestre Corla» –sin duda, Colrat Rey–, que residía en Molinos (Comarca del Maestrazgo). En Pascual GALINDO Y ROMEO, «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV). Estudios históricos», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. I (1922-1923), p. 409-410, doc. IX. La transcripción del documento en J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 101-102, doc. n.º 1; con una segunda versión en una copia del libro de fábrica, transcrita en *ibidem*, p. 102-103, doc. n.º 2.

¹⁰ Juan CABRÉ, «El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXX (1922), p. 278.

¹¹ Pierre QUARRÉ, «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1976, p. 460.

¹² La serie estaba formada en origen por dieciséis relieves, uno de ellos perdido y tres más casi destruidos. La noticia de la presencia de Pere Joan en Daroca en P. GALINDO, «Las Bellas Artes en Zaragoza...», p. 457, doc. XV. Su análisis iconográfico en F. MAÑAS, *Capilla de los Corporales...*, p. 116-155.



FIGURA 2. Saint-Seine-l'Abbaye. Iglesia de Saint-Seine, cerramiento de la capilla mayor. Autores desconocidos, h. 1410-1415. Foto Wikipedia.

reciente se ha apuntado la posibilidad de que Pere Joan formara parte del equipo de Isambart y que hubiera hecho estos relieves, coincidiendo con una ausencia del escultor en la documentación catalana entre marzo de 1418 y junio de 1420 y concediendo al arzobispo Climent, que había ocupado la sede barcelonesa entre 1410 y 1415, un papel determinante en su presunto desplazamiento a tierras aragonesas.¹³ No hay duda de que estos paneles escultóricos se hicieron de forma simultánea al resto de la decoración, pero nos parece que su atribución a Pere Joan es difícilmente sostenible.¹⁴

La intervención en la capilla de los Corporales no solo reviste un gran interés por la novedad que supone su peculiar diseño, sino por el vanguardista estilo de

¹³ Se ha propuesto su identificación con el «Perrinet imaginador» citado en los libros de fábrica de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza, que consta trabajó también en Daroca. En E. AGUADO, A. M^a MUÑOZ y J. IBÁÑEZ, «Francisco Climent Sopera y Pere Joan...», p. 364-372.

¹⁴ Desestimada ya por M^a Rosa MANOTE I CLIVILLES, «La Verge de l'Aranya, obra de l'escultor Pere Joan», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 11 (2014), p. 15-16.

sus elementos escultóricos, en otro tiempo atribuidos al imaginero darocense Juan de la Huerta¹⁵ pero que, tal y como advirtió Pierre Quarré, exhiben un estilo tan próximo al de Claus de Werwe que se puede plantear la hipótesis de que su autor se hubiera formado junto al maestro holandés en las empresas ducales de Dijon.¹⁶ Más allá de las noticias avanzadas por Pascual Galindo a las que hemos hecho referencia, la reciente revisión de los libros de fábrica que manejó el archivero de la metropolitana¹⁷ confirma como verdadero responsable de los trabajos al maestro Isambart, cabeza de un amplio taller que, como ya hemos dicho, se desplazó a Zaragoza en 1417 para visurar el cimborrio catedralicio y que acto seguido contrató la desaparecida capilla de San Agustín (1417-1420) del templo metropolitano, dejando al frente de la obra como «sobrestante» a Pedro Jalopa, su colaborador de más rango.

Los trabajos de Daroca quedaron ultimados con anterioridad a 1424, fecha en la que Isambart reaparece en Palencia, sin duda para ocuparse de las obras de la capilla mayor –ahora del Sagrario– del templo catedralicio.¹⁸ La ausencia de grandes empresas escultóricas en Aragón durante los años inmediatos impide valorar el alcance de su huella directa que es, sin embargo, patente en el sepulcro del canciller Francés de Villaespesa y su mujer, Isabel de Ujué (h. 1421-1425), en su capilla de la colegial –y ahora catedral– de Santa María de Tudela, en Navarra.¹⁹ Sin embargo, la situación de Pedro Jalopa es distinta, pues tras concluir su cometido en la Seo y tomar un aprendiz a comienzos de 1421²⁰ abandonó Zaragoza para trasladarse a Huesca, donde en 1422 estaba obrando en el campanario de la catedral

¹⁵ Hermanos ALBAREDA, «La capilla de los Santísimos Corporales de Daroca», *Aragón Turístico y Monumental*, núm. 75 (1931), p. 237-239.

¹⁶ P. QUARRÉ, «Le retable de la Capilla de los Corporales...», p. 458-459.

¹⁷ Efectuada por J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 75-113.

¹⁸ Donde consta su presencia en dicho año como maestro mayor de la obra de San Antolín (Juan AGAPITO Y REVILLA, *La catedral de Palencia. Monografía*, Palencia, 1896, p. 31, nota nº 2, y p. 203) y fue designado «pedrero» del cabildo (Rafael MARTÍNEZ, *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*, Palencia, 1988, p. 40, nota nº 24).

Sobre esta empresa véase Juan Carlos GARCÍA FLORES y Antonio RUIZ SOUZA, «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia», en *Las catedrales de España*, 1997, p. 123-128; y Juan Carlos RUIZ SOUZA y Antonio GARCÍA FLORES, «Ysambart y la renovación del Gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate», *Anales de Historia del Arte*, núm. 19 (2009), p. 49-52.

¹⁹ Estudiado por R. Steven JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, p. 132-151 y figs. núms. 90-103. La dependencia de este monumento funerario con respecto a la capilla darocense fue subrayada por M^a Luisa MELERO MONEO, «El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaespesa en la catedral de Tudela», en Barbara BORNGAESSER, Henrik KARGE y Bruno KLEIN (eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Madrid, 2006, p. 255-271; y de nuevo por Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, «Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos», en Clara FERNÁNDEZ-LADREDA (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, p. 534-541, con una meticulosa revisión crítica de la bibliografía anterior.

²⁰ En concreto, Macià Cortir, natural de Lleida, que se afirmó con Pedro Jalopa para cinco años. En J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 107-108, doc. nº 7.

y en otros cometidos menores de dicho edificio.²¹ Probablemente también erigió la capilla de San Victorián (1426-1432) en el claustro del monasterio de San Juan de la Peña²² (Comarca de la Jacetania).

Otros proyectos de cronología posterior situados en el Bajo Aragón como la portada de los pies de la parroquia de San Miguel de Castellote o la meridional de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Molinos²³ (ambas en la Comarca del Maestrazgo), materializadas en los años treinta, recurren sin ambages al nuevo lenguaje flamígero introducido en Daroca y Zaragoza. De hecho, la portada de Molinos estuvo presidida por una escultura de la Virgen con el Niño de filiación borgoñona, visible en una fotografía antigua incorporada al *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* (1909-1910) que elaboró Juan Cabré.²⁴

Más allá de su significativo paso por Aragón, los últimos estudios han confirmado a Isambart y Jalopa como dos de las personalidades más determinantes en el proceso de renovación en clave flamígera de la arquitectura de la península Ibérica, en especial en la Corona de Castilla.²⁵

La pintura del segundo Internacional²⁶

El reinado de Fernando de Antequera y los primeros años de Alfonso el Magánimo todavía corresponden en el ámbito de la pintura aragonesa a la plenitud del primer estadio del estilo Internacional, consolidado en el Viejo Reino en los

²¹ Ricardo del ARCO, «Las grandes iglesias españolas. La fábrica de la catedral de Huesca», *Nuestro Tiempo*, núm. 214 (1916), p. 54; Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca (Monografía histórico-arqueológica)*, Huesca, 1924, p. 32; Ricardo del ARCO, «Documentos inéditos de arte aragonés», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. IV (1952), p. 53-56, doc. I; Antonio DURÁN GUDIOL, «El campanar de la catedral d'Ossa», en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, 1987, p. 94-96; y Antonio DURÁN GUDIOL, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 106-107.

²² Las noticias sobre la datación del recinto en Ricardo del ARCO, «El cronista Andrés de Uztárrroz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. LVII (1910), p. 267; y Bernabé CABANERO SUBIZA y José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, «Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986, p. 413. La capilla fue asociada con el maestro Isambart por A. GARCÍA y J. C. RUIZ, «Notas acerca de Ysambart...», p. 126; su asignación a Pedro Jalopa en J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 100.

²³ Recuérdese que desde allí acudió a Zaragoza en 1417 el «maestre Corla», sin duda Colrat Rey, para reconocer junto a Isambart el cimborrio metropolitano.

²⁴ Sobre estas dos portadas véase lo apuntado por Jesús CRIADO MAINAR, «Portadas góticas en el Viejo Reino de Aragón. Estado de la cuestión», en *Congrés Internacional Portalades Gòtiques a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 11 y 12 de diciembre de 2012, Amics de l'Art Romànic, en prensa.

²⁵ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV», *El siglo XVI en la Ribera del Duero Oriental. Arte, Historia y Patrimonio*, en *Biblioteca. Estudio e Investigación*, núm. 26 (2011), p. 201-226. Con una extensa recopilación de la bibliografía anterior.

²⁶ No nos referiremos a los pintores afincados en Huesca y Barbastro en esta etapa, en especial Pedro de Zuera, que compartieron el mercado altoaragonés con otros colegas de Zaragoza y Lleida.



FIGURA 3. Epifanía. Nicolás Solana (atrib.), h. 1420. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. Foto José Latova.

albores del siglo XV merced a la actividad de pintores afincados en Zaragoza tan destacados como Juan de Levi (doc. 1388-1410), cuya obra fundamental es el retablo de la capilla de los hermanos Pérez Calvillo en la Seo de Tarazona, y Bonanat Zaortiga (doc. 1403-1458), autor del políptico de la capilla tudelana del canciller Francés de Villaespesa.

Estos dos artífices compartieron espacio en la ciudad del Ebro con otros muchos²⁷ cuyas personalidades resulta difícil definir por falta de obras identificadas,

Una aproximación en M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Pintura gótica en el Alto Aragón», en M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA (comis.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, 1993, p. 179-182.

Tampoco nos ocuparemos de la importantísima contribución de los talleres pictóricos valencianos a la zona turolense, que tuvo su momento crucial en los quince primeros años del siglo, dentro del primer Internacional, para proseguir después de forma más atenuada. Un panorama general en Matilde MIQUEL JUAN, «Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica», en Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ (coord.), *Tierras de Frontera. Exposición. Teruel y Albarracín*, Zaragoza, 2007, p. 240-247.

²⁷ Un listado de los pintores documentados en Zaragoza en esos años en Antonio GRACIA-DIESTRE, «Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)», *Aragonia Sacra*, vol. XXIII (2015), p. 311-322.

caso de Juan Solano o Solana (doc. 1398-1410) y su hermano Nicolás (doc. 1400-1441), si bien del segundo se conserva una tabla firmada con dos apóstoles en la colección Junyer de Barcelona,²⁸ punto de partida para la asignación de otras piezas entre las que sobresalen una *Epifanía* del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid²⁹ (fig. 3) y dos tablas con el *Noli me tangere* y la *Ascensión* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.³⁰ Lo cierto es que todavía está por hacer la revisión de la pintura zaragozana —y, por extensión, aragonesa— de la etapa que abarca los primeros veinticinco años del siglo y para la que, más allá de los estudios dedicados a Juan de Levi,³¹ tan sólo contamos con aportaciones puntuales y algunas valiosas aproximaciones en obras de conjunto.

El ciclo profesional de Bonanat Zaortiga³² (doc. 1403-1458) comienza en el primer Internacional pero entra de lleno también en el segundo, pues no se cerró hasta más allá del ecuador de la centuria. Sin embargo, no es fácil evaluar su labor posterior al retablo Villaespesa, en el que trabajaba en 1412,³³ y al de *San Agustín* (1420) de la metropolitana, realizado para presidir la capilla del mismo título y del que aún perdura el panel central en el propio templo.³⁴ No obstante, se le atribuyen otras pinturas, empezando por una notable *Virgen de los ángeles* del Städel Art Institut de Frankfurt.³⁵ Asimismo tres paneles del Museu Nacional d'Art de Catalunya con diferente origen: los dos primeros, con los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente*, proceden, al parecer, de la catedral del Salvador de Huesca y se han

²⁸ Pieza central de un retablo al que también pertenece un *Calvario* de la misma colección. Véase Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. V, Cambridge-Massachusetts, 1934, p. 305-310, figs. 94-95.

²⁹ Una aproximación al catálogo de su obra en José GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 41, y p. 76, cat. núms. 91-98.

³⁰ Ana GALILEA ANTÓN, *Pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 109-117. En p. 109, nota n.º 316, la autora aporta la noticia del testamento de Nicolás Solana, otorgado en 1441, que constituye su mención más tardía localizada.

³¹ En especial, los de M.ª Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)», en *Retablo de Juan de Levi y su restauración*, Zaragoza, 1990, p. 27-45 y 57-63; y M.ª Teresa AINAGA ANDRÉS, «Datos documentales sobre los pintores Guillén y Juan de Levi», *Tvriaso*, vol. XIV (1997-1998), p. 71-105.

³² Una caótica monografía sobre este pintor en Francisco OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zaortiga y la pintura del siglo XV*, Zaragoza, 1978.

³³ Como precisa el documento que aporta José CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. VII-IX (1957), p. 69 y p. 76-77. El estudio más completo del políptico corresponde a M.ª Luisa MELERO MONEO, «Bonanat Zaortiga: aproximación al retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, vol. II, p. 155-170.

³⁴ Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, vol. I, 1889, p. 28. Datos transcritos en J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 87. Sobre este panel véase J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 44, y p. 77, cat. n.º 120.

³⁵ Que Post asignó al maestro de Burnham y Gudiol relacionó acertadamente con nuestro pintor. C. R. POST, *A History...*, vol. II, 1930, p. 342-343; y J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 43-44, y p. 77, cat. n.º 122.

fechado hacia 1415-1425;³⁶ el tercero es la magnífica *Virgen de la Misericordia* (fig. 4) de la ermita de Nuestra Señora de la Carrasca de Blancas³⁷ (Comarca del Jiloca), de formas más evolucionadas y que cabe datar quizás ya en la década de los treinta.³⁸ No hay duda de que este artista jugó un papel decisivo en el desarrollo de la pintura zaragozana de los años veinte y de los primeros treinta, etapa en la que recibió encargos tan ambiciosos como el del desaparecido retablo titular de la parroquia de Santa María de Ejea de los Caballeros (Comarca de las Cinco Villas), del que se ocupaba en 1423.³⁹

La fase de madurez de este periodo o segundo Internacional tiene, no obstante, como protagonista más destacado al pintor que Chandler R. Post bautizó con el nombre de Maestro de Lanaja⁴⁰ y que las investigaciones de M^a Carmen Lacarra han identificado con Blasco de Grañén⁴¹ (doc. 1422-1459). El primer trabajo documentado de este prolífico artífice data de 1427, pero la pintura más antigua que puede ponerse en relación con sus pinceles es la *Virgen de los ángeles* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, titular del desaparecido retablo mayor de la iglesia



FIGURA 4. Virgen de la Misericordia. Bonanat Zaortiga (atrib.), h. 1430-1440. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto MNAC.

³⁶ En concreto, del antiguo retablo de San Agustín. Estudiados por Francesc RUIZ I QUESADA, «64. San Vicente. 65. San Lorenzo», en Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO (coord.), *Aragón. Reino y Corona*, Zaragoza, 2000, p. 282-283, con bibliografía anterior.

³⁷ Donde presidía un tríptico que completaban pinturas de *San Juan Bautista* y *San Antonio abad*, como refiere fray Roque A. FACI, *Aragón, reyno de Christo y dote de Maria SS.^{ma}*, Parte Primera, Zaragoza, 1739, p. 338-339. Véase J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 77, cat. n.º 123.

³⁸ Rafael CORNUDELLA, Cèsar FAVÀ y Guadaira MACÍAS, *El Gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2011, p. 115 y p. 106, fig. n.º 33.

³⁹ Como acredita el albarán publicado por Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXVI (1917), p. 440, doc. LXIX.

⁴⁰ C. R. POST, *A History...*, vol. III, 1930, p. 212-220 y 333-334. La denominación de «Maestro de Lanaja» aparece en C. R. POST, *A History...*, vol. IV, parte II, 1933, p. 638, en las páginas dedicadas al retablo de Ontiñena.

⁴¹ La autora dio a conocer la identidad del pintor en una ficha de catálogo que informaba de los



FIGURA 5. Virgen de mosén Esperandeu de Santa Fe. Blasco de Grañén, 1438. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano. Foto FLG.

parroquial de Albalate del Arzobispo⁴² (Comarca del Bajo Martín), que contrató en 1437. En ella plasma un prototipo de Virgen entronizada inspirado en modelos catalanes que reitera en otros conjuntos de temática mariana de los mismos años, caso del retablo de la parroquia de Lanaja,⁴³ (Comarca de los Monegros) –asimismo de 1437 y, como el anterior, destruido– o el que los herederos del judeoconverso mosén Esperandeu de Santa Fe (1438) mandaron hacer para su capilla de la iglesia de San Francisco de Tarazona, cuya tabla central (fig. 5) guarda la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.⁴⁴

Entre sus obras sin documentar sobresalen dos conjuntos de grandes dimensiones. El primero es el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Ontiñena (Comarca de los Monegros), localidad que, como Lanaja, formó parte del dominio monástico de Sijena. Destruído durante la Guerra Civil, se conoce a través de fotografías que confirman su buena calidad y respaldan su atribución a nuestro pintor.⁴⁵

inicios de la restauración del retablo mayor del Salvador en Ejea de los Caballeros. En M^a Carmen LACARRA DUCAY y Ángel MARCOS, «Beso de Judas y Jesús ante Pilatos. Ejea de los Caballeros», en José M^a VALERO e Isabela DE RENTERÍA (coords.), *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Zaragoza, 1987, p. 226-227.

⁴² M^a Carmen LACARRA DUCAY, «34. Virgen con el Niño como Reina de los Cielos», en Domingo J. BUESA CONDE y M^a Carmen LACARRA DUCAY (comis.), *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*, Zaragoza, 1988, p. 34-35; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)», en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, en *Aragón en la Edad Media*, vol. XIV-XV (1999), vol. II, p. 813-817; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, 2004, p. 24-28, p. 216-217, docs. núms. 19-21, y p. 219-220, docs. núms. 24-25.

⁴³ Destruído casi en su totalidad en la Guerra Civil de 1936-1939 pero conocido por fotografías antiguas. El Museo de Zaragoza conserva, pese a todo, dos tablas procedentes del mismo. En Hermanos ALBAREDA, «Los primitivos de la iglesia de Lanaja», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, vol. XII, núm. 125 (1936), p. 34-36, y núm. 126 (1936), p. 54-56; y M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 28-36, y p. 218, doc. n.º 22.

⁴⁴ El Ayuntamiento de Tarazona custodia algunos elementos en mal estado del banco y el cuerpo

El segundo es el monumental retablo titular de la parroquia de San Blas de Anento (Comarca del Campo de Daroca), de triple advocación, pues está dedicado al titular del templo, a la Virgen de la Misericordia y a Santo Tomás Becket.⁴⁶ Se trata de una de las creaciones más imponentes de la pintura aragonesa de los años treinta y cuarenta, tanto por su elevado mérito como por su riqueza iconográfica, y constituye una muestra excelente de la gran capacidad creativa del artista; no obstante, en su realización se aprecia la participación de varias manos, algo lógico si atendemos a la magnitud del proyecto.

Formado en los presupuestos del Internacional, tal vez en Cataluña, su pintura es elegante y refinada, aunque adopta unas formas de mayor rotundidad que los pintores de la generación anterior. Sus composiciones descansan en una construcción espacial muy cuidada que dota de verosimilitud al relato. Posee, además, una capacidad notable para plasmar los rostros, de exquisito modelado plástico y que denotan un esfuerzo por superar los convencionalismos al uso. A pesar de todo, la necesidad de recurrir al concurso de colaboradores resta mérito a algunos de sus paneles.

Blasco de Grañén articuló, en efecto, un gran taller que le permitió atender a una amplísima demanda. Esto explica la diferencia de calidades y las diversas manos que se advierten en algunas pinturas documentadas como suyas, siendo el caso más notable el del retablo de la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros. Contratado en 1438, quedó sin finalizar tras su muerte, en 1459, y su viuda llegó a un acuerdo con Martín de Soria, sobrino del pintor, para que lo concluyera.⁴⁷ Sin embargo, el estilo de la mayoría de las tablas del cuerpo —en una de las cuales figura la fecha «1454»— es ajeno al de ambos, por lo que se ha planteado la posibilidad de un subarriendo a un tercer artífice no identificado, formado en las rutas mediterráneas y con un fuerte componente francés, dejando abierta la hipótesis de que en determinados momentos y circunstancias Blasco de Grañén actuara como un artista empresario.⁴⁸

del retablo. M^a C. LACARRA, «Nuevas noticias de Blasco de Grañén...», p. 819-822; y M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 37-43, y p. 218-219, doc. n.º 23.

⁴⁵ Hermanos ALBAREDA, «El retablo mayor de la parroquia de Ontiñena», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, vol. XII, núm. 128 (1936), p. 93-96; y M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 158-164.

⁴⁶ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «Pintura gótica en el Campo Romanos. V. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento», *Zaragoza*, núm. 27 (1981), p. 29-31; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket», en José Ignacio CALVO RUATA (comis.), en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, 2003, p. 27-53; y M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 111-154.

⁴⁷ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «3. Retablo de San Salvador. Ejea de los Caballeros», en M^a Carmen LACARRA, Carmen MORTE y José M^a VALERO (comis.), en *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, 1990, p. 13-84; y M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 44-90.

⁴⁸ Joaquín YARZA LUACES, «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario», en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160.

Su obrador funcionó como centro de formación de jóvenes pintores entre los que interesa citar en primer lugar al bilbilitano Jaime Arnaldín, hijo del también pintor Benito Arnaldín y hermano de Juan Arnaldín, del mismo oficio, que en 1433 había entrado al servicio de Pascual Ortoneda para tres años⁴⁹ que no completaría, pues en 1435 se afirmó con Blasco de Grañén.⁵⁰ No obstante, su colaborador de más calado es Pedro García de Benabarre, que le acompañó como testigo en la rúbrica de varios documentos notariales de 1445 y 1447 –sin duda, porque trabajaba junto a él– antes de iniciar una dilatada carrera como maestro independiente.

Frente a lo que sucede en Zaragoza, donde la documentación y las obras conservadas permiten rehacer las grandes líneas evolutivas de la pintura del periodo Internacional en sus dos etapas, en los otros dos centros creadores del valle medio del Ebro, las ciudades de Calatayud y Daroca, las dificultades para trazar un panorama coherente aumentan. A pesar de todo, no hay duda de que en el segundo cuarto del siglo XV se sentaron las bases para la instalación en ellas de talleres estables llamados a mantener una actividad relevante durante toda la segunda mitad del siglo.

Las figuras claves de este proceso son Benito Arnaldín para Calatayud y Martín del Cano para Daroca, artistas sobre los que desafortunadamente tenemos más dudas que certidumbres. De hecho, el principal «documento» sobre Benito Arnaldín es la firma que estampó al pie del *Ecce Homo* que preside la predela del retablo de San Martín de Tours de la parroquia de San Félix de Torralba de Ribota (Comarca de la Comunidad de Calatayud), cuya fecha de realización desconocemos.⁵¹ Probablemente debe identificarse con el «Venito el pintor» que en 1414 percibió diez florines y medio por dorar las dos pomas que se pusieron en el remate de una de las torres recién concluidas en el hastial de la iglesia de San Pedro mártir de Calatayud, y por pintar una bandera con las armas del papa Benedicto XIII que se colocó en idéntico lugar.⁵²

Como hemos expresado más arriba al hablar de Blasco de Grañén, Benito Arnaldín (†1435) fue padre de dos pintores, Juan y Jaime. Juan Arnaldín⁵³ (doc. 1433-

⁴⁹ Asistiendo como testigo Blasco de Grañén. En M. SERRANO, «Documentos...», XXXVI (1917), p. 447, doc. XCV.

⁵⁰ M^a C. LACARRA, *Blasco de Grañén...*, p. 215, doc. n.º 17. El acuerdo se cumplió y las partes lo cancelaron una vez expirado, el 23-IV-1442 (*ibidem*, p. 221, doc. n.º 28).

⁵¹ C. R. POST, *A History...*, vol. IV, parte II, p. 631-632 y fig. n.º 259; J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 40, p. 75, cat. n.º 87 y fig. n.º 119; y Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 92-97.

⁵² Noticia publicada por Ovidio CUELLA ESTEBAN, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, 1984, doc. n.º 3, p. 139. Se hace eco de la misma M^a Carmen LACARRA DUCAY, «La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)», *Artigrama*, núm. 26 (2011), p. 324, indicando que ya la había advertido el profesor Gonzalo M. Borrás.

⁵³ Los datos sobre Juan Arnaldín en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Pintores aragoneses del siglo XV», en *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, 1969, p.

1476) aparece mencionado ya como tal en el compromiso de aprendizaje que su hermano Jaime suscribió en 1433 con Pascual Ortoneda, en el que no se cita a Benito. Este acuerdo duró poco ya que dos años después, en 1435, Juan representó de nuevo a su hermano Jaime, que confesó una edad de catorce años o más, en la rúbrica de una nueva carta de aprendizaje, esta vez con Blasco de Grañén, para un periodo de seis años que sí se cumpliría, tal y como acredita la nota de cancelación de 1442.

El documento de 1435 es fundamental, pues Jaime expresa en el mismo su condición de hermano de Juan e hijo de Benito Arnaldín, que ya había fallecido,⁵⁴ al tiempo que permite fechar el retablo de San Martín de Torralba de Ribota con anterioridad a dicho año.⁵⁵

Fabián Mañas se apoyó en esta obra para clasificar los principales conjuntos pictóricos bilbilitanos del segundo cuarto del siglo xv y, siguiendo a José Gudiol,⁵⁶ atribuyó el retablo de Santiago (fig. 6) de la parroquia de Santa María de Maluenda (Comarca de la Comunidad de Calatayud) a los pinceles del propio maestro Benito. Este último conjunto presenta, en efecto, coincidencias tan significativas con el de Torralba que resulta razonable plantear la teoría de una autoría común.

A partir del estilo de estos dos retablos Fabián Mañas sugiere la posibilidad de que Benito se hubiera formado junto a Juan de Levi en los primeros años de la



FIGURA 6. Maluenda. Iglesia de Santa María, retablo de Santiago apóstol. Benito Arnaldín (atrib.), h. 1415-1425. Foto Aurelio Á. Barrón.

191-192; y José Miguel ACERETE TEJERO, «Documentos para la Historia del Arte del siglo xv en la Comarca de Calatayud», en *Actas del VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 2009, p. 455 y p. 459, doc. nº 3.

⁵⁴ Fabián Mañas ya había rehecho el entramado familiar de los Arnaldín a partir de un texto notarial de 1459 (F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 92), corroborando las sospechas de Post y Gudiol a la luz del contrato de aprendizaje de Jaime Arnaldín con Pascual Ortoneda de 1433.

⁵⁵ En realidad, este retablo debe datarse a partir de los años centrales de la segunda década del siglo; como máximo ya en la tercera.

⁵⁶ J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 40; F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 93.



FIGURA 7. Torralba de Ribota. Iglesia de San Félix de Girona, retablo mayor. Tortura de San Félix. Maestro de Torralba, h. 1420-1430. Foto Aurelio Á. Barrón.

centuria,⁵⁷ hipótesis en absoluto descabellada y que en todo caso –y esto es lo principal– sitúa el inicio de la incipiente escuela bilbilitana bajo la influencia de los obradores zaragozanos de los primeros compases del Internacional.⁵⁸

Más vidriosa es la problemática que afecta al anónimo autor de los otros dos retablos de Torralba de Ribota, el titular de San Félix de Girona (fig. 7) –despojado de su calle central y de la predela original– y el colateral de San Andrés apóstol, para los que Post acuñó la figura del Maestro de Torralba⁵⁹ y que Fabián Mañas propuso identificar con Juan Arnaldín, el hijo mayor de Benito.⁶⁰ Con estas dos obras, que según el profesor Mañas hay que situar entre 1433 y 1440, se han puesto en relación varias piezas más de presumible origen bilbilitano entre las que sobresale un magnífico conjunto de advocación mariana de la antigua colección Junyer de Barcelona que luego pasó a la Várez Fisa de Madrid para finalmente ingresar en 2013 en el Museo Nacional del Prado,⁶¹ otro de San Pedro en cátedra perteneciente

asimismo a la colección Várez Fisa⁶² y un bello políptico dedicado a San Bartolomé de la Fundación Jean Mouliérat, con sede en el castillo occitano de Castelnou-Bretenoux.⁶³ En nuestra opinión, este grupo de retablos no muestra una dependencia tan evidente con respecto al de San Martín de Tours y, de hecho, pensamos que han de datarse algo antes, dentro de los años veinte. Esto hace que la argu-

⁵⁷ Chandler R. Post y José Gudiol ya establecen la dependencia del mayor de los Arnaldín con respecto al zaragozano Juan de Levi, aunque no de forma tan explícita.

⁵⁸ Fabián Mañas aborda asimismo la revisión de las atribuciones que Chandler R. Post había hecho a Benito Arnaldín en un intento de reordenar su catálogo. En F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 94.

⁵⁹ C. R. POST, *A History...*, vol. IV, parte II, p. 632-634.

⁶⁰ F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 97-101.

⁶¹ Pilar SILVA MAROTO, *Donación Várez Fisa*, Madrid, 2012, p. 26-29, cat. n.º 9.

⁶² J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 41, p. 76, cat. n.º 101, y p. 212, fig. n.º 124.

⁶³ F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 98.

mentación de Fabián Mañas, aceptada por M^a Carmen Lacarra⁶⁴ y Pilar Silva,⁶⁵ resulte cuanto menos cuestionable.⁶⁶

Para finalizar, otros retablos bilbilitanos como el de la Magdalena de la parroquia de Santa María de Maluenda y el de San Nicolás de Bari de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de la misma población son obras de cronología más avanzada –han de llevarse a los años cuarenta– y pertenecientes ya al segundo Internacional, siendo su autoría asimismo incierta. En el segundo interesa destacar que la tabla central, presidida por una rígida imagen sedente del obispo de Myra acompañado del donante, lleva una inscripción que reza *DON MIGUEL DEL REY ME FECIT* que hay que asociar con el promotor del encargo⁶⁷ y no, como propusieron Chandler R. Post y José Gudiol, con el autor de los trabajos de pincel, a quien el historiador catalán atribuye asimismo el citado retablo de Santa María Magdalena junto a diversas obras más.⁶⁸

Aún más difícil resulta, si cabe, abordar el estudio de la pintura darocense de la primera mitad del siglo XV,⁶⁹ unos años en los que la ciudad de los Corporales atravesó por un periodo de esplendor bien acreditado por el lujoso ornato de ascendente borgoñón de la capilla mayor del templo colegial al que ya nos hemos referido. El número de obras pictóricas de esta etapa, en parte conservadas entre el Museo de la Colegial⁷⁰ y el propio templo –el antiguo retablo mayor de la parroquia de San Miguel– y en parte distribuidas por diferentes localidades del entorno, supera al de la comarca bilbilitana, pero la información documental sobre las mismas es aún más exigua.

Tal y como ya advirtió Chandler R. Post, durante esos años trabajaron en este territorio al menos dos artistas de estilo diferenciado, a los que el estudioso norteamericano bautizó respectivamente con los nombres de Maestro de Langa⁷¹ a

⁶⁴ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Retablo de San Félix de Girona», en José Ignacio CALVO RUATA (comis.), en *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, 2003, p. 97-117; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Retablo de San Andrés apóstol», en José Ignacio CALVO RUATA (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, 2012, p. 66-70.

⁶⁵ P. SILVA, *Donación...*, p. 26-29, cat. n.º 9.

⁶⁶ Sobre este artista véase, además, M^a Carmen LACARRA DUCAY, «El retablo de la Virgen con el Niño del Maestro de Torralba, donación de los señores Várez Fisa al Museo Nacional del Prado», en *Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 2016, p. 573-580. La autora insiste en la identificación de este pintor con Juan Arnaldín y añade a su catálogo un *Calvario* que en 2013 era propiedad de la Galerie Canesso de París.

⁶⁷ Tal y como sugiere F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 121-123.

⁶⁸ C. R. POST, *A History...*, vol. VIII, parte I, 1941, p. 11-14, fig. n.º 1; J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 44, y p. 77, cat. n.º 126 [San Nicolás de Bari] y cat. n.º 129 [Santa María Magdalena]. No hace falta decir que no se ha documentado ningún pintor en esta zona con dicho nombre.

⁶⁹ La única aproximación de conjunto corresponde a F. MAÑAS, *Pintura gótica...*, p. 103-108.

⁷⁰ Su catalogación en Juan F. ESTEBAN LORENTE, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, 1975, p. 17-25, cat. núms. 1-9. Ahora también Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «Museo Colegial de Daroca», *Artígrama*, núm. 29 (2014), p. 213-238, espec. p. 230, p. 236 y p. 237, fig. 16.

⁷¹ C. R. POST, *A History...*, vol. V, p. 304; C. R. POST, *A History...*, vol. IX, parte II, 1947, p. 778-783; y C. R. POST, *A History...*, vol. X, 1950, p. 318-325. Asimismo Fabián MAÑAS BALLESTÍN, «Pin-



FIGURA 8. Langa. Parroquia de San Pedro apóstol, retablo mayor. San Pedro en cátedra. Maestro de Langa (¿Martín del Cano?), h. 1415-1425. Foto Daniel Pérez, cortesía de la Diputación de Zaragoza.



FIGURA 9. Retascón. Parroquia de San Blas y San Cristóbal, retablo de Nuestra Señora. Virgen con el Niño. Maestro de Retascón, h. 1415-1425. Foto Javier Romeo, cortesía de la Diputación de Zaragoza.

partir del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de dicho lugar (fig. 8) y Maestro de Retascón,⁷² autor principal de un bello políptico de temática mariana de la iglesia de San Blas y San Cristóbal de esta localidad (fig. 9) (ambas en la Comarca del Campo de Daroca) en el que justamente colaboró con el Maestro de Langa.

tura gótica en el Campo Romanos. IV. Retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo», *Zaragoza*, núm. 24 (1981), p. 24-26.

⁷² C. R. POST, *A History...*, vol. V, p. 300-302, fig. 92; y C. R. POST, *A History...*, vol. IX, parte II, p. 768-772, fig. 316. También Fabián MANAS BALLESTÍN, «Pintura gótica en el Campo Romanos. III. Retablo de la Virgen de la iglesia de Retascón», *Zaragoza*, núm. 25 (1981), p. 18-20.

El grupo de obras más extenso se agrupa así en torno al retablo de San Pedro de Langa del Castillo (fig. 8), con el que se relaciona un políptico de la Virgen de la ermita de Guialguerrero de Cubel⁷³ (Comarca del Campo de Daroca), ocho de las tablas integradas en el retablo de Nuestra Señora de Retascón –las cuatro del cuerpo correspondientes al lado del evangelio y las cuatro del tercer piso del cuerpo, estas últimas desgajadas del conjunto y expuestas por separado–, los restos incompletos de otro retablo mariano custodiados en la parroquia de Encinacorba (Comarca del Campo de Cariñena), unas tablas del Museo de la Colegiata de Daroca procedentes del Hospital Municipal y que en su día formaron parte de un mismo mueble y, con muchas dudas, el monumental retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Daroca, instalado en la actualidad en una de las capillas del templo colegial. Estas piezas ofrecen un estilo que entronca con el de la pintura zaragozana de comienzos de la centuria, en la estela del arte elegante y refinado de Juan de Levi, aunque la calidad del dibujo y la capacidad de caracterización de los personajes quedan bastante lejos del políptico de los Pérez Calvillo.

Por su parte, el catálogo del Maestro de Restascón se organiza a partir de los elementos que le corresponden en el políptico que le da nombre –predela, pieza central (fig. 9) y las cuatro tablas del cuerpo de la parte de la epístola–, que son sus únicas obras conservadas en la comarca darocense. No obstante, también es autor de los restos de otro conjunto de temática mariana distribuidos entre varias colecciones y un notable *Salvator Mundi* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.⁷⁴ La fuerte expresividad de este pintor entronca mejor con la influencia que la pintura valenciana ejerció durante las décadas iniciales de la centuria en la pintura turolesense y ha hecho pensar en un posible origen levantino para el mismo.

Fabián Mañas ha llamado la atención sobre dos noticias documentales de 1420 y 1421 generadas por un legado testamentario de Gonzalo Gómez de Mengucho. Al parecer, don Gonzalo dispuso en 1419 la venta de unas fincas en Luco [de Jiloca], en la Comarca del Campo de Daroca, y que la suma resultante de la operación se dividiera por igual entre las parroquias de San Miguel y Santiago de Daroca; la parte tocante a la iglesia de Santiago se usaría para sufragar la realización de sendos retablos dedicados a San Miguel y Santa Cecilia. El primer documento da cuenta de la enajenación de las tierras por un importe de 15.000 sueldos y el segundo alude a que un año después, en noviembre de 1421, los clérigos de la parroquia de Santiago firmaron un contrato con Martín del Cano, pintor de Daroca, para hacer el retablo de Santa Cecilia.⁷⁵

⁷³ Considerado como obra del círculo de Benito Arnaldín por M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles», en M^a Carmen LACARRA DUCAY, Carmen MORTE GARCÍA y José Ignacio CALVO RUATA (comis.), *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza 1995-1999*, Zaragoza, 1999, p. 1-10.

⁷⁴ Estudiado por Ana M. GALILEA ANTÓN, «Una obra del maestro de Retascón en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XLVII (1995), p. 163-181; y A. GALILEA, *Pintura gótica española...*, p. 116-125.

⁷⁵ A. CANELLAS, *Inventario...*, p. 129, doc. n° 995, y p. 130, doc. n° 1005. Véase asimismo Fabián

La reciente restauración de los retablos de San Pedro de Langa y Nuestra Señora de Retascón ha propiciado el estudio de ambas piezas por M^a Carmen Lacarra.⁷⁶ La investigadora se apoya en las noticias anteriores para proponer la identificación de la tabla titular del citado retablo de Santa Cecilia con una pintura del Museo de la Colegiata que representa a una mártir sin atributo privativo que tradicionalmente se había tenido por Santa Úrsula⁷⁷ y, a partir de la misma, atribuir a Martín del Cano también la ejecución del antiguo –y muy monumental– retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Daroca y, por extensión, el titular de la parroquia de San Pedro de Langa y las tablas de la misma mano incluidas en el políptico de Retascón.

Dalmau de Mur y la renovación del panorama artístico zaragozano

El largo pontificado del arzobispo Mur (1431-1456) al frente de la sede de San Valero coincide en el tiempo con el establecimiento definitivo de Alfonso *el Magánimo* en Nápoles, ciudad a la que retornó en 1432. La documentación real revela que el monarca confiaba de forma casi ciega en el criterio artístico de este cultísimo y refinado eclesiástico,⁷⁸ cuyo papel como árbitro y dinamizador del panorama creativo zaragozano ya ha sido señalado en diferentes oportunidades.⁷⁹ Sus intereses se extendieron tanto al ámbito de la pintura –incluidos los manuscritos iluminados– como al de la escultura –con un peso modesto hasta ese momento en la ciudad del Ebro–, sin olvidar los proyectos arquitectónicos, entre los que sobresale la reedificación de la capilla del palacio arzobispal, desbaratada a mediados del siglo XVI pero no por ello menos significativa.⁸⁰ Como es sabido, en el templo me-

MAÑAS BALLESTÍN, «La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)», *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 2 (1996), p. 54, docs. II y III.

⁷⁶ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Retablo de San Pedro Pontífice. Langa del Castillo» y «Retablo de la Virgen con el Niño. Retascón», en José I. CALVO RUATA (coord.), en *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, 2012, p. 53-60 [retablo de Langa del Castillo] y p. 61-65 [retablo de Retascón].

⁷⁷ F. MAÑAS, «Museo Colegial...», p. 236 y p. 237, fig. 16.

⁷⁸ Véanse las apreciaciones de Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Clientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón medieval», en Sophie BROUQUET y Juan V. GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercador del arte*, Valencia, 2015, p. 52-55.

⁷⁹ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cerverellón. 1431-1456», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXIII (1981), p. 149-161; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 86-97. Asimismo la síntesis de Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, tesis de doctorado defendida en la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida en enero de 2016, vol. I, p. 89-100.

⁸⁰ Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón. (Siglos XIV y XV)», *Arte Español*, vol. III (1916-1917), p. 528-529; R. Steven JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur y Cervellón from the archbishop's palace at Saragossa: a documented work by Francí Gomar and Tomás Giner», *Metropolitan Museum Journal*, núm. 18 (1983), p. 71-72, nota n^o 3; y Javier DELGADO ECHEVERRÍA y Jesús CRIADO MAINAR, «La puerta de la Bendición de la iglesia de San Miguel arcángel

tropolitano impulsó junto al cabildo la realización de un nuevo retablo mayor (a partir de 1434) a la manera del que había promovido en la Seo de Tarragona (a partir de 1426) y la de una lujosa sillería coral (1444-1450, 1453-1456) en cuyo centro se enterraría bajo una plancha de latón.

Los primeros años de su mandato coinciden con la madurez del refinado lenguaje del segundo estilo Internacional, del que se sirvieron pintores como el ya citado Blasco de Grañén o el tarraconense Pascual Ortoneda, responsable del desaparecido retablo titular de la Seo de Tarazona, y usado asimismo en las creaciones de escultores como Pere Joan, llegado en 1434 para dirigir el del templo metropolitano, o mazoneros como Antoni Dalmau, que colaboró en las dos empresas anteriores antes de pasar a Valencia.⁸¹ Sin embargo, a partir de mediados de los años cuarenta la ciudad asistiría a los comienzos de la renovación de la pintura en clave flamenca a través de los primeros encargos efectuados a Pedro García de Benabarre una vez desvinculado (h. 1449) del taller de Blasco de Grañén⁸² y, más adelante, de las lujosas creaciones de Tomás Giner; un cambio de modelo que es aún más patente en el quehacer escultórico de los hermanos Antón y Franci Gomar o en el de Fortaner de Usèques, y del que no quedaría al margen un orfebre tan relevante como Francisco de Agüero.

La puesta en marcha de todas estas empresas conllevó la venida de algunos artistas foráneos que se unieron a los que ya trabajaban en la ciudad. Muchos de los recién llegados eran catalanes sin que falten de otras procedencias, en especial franceses. Atraídos por el prestigio de lo que aquí se estaba haciendo, su presencia respaldaría un proceso de renovación que convirtió la Zaragoza de esos años en una de las grandes capitales culturales y artísticas de la Corona de Aragón. El mejor testimonio de su capacidad es que dos de ellos, Pere Joan y Antón Gomar, acabarían viajando a Nápoles para atender encargos reales en la corte del *Magnánimo*.

Ya se ha indicado que las primeras creaciones auspiciadas por el arzobispo se inscriben en la tradición del estilo Internacional. Así sucede, por ejemplo, con la *Virgen de los ángeles* del retablo de Albalate del Arzobispo, una localidad del Bajo Aragón perteneciente a la mitra; como se recordará, Blasco de Grañén lo había

de Tarazona. Aproximación a su estudio», *Tvriaso*, vol. XVI (2001-2002), p. 186, nota nº 15. A partir de los documentos reunidos en estos trabajos, la recuperación de los restos de la capilla medieval ha permitido su estudio por Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del Palacio Arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la península Ibérica*, Zaragoza, 2012.

⁸¹ Oriundo de Cervera (Lleida), localidad natal del arzobispo Mur. Sobre este artífice véase Mercedes GÓMEZ-FERRER, «La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IX-X (1997-1998), p. 91-105; y Mercedes GÓMEZ-FERRER, «El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)», en red: <https://www.academia.edu/11010998/EL_MAES-TRO_DE_LA_CATEDRAL_DE_VALENCIA_ANTONI_DALMAU_ACT.1435-1453_>

⁸² En 1449, todavía en Zaragoza, contrató su primer retablo en solitario. En M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Pere Garcia de Benavarri», en Francesc RUIZ I QUESADA (coord.), *L'art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 251-255, espec. p. 251. El más completo estudio de esta etapa inicial corresponde, no obstante a A. VELASCO, *Pintura tardogòtica...*, vol. I, p. 81-132.

contratado en 1437 y su tabla central, único elemento supérstite, luce la heráldica de don Dalmau en la parte inferior. Otro tanto cabe apuntar respecto a la predela del retablo mayor de la metropolitana, que inició Pere Joan (doc. 1416-1458) en 1434 y en la que se ocupó hasta 1440; en 1441 suscribió un contrato para materializar el cuerpo, del que sólo subsisten los cuatro pilares de alabastro, pues el maestro Ans rehizo esta zona a partir de 1467 substituyendo los elementos líneos –las escenas de la zona noble y sus remates arquitectónicos– por otros de alabastro.⁸³ La predela se inspira en la que había dispuesto en el retablo de la Seo de Tarragona⁸⁴ (1426-h. 1434), si bien aquí cuatro escenas alternan con tres hornacinas vacías pensadas para exponer los bustos que Benedicto XIII había regalado al templo en las grandes celebraciones litúrgicas con las que el cabildo honraba a sus santos patronos.⁸⁵ Estos relieves son verdaderas obras maestras del estilo Internacional, en los que el artista demuestra su extraordinaria capacidad narrativa, apoyada en unas formas plásticas fluidas y de fuerte expresividad.

El cabildo de la Seo de Tarazona acometió de manera casi simultánea otra iniciativa de similar naturaleza. Para ello se requirieron los servicios de Pascual Ortoneda (doc. 1421-1460), un pintor tarraconense instalado en Huesca en 1423 y que pasaría a Zaragoza en 1433,⁸⁶ que dirigió la erección de un gran mueble pictórico para el altar mayor entre 1437 y 1441 con la ayuda de Antoni Dalmau, autor de la mazonería, y Pere Joan, que hizo la titular de Nuestra Señora de la Huerta. Esta última (fig. 10), único vestigio que sobrevive, también tiene su modelo directo en el retablo catalán.⁸⁷

Hemos de lamentar que no subsista ninguna pintura de este retablo, quizás el más importante que Pascual Ortoneda llevó a cabo en Aragón. Su estilo es cono-

⁸³ Los datos sobre la realización de la predela en P. GALINDO, «Las Bellas Artes en Zaragoza...», p. 425-428, y p. 452-456, docs. III-X. El contrato de 1441 para la prosecución de los trabajos en Manuel SERRANO Y SANZ, «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI (continuación)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI (1917), p. 94-95, doc. II. El estudio más completo del retablo es el de M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1999.

⁸⁴ M^a Rosa MANOTE, «El retaule major de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan», *Clau. Revista de Cultura*, núm. 1, (2000), p. 61-88; y M^a Rosa MANOTE I CLIVILLES, «Pere Joan», en M^a Rosa MANOTE I CLIVILLES y M^a Rosa TERÉS I TOMÁS (coords.), *L'art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 127-134.

⁸⁵ Jesús CRIADO MAINAR y José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LIX-LX (1995), p. 127-129.

⁸⁶ M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX (1987), p. 19-28.

⁸⁷ Las fuentes documentales sobre la realización del retablo turiasonense en J. CABEZUDO, «Nuevos documentos...», p. 77-78; y R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX (1987), p. 9-18. El estudio de la imagen en R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonesés*, vol. XXXVI (1982), p. 17-21.



FIGURA 10. Tarazona. Catedral de Nuestra Señora de la Huerta, retablo mayor. Virgen de la Huerta. Pere Joan, 1437-1441. Foto José Latova.



FIGURA 11. Entierro de San Antonio abad. Pascual Ortoneda, 1437. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto MNAC.

cido, pese a todo, gracias a un panel con el *Entierro de San Antonio abad* (fig. 11) procedente de un políptico dedicado a Nuestra Señora, San Blas y San Antonio abad que contrató asimismo en 1437 para la parroquia de Embid de la Ribera, junto a Calatayud, conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya⁸⁸ y que es también su única obra documentada que ha sobrevivido. A partir de esta pintura y de su estudio comparado con las obras de su hermano –o tal vez tío– Mateo Ortoneda se le han atribuido algunas piezas tarraconenses o provenientes de esta zona y otras vinculadas a su etapa aragonesa, en especial una sarga del Museo Diocesano de Huesca que representa a la *Virgen con el Niño* como una grisalla sobre

⁸⁸ Véase C. R. POST, *A History...*, vol. VI, parte II, 1938, p. 602-608.

fondo rojo y un retablo de la Virgen de los ángeles del Museo de Vilafranca del Penedès fechado en 1459, quizás originario de la zona de La Franja y que el artista pudo acometer en los años finales de su carrera, mientras residía en Barbastro.⁸⁹

Otra obra destacada de Pere Joan con la heráldica del arzobispo Mur era la *Virgen de la Araña* de Bordón (Comarca del Maestrazgo) –desaparecida–, una pequeña imagen de altísima calidad, tallada en alabastro, que Juan Cabré fotografió y recogió en su *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*; corresponde a R. Steven Janke el mérito de su atribución al escultor catalán y en fecha reciente ha sido estudiada de nuevo por M^a Rosa Manote, que advierte en ella indicios de un incipiente flamenquismo.⁹⁰ Finalmente, también se le atribuye con todo fundamento el *Ángel Custodio* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, de estilo cercano a los ángeles tenantes del sotabanco del retablo de la Seo.⁹¹

La mayoría de estas realizaciones coinciden en el tiempo con los primeros años de ejercicio pastoral del arzobispo Mur en la ciudad del Ebro y se atienen, en general, a los presupuestos del estilo Internacional, que alcanza por entonces sus más altas cotas de sofisticación. Esta situación empezará a cambiar a mediados de los años cuarenta, momento en que se deslizan las primeras novedades flamenquizantes para anunciar el comienzo de un nuevo ciclo que tendrá continuidad en las siguientes décadas.

Como es sabido, este cambio de rumbo tiene un episodio angular en la contratación del retablo del concejo de Zaragoza en 1443,⁹² para lo que Gonzalo de la Caballería rubricó acuerdos con Pere Joan y Pascual Ortoneda,⁹³ dos artistas de estilo y formación tradicionales que, no obstante, se comprometieron a hacer un trabajo acorde con los principios de la *ars nova* flamenca. La obra no se conserva, pero la capitulación, redactada en catalán quizás de puño y letra del propio escultor, no permite albergar dudas. Estaría dedicado a la *Pentecostés* y adoptaría el formato nórdico de un tríptico, inusual en Aragón. Lo presidiría un relieve de la historia titular de apreciable tamaño (11 x 8 palmos; unos 209 x 152 cm) dispuesto sobre una predela de pincel de pequeño formato con una *Piedad*, *María* y *San Juan*, y clausurado con puertas pintadas por ambas caras. Estas puertas se harían «molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de lins, e de molt fines

⁸⁹ Francesc RUIZ I QUESADA, «Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 10 (2013), p. 37-41 [sarga de la Virgen] y p. 41-44 [retablo del Museo de Vilafranca del Penedès].

⁹⁰ R. Steven JANKE, «Observaciones sobre Pere Johan», *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXIV (1981), p. 114-116 y fig. n.º 1; M^a R. MANOTE, «La Verge de l'Aranya...», p. 1-21.

⁹¹ Agustí DURAN SANPERE, *Los retablos de piedra*, Barcelona, 1934, vol. II, p. 58; y R. S. JANKE, «Observaciones...», p. 116-118 y figs. 5-8.

⁹² Como subraya Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 287.

⁹³ Publica estos documentos Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXV (1916), p. 420-421, doc. XX [capitulación con Pere Joan], y p. 420, doc. XIX [obligación de Pascual Ortoneda].

colors; e la part de fora de blanch e negre per amor que aga diferencia del de dins a la part de fora». En la cara exterior se pintaría una *Saltuación* «de molt nova manera» y en la interior cuatro *profetas* «de blanch e negre, de nova manera, retirant a obre de pedre, dos en cada parte».⁹⁴ Para finalizar, el texto prescribe que «en los camps dels portes, [de] dins e de fora, no y abra gens d'oro, sino que todo sera apres lo propi».

El pintor Pascual de Ortoneda debía, pues, trabajar «en molt nova manera», sirviéndose de la técnica del óleo al modo de Flandes y evitando cubrir los «camps» o fondos con oro, tanto en el haz como en el envés. Además, en la cara interior plasmaría «quatre profetes de blanch e negre, de nova manera, retirant a obra de pedre»; es decir, en *color lapidum* o grisalla para emular el aspecto de las esculturas pétreas de bulto redondo, uno de los rasgos definitorios de la incipiente escuela pictórica flamenca.⁹⁵

La fórmula que Gonzalo de la Caballería impuso a Pere Joan y Pascual Ortoneda era equiparable a la que cualquier comitente «de calidad» de los Países Bajos habría demandado por las mismas fechas y denota un afán de modernidad muy difícil de atender en la Zaragoza del momento;⁹⁶ pero, eso sí, marca un punto de inflexión y confirma que el germen del cambio había llegado a la ciudad. En este sentido, no hay que perder de vista el encargo simultáneo de la *Verge dels Concellers* para la capilla de las Casas de la Ciudad de Barcelona, ajustada asimismo en 1443 con Lluís Dalmau, viajero a Flandes e introductor del nuevo lenguaje nórdico en Cataluña y Valencia, pues es evidente que esta coincidencia en el tiempo se explica por el comienzo de un nuevo ciclo artístico que poco a poco se iría consolidando.⁹⁷

⁹⁴ El texto entra en este punto en contradicción, pues previamente había indicado que el pintor haría «la part de fora de blanch e negre per amor que age diferencia del de dins a la part de fora», lo que presupone que la cara interior debía pintarse en color. Sin embargo, al describir la iconografía de las puertas indica que en la cara exterior se pintaría una *Salutación angélica*, sin más precisión, y en la interior los citados profetas «de blanch e negre».

⁹⁵ Sobre esta técnica véase Till-Holger BORCHERT, «*Color lapidum*. Una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media», en Till-Holger BORCHERT (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, 2009, p. 16-18 y 30-41; y Alexander MARKSCHIES, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en *ibidem*, p. 87-102.

⁹⁶ Véase el magnífico análisis de Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «*Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados*. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del concejo de Zaragoza (1443)», *Tvriaso*, vol. XXII (2014-2015), p. 295-340. El autor pone de relieve el destacado papel desempeñado en esta empresa por su comitente.

⁹⁷ Además de las publicaciones que dan a conocer los datos sobre su realización, que citamos más abajo, interesa mencionar los estudios de Anne SIMONSON FUCHS, «The Virgin of the Councillors by Lluís Dalmau (1443-1445). The Contract and its eyckian execution», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XCIX (1982), p. 45-54; Joan MOLINA I FIGUERAS, «*Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*», Murcia, 1999, p. 173-199; Francesc RUIZ I QUESADA, «Lluís Dalmau», en Joan SUREDA I PONS (coord.), *L'art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 51-67, espec. p. 54-60; y Francesc RUIZ I QUESADA, «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña», en M^a Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p. 243-297, espec. p. 248-256.

Más allá de este episodio singular, el desarrollo de los nuevos preceptos del arte nórdico tiene un primer jalón en la llegada a Zaragoza de los hermanos Antoni (doc. 1435-1453) y Francí Gomar (act. 1443-1493) para confeccionar la sillería del coro de la Seo del Salvador, iniciada en 1445 y ultimada hacia 1450 a falta de la reja, que se contrató con el segundo en 1453 y se concluyó en 1456. En fecha anterior a su traslado a Zaragoza un miembro de la familia Gomar, probablemente Antoni,⁹⁸ había trabajado en la sillería coral (h. 1424-1430) –destruida por un incendio en 1575– del monasterio de Santa María de Poblet⁹⁹ (Tarragona).

Antes de instalarse en la ciudad del Ebro, Francí Gomar había labrado el marco lúneo de la *Verge dels Concellers*,¹⁰⁰ el nuevo retablo de la capilla de las Casas de la Ciudad de Barcelona, concertado en el otoño de 1443 –casi a la vez que el de las Casas del Puente¹⁰¹ de Zaragoza– con el pintor Lluís Dalmau y firmado por este artífice valenciano en 1445.¹⁰² La obra de Dalmau, viajero a los Países Bajos con el respaldo de Alfonso el Magnánimo y conocedor de primera mano del arte de Jan van Eyck, resulta básica en la introducción de los presupuestos pictóricos del arte flamenco en la Corona de Aragón, pero aquí nos interesa su ornato escultórico, dado que los ángeles tenantes de la parte alta del marco, con sus túnicas dispuestas en pliegues amplios y angulosos, exhiben un tratamiento formal deudor del modelo nórdico.¹⁰³

La sillería de la Seo¹⁰⁴ (1445-h. 1450) sobresale por el exquisito cuidado que los artífices pusieron en la correcta individualización de un amplísimo repertorio vegetal que entra de lleno en la atención del arte flamenco por la plasmación realista de la

⁹⁸ La primera cita localizada de Antoni Gomar en Zaragoza es del 30-XII-1444. En R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 73, nota nº 20.

⁹⁹ A las órdenes del valenciano Bartomeu Cervera. En Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet», *Locus Amoenus*, núm. 4 (1998-1999), p. 99-100.

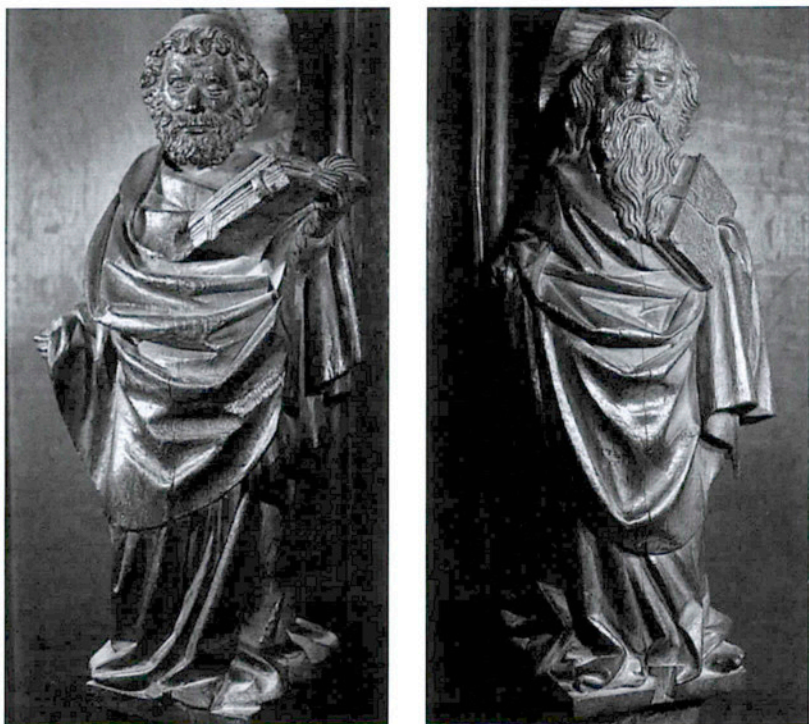
¹⁰⁰ Dato dado a conocer por Josep PUIGGARI, «Noticias de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda», *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. III (1880), p. 283-284. La transcripción del contrato en Salvador SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, 1906, vol. I, p. 238 [texto] y p. 239 [diseño].

¹⁰¹ Incluso se ha sugerido algún tipo de correlación entre ambas iniciativas por parte de Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», *Cuadernos del CEMYR*, núm. 5 (1997), p. 92.

¹⁰² La noticia de su realización en Josep PUIGGARI, «Un cuadro de Luis Dalmau. Siglo XV», *La Ilustración Española y Americana*, núm. 9 (25-IV-1870), p. 138-139. Publica la capitulación S. SANPERE, *Los Cuatrocentistas...*, vol. II, apéndice, p. XIV-XVII, doc. IX.

¹⁰³ F. ESPAÑOL, «La escultura tardogótica...», p. 288 y fig. nº 1.

¹⁰⁴ José M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Zaragoza, 1844, p. 267; R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 73-74, y p. 81, doc. nº 3; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Don Dalmau de Mur (1431-1456) y don Juan I (1458-1475)», en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, p. 158, 160 y 162; y Jesús CRIADO MAINAR, «El arzobispo Dalmau de Mur, los hermanos Gomar y la sillería del coro de la Seo de Zaragoza», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXIV (2012-2013), p. 149-167.



FIGURAS 12 a y 12 b. Zaragoza. Catedral metropolitana del Salvador, sedilia del coro. San Pedro y San Pablo. Francí Gomar, 1449-1450. Fotos Gobierno de Aragón.

naturaleza.¹⁰⁵ Sin embargo, los elementos figurativos tienen una presencia modesta, limitada a los tenantes heráldicos de los doseles –en los que alternan las divisas del cabildo y las del arzobispo Mur–, a los capiteles de las columnillas que separan los respaldares y, por supuesto, a los apoyamanos. Lo más mimado del conjunto es, sin duda, la *sedilia* o triple silla presidencial, sufragada personalmente por el prelado, que encomendó su ejecución a maestre Francí en 1449¹⁰⁶ y cuyo exuberante ornato flamígero incorpora dos imágenes de los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* (figs. 12 a y 12 b) de poderosa volumetría y ejecutadas en un estilo de pliegues angulosos al modo de los ángeles incluidos en el marco del retablo barcelonés.

¹⁰⁵ Javier DELGADO ECHEVERRÍA, «*Hortus conclusus*, tierra prometida. La sillería gótica de la Seo de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LXXXII (2000), p. 111-155.

¹⁰⁶ J. CRIADO, «El arzobispo Dalmau de Mur...», p. 165, doc. n.º 1.

La labor de los hermanos Gomar¹⁰⁷ en el coro catedralicio se solapa en el tiempo con la de Fortaner de Usesques, un imaginero oriundo de Morlaàs (Bearn, Francia) que trabajó en Zaragoza entre 1446 y 1449. Su encargo más ambicioso fue la realización de un lujoso retablo de alabastro para el vicescanciller Juan de Funes –no conservado– destinado a la iglesia de San Francisco de la capital aragonesa,¹⁰⁸ pero también es el autor de la *Virgen Blanca* que preside la capilla del mismo título de la Seo, colateral a la mayor por el lado del evangelio, que terminó de cobrar en 1448.¹⁰⁹ Para estos trabajos contó con la ayuda de Lorenzo Mercader [o Mercadante] de Bretaña, que antes de instalarse en Sevilla (en 1454) pasó por el obrador del maestro bearnés, con quien suscribió un acuerdo de aprendizaje¹¹⁰ de un año de duración el 28 de abril de 1446 que, no obstante, no se canceló hasta el 29 de mayo de 1448.¹¹¹ Finalmente, el maestro Fortaner hizo las dos piedras armeras de las Casas de la Diputación del Reino, labradas entre 1446 y 1449 y en la actualidad conservadas en el Museo de Zaragoza.¹¹² Al igual que sucede en los elementos escultóricos de los Gomar para el coro catedralicio, la *Virgen Blanca* y las divisas heráldicas del Reino representan una apuesta por el modelo flamenco que los sitúan en la senda de la renovación.

Antoni Gomar abandonó Zaragoza tras la conclusión del coro de la metropolitana en 1450 para atender la llamada de Alfonso V *el Magnánimo*, que le reclamó para hacer la sillería de la capilla de la residencia napolitana de Castel

¹⁰⁷ Sobre esta saga familiar véase Laura LÓPEZ I IBORRA, «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV», en M^a Rosa MANOTE I CLIVILLES y M^a Rosa TERÉS I TOMÁS (coords.), *L'art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 196-199 [familia Gomar].

¹⁰⁸ Contratado en 1446 y concluido en 1449. En M. SERRANO, «Documentos relativos a las Bellas Artes...», p. 520-522; R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 72; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Diego DOMÍNGUEZ MONTERO, «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (*Mercadante*) de Bretaña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV», *Artígrafa*, núm. 30 (2015), p. 171-173, p. 185-188, docs. núms. 1-3, y p. 191, doc. n.º 10.

¹⁰⁹ Confeccionada también en alabastro. Publica la noticia R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 73, y p. 81, doc. n.º 1. Se establece la relación de este dato con la escultura de alabastro de la *Virgen Blanca* en M^a C. LACARRA, «Don Dalmau de Mur...», p. 163. Sobre esta imagen y su presentación original en la capilla absidal de Santa María véase Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jorge ANDRÉS CASABÓN, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, 2016, p. 105-108.

¹¹⁰ En realidad, de obrería o compañía, pues se estipuló que el maestro le satisfaría la costa y una soldada de 25 florines.

¹¹¹ J. IBÁÑEZ y D. DOMÍNGUEZ, «Antes de Sevilla...», p. 170, p. 188-189, doc. n.º 4, y p. 190, doc. n.º 8.

¹¹² R. S. JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur...», p. 73, y p. 81, doc. n.º 2, que dio a conocer el finiquito, otorgado en 1449. El inicio de los trabajos remonta a 1446, cuando el pintor Blasco de Grañén recibió 50 sueldos «por dos muestras que fizo de las armas del Regno»; en J. IBÁÑEZ y D. DOMÍNGUEZ, «Antes de Sevilla...», p. 173-176, p. 189-190, docs. núms. 5-7, y p. 191, doc. n.º 11. Véase asimismo M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 9-13, donde se atribuye uno de los paneles a Francí Gomar.

Nuovo, donde consta su presencia en 1451¹¹³ y de nuevo en julio de 1453.¹¹⁴ No obstante, su hermano Francí permaneció en la ciudad del Ebro ocupado en otros encargos para la Seo, como la reja del coro¹¹⁵ (1453-1456) y el coronamiento del retablo mayor¹¹⁶ (1457-1460) –ambos desaparecidos–, que simultaneó con otros empeños fuera de la catedral.

Entre estos últimos se cuenta la obra más importante, compleja y controvertida del momento: el retablo que el arzobispo Dalmau de Mur sufragó para la nueva capilla del palacio arzobispal, en el que ya trabajaba Francí Gomar en junio de 1456 –pocos meses antes de la muerte del prelado– y para el que éste solicitaría en 1458 un conjunto de tablas al pintor Tomás Giner (act. 1458-1480). Los estudios de R. Steven Janke¹¹⁷ no sólo dieron a conocer la documentación de este proyecto, sino que permitieron identificar su parte baja con el magnífico «pie» de alabastro que posee el Museo Metropolitano de Nueva York (fig. 13) y establecer que las dos tablas de pincel con parejas de santos conservadas *in situ* proceden de su parte alta.

La predela neoyorquina (concluida en 1459) toma como punto de partida la solución desarrollada en el retablo mayor de la metropolitana. Sobre un sotabanco con tenantes heráldicos se despliega un banco de cinco casas cubiertas con lujosos doseles arquitectónicos que incluye dos pasajes de la vida de San Martín de Tours en la parte del evangelio y dos más alusivos a Santa Tecla en la de la epístola, al tiempo que reserva el compartimento central a la *Pentecostés*. El profesor Janke ya indicó en su estudio que se advierte la participación de al menos dos manos diferentes en la ejecución de estos relieves sin que resulte viable proponer posibles colaboradores, más allá constatar la actividad de otros escultores en la ciudad por esos años, caso de Bertomeu Cervera, «maestro de maçonería»¹¹⁸ que en 1450 contrató una *Salutación angélica* para la sala capitular del convento de San Agustín de Zaragoza que no se ha conservado.¹¹⁹

¹¹³ Gabriel LLOMPART, «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLVI, Tarragona, 1973, p. 93, nota nº 30.

¹¹⁴ Camillo MINIERI RICCIO, «Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 a 31 maggio 1458», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. VI (1881), p. 421; y Riccardo FILANGIERI DI CANDIDA, «Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. LXII (1937), p. 305.

¹¹⁵ R. S. JANKE, «The retable of don Dalmau de Mur...», p. 74, p. 81, docs. núms. 4-5, y p. 82, doc. nº 7.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 74, y p. 82, docs. núms. 8 y 11, y p. 83, docs. núms. 14 y 17-18; J. CRIADO y J. C. ESCRIBANO, «El busto relicario de San Valero...», p. 126, nota nº 41.

¹¹⁷ R. S. JANKE, «The retable of don Dalmau de Mur...», p. 65-72, p. 75-78, p. 81, doc. nº 6, p. 82, docs. núms. 9 y 10, p. 82-83, doc. nº 13, y p. 83, docs. núms. 15 y 16.

¹¹⁸ Sin duda, el director de los trabajos del coro de Poblet entre 1424 y 1430, empresa en la que, como se recordará, consta la presencia de Antón Gomar y a quien, no obstante, cabe otorgar por cronología una formación aún dentro del estilo Internacional.

¹¹⁹ Galia PIK WAJS, «La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión», *Tvriaso*, vol. XVI (2001-2002), p. 176-177, docs. núms. 1 y 2.

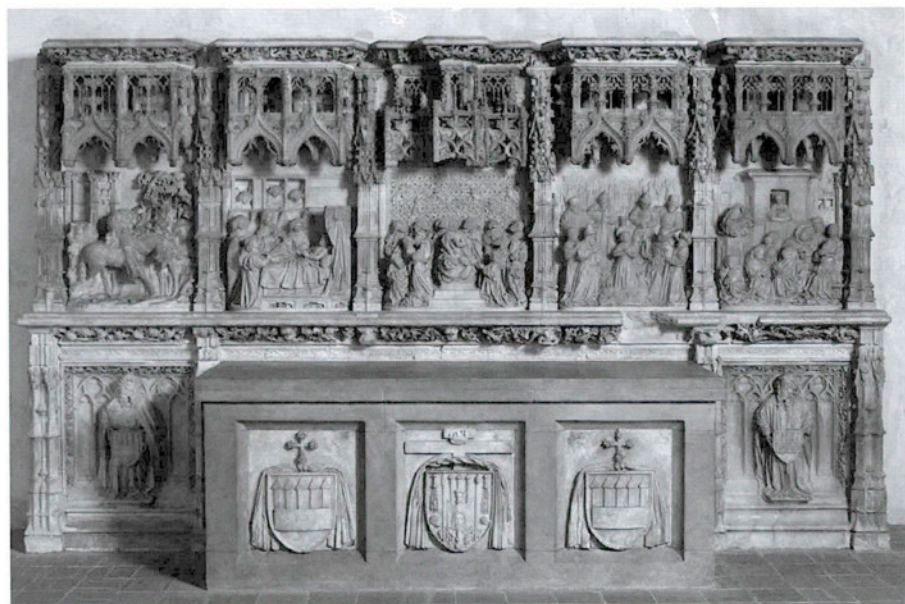


FIGURA 13. Predela del retablo de la capilla del palacio arzobispal de Zaragoza. Francí Gomar, h. 1456-1459. Nueva York, Metropolitan Museum of Art-The Cloisters Collection.
Foto MMNY.

Sea como fuere, no compartimos la reciente propuesta de que Francí Gomar actuó en este proyecto casi como mero contratista, limitándose a hacer los elementos lígneos del cuerpo –por cierto, desaparecidos–, pues de este aserto parece desprenderse que carecía de capacidad para trabajar como escultor en alabastro.¹²⁰ Más allá de la evidencia incuestionable de que la figura del artista empresario fue habitual en el transcurso de los siglos XIV y XV en el ámbito de la Corona de Aragón, no parece lógico reducir *a priori* la cualificación de uno de los profesionales más apreciados por un comitente tan experto en materia artística como el arzobispo Mur que, de haberlo considerado necesario, no hubiera dudado en requerir la presencia de un escultor foráneo. Y ello, desde luego, sin negar la posible colaboración de especialistas en la confección de las partes arquitectónicas de la predela y de ayudantes en los elementos escultóricos en los que, como se ha dicho, resulta patente la participación de varias manos. Descartar la implicación personal de Francí Gomar en la materialización de la predela no ayuda a resolver los problemas de autoría que rodean a este emblemático conjunto.

¹²⁰ J. IBÁÑEZ y D. DOMÍNGUEZ, «Antes de Sevilla...», p. 180-181.

De acuerdo con lo que expresa el documento de encargo rubricado entre Gomar y Giner en 1458, la pintura central del retablo representaba a *San Martín* y *Santa Tecla*, iconografía que coincide con uno de los dos paneles conservados. La segunda tabla del palacio arzobispal muestra a *San Lorenzo* en compañía de un prelado que ha de ser *San Agustín* para acatar las indicaciones contractuales. Esto significa que se ha perdido un tercer panel que en virtud de la capitulación efigiaría a *San Valero* y *San Vicente*, más la pieza del ático, dedicada a la *Pasión*. Muchos años antes de que el profesor Janke publicara sus hallazgos, Elías Tormo había relacionado estas dos pinturas con una tercera de *San Vicente mártir* procedente de la Seo y entonces en el Museo Arqueológico Nacional, agrupándolas bajo la mano común de un anónimo Maestro del Prelado Mur y sugiriendo que en su día debieron formar parte de un mismo retablo junto con la predela de alabastro de Nueva York, por entonces recién enajenada.¹²¹

Más allá de todo ello, llama la atención que el retablo se comenzara en alabastro y se completara con pinturas, situación insólita en el arte aragonés del siglo XV. Cabe, pues, pensar que la decisión responde a las dificultades que los testamentarios del prelado, fallecido en septiembre 1456,¹²² pudieron encontrar para completar el conjunto, que habrían aconsejado optar por una solución menos onerosa.

A pesar de constituir el primer compromiso de Tomás Giner, las tablas del palacio arzobispal¹²³ presentan una cuidada construcción perspectiva que, pese a todo, no permite establecer un vínculo espacial entre ellas. Sin renunciar al tradicional gusto por el lujo, los personajes asumen unos rasgos individuales que sobrepasan los hábitos idealizadores del estilo Internacional, muy evidentes en los rostros de *San Agustín* y *Santa Tecla*, poniendo de manifiesto que el artífice estaba al corriente de las últimas novedades de la pintura catalana. Fue un artista de éxito que había de jugar un papel de primer orden en la pintura zaragozana de las siguientes décadas.

El lenguaje plástico de los relieves de la predela del palacio arzobispal participa de lleno de las fórmulas del tardogótico, tanto por sus cuidadas ambientaciones

¹²¹ Elías TORMO Y MONZÓ, «La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XVII (1909), p. 69-73. La capitulación de 1458 ha corroborado en parte la intuición de Elías Tormo, aunque ahora sabemos que el panel con *San Vicente mártir*, en la actualidad en el Museo del Prado, no formaba parte de este conjunto, pues procede de un retablo del templo metropolitano.

¹²² Había ordenado testamento dos años antes, el 5-IV-1454, y falleció el 12-IX-1456. Un traslado parcial del documento en Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXII (1915), p. 151-153, doc. XIII. Su transcripción completa en Antonio DURÁN GUDIOL (†) y M^a Carmen LACARRA DUCAY, «El testamento de don Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza (1431-1456), nuevas observaciones», *Aragonia Sacra*, vol. XI (1996), p. 53-62.

¹²³ Cuentan con una extensa bibliografía, entre la que tan sólo mencionaremos el estudio de M^a Carmen LACARRA DUCAY, «San Martín de Tours y Santa Tecla. San Agustín y San Lorenzo», en Domingo J. BUESA CONDE y Pablo J. RICO LACASA (comis.), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, catálogo de exposición, Zaragoza, 1991, p. 509-511.



FIGURA 14. Zaragoza. Concatedral de Nuestra Señora del Pilar, sacristía mayor. Capillo del busto relicario de San Braulio. Francisco de Agüero, 1456-ant. 1461. Foto Antonio Ceruelo.

espaciales como por el tratamiento de los plegados del atuendo de las figuras que lucen, además, rostros diferenciados.¹²⁴ El deseo de dotar a los personajes de unos rasgos verídicos e individuales, propio del nuevo retrato desarrollado en el marco de la pintura flamenca, es también patente en los primeros bustos relicario de plata confeccionados en la capital aragonesa a partir del modelo de los que Benedicto

¹²⁴ G. PTK, «La escultura zaragozana del siglo XV...», p. 156.

XIII había regalado a la iglesia metropolitana en los primeros años de la centuria. Al parecer, el prelado Mur estuvo detrás de dos de estas creaciones: la reforma del busto de San Valero¹²⁵ (h. 1448-1452) y la realización del de San Braulio¹²⁶ (1456-ant. 1461); en ambas empresas trabajó el orfebre Francisco de Agüero.

Desconocemos las razones que motivaron la refacción parcial del busto de San Valero, que afectó a la cabeza y a la mitra, pero el resultado fue espectacular. En nuestra opinión, la cabeza y el rostro del patrón comulgan plenamente con los presupuestos de la *ars nova* flamenca. Su aspecto es, en efecto, muy diferente al de las «testas» de los diáconos San Lorenzo y San Vicente, que aún mantienen su apariencia original de finales del siglo XIV. Los albaranes generados por la intervención, a nombre del capítulo, aluden también al arzobispo, que debió jugar un papel relevante.

Mucho más explícita es la capitulación rubricada en 1456 para hacer el busto de San Braulio de la colegiata –y en la actualidad concatedral– de Santa María la Mayor y del Pilar. En este caso el documento pone de relieve un expreso deseo de emulación con respecto al busto de San Valero. Actuaron como comitentes don Dalmau, a quien algunas fuentes –en particular, el cronista Diego de Espés– hacen responsable del encargo, y el cabildo pilarista, que impusieron al platero como modelo el busto del patrón de la sede. La nueva pieza se haría «a muestra de aquella de San Valero» y siguiendo los contenidos de cierto dibujo sobre pergamino –no conservado–. Otra de las cláusulas insiste en que una vez ultimado debía recibir la aprobación del prelado.

Pese a la profunda reforma efectuada en el siglo XVIII, la cabeza mantiene su estado original y no es menos espectacular que la de San Valero. Por fortuna, todavía subsiste el «capillo» primitivo, decorado con un precioso relieve de concepción plástica muy innovadora (fig. 14) en el que el orfebre ilustró la primera evocación figurada identificada de la tradición de la *Venida de la Virgen a Zaragoza para confortar al apóstol Santiago y encomendarle la edificación de un templo en su honor*.

¹²⁵ J. CRIADO y J. C. ESCRIBANO, «El busto relicario de San Valero...», p. 119-150.

¹²⁶ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza», en *Homenaje a la profesora M^a de los Desamparados Cabanes Pecourt*, en *Aragón en la Edad Media*, vol. XX (2008), p. 65-84.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERETE TEJERO, José Miguel. «Documentos para la Historia del Arte del siglo xv en la Comarca de Calatayud». En: *Actas del VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Calatayud, 2009.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La catedral de Palencia. Monografía*, Palencia, 1896.
- AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana M^a; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. «Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo». *Artigrama*, núm. 27 (2012), p. 361-374.
- AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa; CRIADO MAINAR, Jesús. «El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza». En: *Homenaje a la profesora M^a de los Desamparados Cabanes Pecourt. Aragón en la Edad Media*, vol. XX (2008), p. 65-84.
- ALBAREDA, Hermanos. «La capilla de los Santísimos Corporales de Daroca». *Aragón Turístico y Monumental*, núm. 75 (1931), p. 237-239.
- ALBAREDA, Hermanos. «Los primitivos de la iglesia de Lanaja». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, vol. XII, núm. 125 (1936), p. 34-36 y núm. 126 (1936), p. 54-56.
- ALBAREDA, Hermanos. «El retablo mayor de la parroquial de Ontiñena». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, vol. XII, núm. 128 (1936), p. 93-96.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Andrés; CASABONA SEBASTIÁN, José F. «La Casa de la Diputación del Reino». En: *La Plaza de la Seo. Investigaciones histórico-arqueológicas*. Zaragoza, 1989, p. 61-75.
- ARCO, Ricardo del. «El cronista Andrés de Uztárroz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. LVII (1910), p. 257-277.
- ARCO, Ricardo del. «Las grandes iglesias españolas. La fábrica de la catedral de Huesca». *Nuestro Tiempo*, núm. 214 (1916), p. 46-63.
- ARCO, Ricardo del. *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*. Huesca, 1924.
- ARCO, Ricardo del. «Documentos inéditos de arte aragonés». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. IV (1952), p. 53-90.
- BITRIÁN VAREA, Carlos. *Lo que no [solo] destruyeron los franceses. El ocaso del palacio de la Diputación del Reino de Aragón*. Zaragoza, 2014.
- BITRIÁN VAREA, Carlos. «El patio del palacio de la Diputación del Reino de Aragón y su reforma clasicista. La última gran obra en la sede de la institución». *Ars & Renovatio*, núm. 4 (2016), p. 53-98.
- BORCHERT, Till-Holger. «*Color lapidum*. Una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media». En: BORCHERT, Till-Holger (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*. Madrid, 2009.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. «Pintores aragoneses del siglo xv». En: *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*. Zaragoza, 1969, p. 185-199.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, 1985, t. II.

- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *Arte mudéjar aragonés*. Zaragoza, 2008, t. I.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé; JOSÉ C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, JOSÉ C. «Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450». En: *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, 1986, p. 397-414.
- CABEZUDO ASTRAIN, JOSÉ. «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. VII-IX (1957), p. 65-79.
- CABRÉ, Juan. «El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXX (1922), p. 275-292.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel. *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*. Zaragoza, 1988.
- CASABONA SEBASTIÁN, JOSÉ F. «Introducción histórica». En: *La Colegiata de Santa María de Daroca y su restauración*. Zaragoza, 1992.
- CORNUDELLA, Rafael; FAVÀ, Cèsar; MACÍAS, Guadaira. *El Gótico en las colecciones del MNAC*. Barcelona, 2011.
- CORRAL LAFUENTE, JOSÉ LUIS. «Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales». *Aragón en la Edad Media*, vol. XII (1995), p. 67-83.
- CRIADO MAINAR, Jesús. «Portadas góticas en el Viejo Reino de Aragón. Estado de la cuestión». En: *Congrés Internacional Portalades Gòtiques a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 11 y 12 de diciembre de 2012, Amics de l'Art Romànic, en prensa.
- CRIADO MAINAR, Jesús; ESCRIBANO SÁNCHEZ, JOSÉ C. «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LIX-LX (1995), p. 119-150.
- CRIADO MAINAR, Jesús. «El arzobispo Dalmau de Mur, los hermanos Gomar y la sillería del coro de la Seo de Zaragoza», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXIV (2012-2013), p. 149-167.
- CUELLA ESTEBAN, Ovidio. *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*. Zaragoza, 1984.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Javier. «*Hortus conclusus*, tierra prometida. La sillería gótica de la Seo de Zaragoza». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LXXXII (2000), p. 111-155.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Javier; CRIADO MAINAR, Jesús. «La puerta de la Bendición de la iglesia de San Miguel arcángel de Tarazona. Aproximación a su estudio». *Tvriaso*, vol. XVI (2001-2002), p. 179-200.
- DOMÍNGUEZ MONTERO, Diego. «Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (*Mercadante*) de Breña en Zaragoza (doc. 1446-1448). Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a mediados del siglo XV». *Artígrama*, núm. 30 (2015), p. 169-191.
- DURÁN GUDIOL, Antonio. «El campanar de la catedral d'Osca». En: *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca, 1987, p. 91-96.
- DURÁN GUDIOL, Antonio. *Historia de la catedral de Huesca*. Huesca, 1991.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (†); LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «El testamento de don Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza (1431-1456), nuevas observaciones». *Aragonia Sacra*, vol. XI (1996), p. 53-62.
- DURAN SANPERE, Agustí. *Los retablos de piedra*. Barcelona, 1934, vol. II.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues». En: *Cataluña Medieval*. Barcelona, 1992, p. 242-245.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)». *Cuadernos del CEMYR*, núm. 5 (1997), p. 73-114.

- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet». *Locus Amœnus*, núm. 4 (1998-1999), p. 81-106.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón». En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001, p. 287-334.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Clientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón medieval». En: BROUQUET, Sophie; GARCÍA MARSILLA, Juan V. (eds.), *Mercados del lujo, mercader del arte*. Valencia, 2015, p. 45-76.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F. *Museo Colegial de Daroca*. Madrid, 1975.
- FACI, Roque A. *Aragon, reyno de Christo y dote de Maria SS.^{ma}*, Parte Primera. Zaragoza, 1739.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.). *El arte gótico en Navarra*. Pamplona, 2015.
- FILANGIERI DI CANDIDA, Riccardo. «Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. LXII (1937), p. 267-333.
- GALILEA ANTÓN, Ana. *Pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao, 1995.
- GALILEA ANTÓN, Ana. «Una obra del maestro de Retascón en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XLVII (1995), p. 163-181.
- GALINDO Y ROMEO, Pascual. «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo xv). Estudios históricos». *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. I (1922-1923).
- GARCÍA FLORES, Antonio; RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia». En: *Las catedrales de España*, 1997, p. 121-128.
- GIMÉNEZ ARBUÉS, Chesus A.; TOMÁS FACI, Guillén. «Imágenes inéditas de la sede de la Diputación del Reino». *Aragón Turístico y Monumental*, núm. 360 (2006), p. 15-19.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «La cantería valenciana en la primera mitad del siglo xv: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IX-X (1997-1998), p. 91-105.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)», en red: https://www.academia.edu/11010998/EL_MAESTRO_DE_LA_CATEDRAL_DE_VALENCIA_ANTIONI_DALMAU_ACT.1435-1453
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen. «La sede de la Diputación de Aragón en las casas del Reino». En: REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo; MORTE GARCÍA, Carmen (ed.), *Reyes de Aragón: soberanos de un País con futuro. Ramiro I – Juan Carlos I (1035-2011)*. Zaragoza, 2011, p. 358-369.
- GRACIA-DIESTRE, Antonio. «Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)». *Aragonia Sacra*, vol. XXIII (2015), p. 311-322.
- GUDIOL, José. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza, 1971.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. «Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la península Ibérica durante la primera mitad del siglo xv». *El siglo XVI en la Ribera del Duero Oriental. Arte, Historia y Patrimonio*. En: *Biblioteca. Estudio e Investigación*, núm. 26 (2011), p. 201-226.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. *La capilla del Palacio Arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la península Ibérica*. Zaragoza, 2012.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier; ANDRÉS CASABÓN, Jorge. *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*. Zaragoza, 2016.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier; CRIADO MAINAR, Jesús. «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Za-

- ragoza». En: JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La Piedra Postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final. 2. Comunicaciones*. Sevilla, 2007, p. 75-113.
- ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco. «Iglesia parroquial de Santa Tecla, de Cervera de la Cañada». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VI (1930), p. 57-63.
- JANKE, R. Steven. *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona, 1977.
- JANKE, R. Steven. «Observaciones sobre Pere Johan». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXIV (1981), p. 111-121.
- JANKE, R. Steven. «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXVI (1982), p. 17-21.
- JANKE, R. Steven. «The retablo of don Dalmau de Mur y Cervelló from the archbishop's palace at Saragossa: a documented work by Francí Gomar and Tomás Giner». *Metropolitan Museum Journal*, núm. 18 (1983), p. 65-83.
- JANKE, R. Steven. «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX (1987), p. 9-18.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón. 1431-1456». *Seminario de Arte Aragonés*, vol. XXXIII (1981), p. 149-161.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. XXX (1987), p. 19-28.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «34. Virgen con el Niño como Reina de los Cielos». En: BUESA CONDE, Domingo J.; LACARRA DUCAY, M^a Carmen (comis.), *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*. Zaragoza, 1988, p. 34-35.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)». En: *Retablo de Juan de Levi y su restauración*. Zaragoza, 1990, p. 27-45 y 57-63.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «3. Retablo de San Salvador. Ejea de los Caballeros». En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen; MORTE GARCÍA, Carmen; VALERO, José M^a (comis.), *Joyas de un Patrimonio*. Zaragoza, 1990, p. 13-84.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «San Martín de Tours y Santa Tecla. San Agustín y San Lorenzo». En: BUESA CONDE, Domingo J.; RICO LACASA, Pablo J. (comis.), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, catálogo de exposición. Zaragoza, 1991, p. 509-511.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó». En: *Jaume Huguet. 500 anys*. Barcelona, 1993, p. 86-97.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Pintura gótica en el Alto Aragón». En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen; MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*. Zaragoza, 1993, p. 174-189.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Don Dalmau de Mur (1431-1456) y don Juan I (1458-1475)». En: *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, p. 153-173.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-†1459)». En: *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros, en Aragón en la Edad Media*, vol. XIV-XV (1999), vol. II, p. 813-817.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles». En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen; MORTE GARCÍA, Carmen; CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza 1995-1999*. Zaragoza, 1999, p. 1-10.

- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1999.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza, 2003.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket». En: CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, 2003, p. 27-53.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo de San Félix de Gerona». En: CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Zaragoza, 2003, p. 97-117.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*. Zaragoza, 2004.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Pere Garcia de Benavarri». En: RUIZ I QUESADA, Francesc (coord.), *L'art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona, 2005, p. 251-255.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)». *Artígrama*, núm. 26 (2011), p. 287-332.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo de San Pedro Pontífice. Langa del Castillo». En: CALVO RUATA, José Ignacio (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza, 2012, p. 53-60.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo de la Virgen con el Niño. Retascón». En: CALVO RUATA, José Ignacio (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza, 2012, p. 61-65.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «Retablo de San Andrés apóstol». En: CALVO RUATA, José Ignacio (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*. Zaragoza, 2012, p. 66-70.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. «El retablo de la Virgen con el Niño del Maestro de Torralba, donación de los señores Várez Fisa al Museo Nacional del Prado». En: *Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Calatayud, 2016, p. 573-580.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen; MARCOS, Ángel. «Beso de Judas y Jesús ante Pilatos. Ejea de los Caballeros». En: VALERO, José M^a; RENTERÍA, Isabela de (coords.), *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia*. Zaragoza, 1987, p. 226-227.
- LLOMPART, Gabriel. «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLVI, Tarragona, 1973, p. 83-114.
- LÓPEZ I IBORRA, Laura. «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV». En: MANOTE I CLIVILLES, M^a Rosa; TERÉS I TOMÁS, M^a Rosa (coords.), *L'art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona, 2007, p. 190-199.
- LÓPEZ LANDA, José M^a. «Iglesias gótico-mudéjares del Arcedianado de Calatayud». *Arquitectura. Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, núm. 49 (1923), p. 125-134.
- MANOTE I CLIVILLES, M^a Rosa. «El retaule major de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan». *Clau. Revista de Cultura*, núm. 1, (2000), p. 61-88.
- MANOTE I CLIVILLES, M^a Rosa. «Pere Joan». En: MANOTE I CLIVILLES, M^a Rosa; TERÉS I TOMÁS, M^a Rosa (coords.), *L'art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona, 2007, p. 127-134.
- MANOTE I CLIVILLES, M^a Rosa. «La Verge de l'Aranya, obra de l'escultor Pere Joan». *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 11 (2014).
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza, 1979.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. «Pintura gótica en el Campo Romanos. III. Retablo de la Virgen de la iglesia de Retascón». *Zaragoza*, núm. 25 (1981), p. 18-20.

- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. «Pintura gótica en el Campo Romanos. IV. Retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo». *Zaragoza*, núm. 24 (1981), p. 24-26.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. «Pintura gótica en el Campo Romanos. V. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento». *Zaragoza*, núm. 27 (1981), p. 29-31.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. «La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)». *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 2 (1996), p. 33-92.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María. Daroca*. Zaragoza, 2006, p. 19-28.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. «Museo Colegial de Daroca». *Artígrama*, núm. 29 (2014), p. 213-238.
- MARKSCHIES, Alexander. «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea». En: BORCHERT, Till-Holger (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*. Madrid, 2009, p. 87-102.
- MARTÍNEZ, Rafael. *La catedral de Palencia. Historia y arquitectura*, Palencia, 1988.
- MARTORELL, Francesc. «Pere Moragues i la custodia dels Corporals de Daroca». *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III (1909), p. 225-232.
- MELERO MONEO, M^a Luisa. «Bonanat Zaortiga: aproximación al retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de Tudela (Navarra)». En: *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 1985, vol. II, p. 155-170.
- MELERO MONEO, M^a Luisa. «El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaspesa en la catedral de Tudela». En: BORNGAESSER, Barbara; KARGE, Henrik; KLEIN, Bruno (eds.), *Grabkunst und Sepulchralkultur in Spanien und Portugal / Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Madrid, 2006, p. 255-271.
- MINIERI RICCIO, Camillo. «Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 a 31 maggio 1458». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, vol. VI (1881), p. 1-24.
- MIQUEL JUAN, Matilde. «Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica». En: FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, Dimas (coord.), *Tierras de Frontera. Exposición. Teruel y Albaracín*. Zaragoza, 2007, p. 240-247.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia, 1999.
- PUIGGARÍ, Josep. «Un cuadro de Luis Dalmau. Siglo XV». *La Ilustración Española y Americana*, núm. 9 (25-IV-1870), p. 138-139.
- PUIGGARÍ, Josep. «Noticias de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Parte segunda». *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. III (1880), p. 73-103, 265-306.
- OLIVÁN BAYLE, Francisco. *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV*. Zaragoza, 1978.
- PIK WAJS, Galia. «La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión». *Tvrioso*, vol. XVI (2001-2002), p. 145-178.
- POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting*, vol. V. Cambridge-Massachusetts, 1934.
- QUADRADO, José M^a. *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*. Zaragoza, 1844.
- QUARRÉ, Pierre. «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1976, p. 455-464.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «64. San Vicente. 65. San Lorenzo». En: Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO (coord.), *Aragón. Reino y Corona*. Zaragoza, 2000, p. 282-283.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Lluís Dalmau». En: SUREDA I PONS, Joan (coord.), *L'art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona, 2006, p. 51-67.

- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña». En: LACARRA DUCAY, M^a Carmen (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, 2007, p. 243-297.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra». *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, núm. 10 (2013).
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos; GARCÍA FLORES, Antonio. «Ysambart y la renovación del Gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate». *Anales de Historia del Arte*, núm. 19 (2009), p. 43-76.
- SALORD COMELLA, Santiago. «La Casa de la Diputación de la Generalidad de Aragón. Notas históricas». *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. VI (1956), p. 247-265.
- SANPERE Y MIQUEL, Salvador. *Los Cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol. Barcelona, 1906.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXII (1915), p. 147-166.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXV (1916), p. 405-421.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXIV (1916), p. 351-380.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón. (Siglos XIV y XV)». *Arte Español*, vol. III (1916-1917), p. 519-529.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXVI (1917), p. 103-116, 431-454.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del siglo XVI (continuación)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI (1917), p. 92-102.
- SILVA MAROTO, Pilar. *Donación Várez Fisa*. Madrid, 2012.
- SIMONSON FUCHS, Anne. «The Virgin of the Councillors by Luís Dalmau (1443-1445). The Contract and its eyckian execution». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XCIX (1982), p. 45-54.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. «La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XVII (1909), p. 57-75.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. «Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del concejo de Zaragoza (1443)». *Tvriaso*, vol. XXII (2014-2015), p. 295-340.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Pintura tardogótica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, tesis de doctorado, Universitat de Lleida, 2016.
- VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, vol. I, 1889.
- YARZA LUACES, Joaquín. «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario». En: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, 1994, p. 149-160.