

Atribuida a Gonçal Peris
Pintura sobre tabla
157 x 87,5 cm
Ca. 1410-1420
Museu Marès, Barcelona (núm. 934)

BIBLIOGRAFÍA:

El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional. Barcelona, Imprenta Eugenio Subirana, 1929; POST (1930), pp. 26-28 y Apéndice; MAYER (1936), pp. 114-117; MAYER (1942), p. 68; SARALEGUI (1942), pp. 98-152; SARALEGUI (1946), pp. 131-159; Bulletin of Cleveland Museum of Art, Ohio, núm. 8, octubre 1948, pp. 192-197; NÚÑEZ (1949); GUDIOL I RICART (1955), p. 149; SARALEGUI (1955), pp. 5-32; Gazette des Beaux-Arts, Supplément, Paris, núm. 1201, febrero 1969, p. 42; MONREAL (1970); SOLER (1973), p. 53; HERRIARD (1975), pp. 10-15 y 63; MARÉS (1977); Museu Frederic Marès i Deulovol. Ajuntament de Barcelona, 1979; YARZA (1980); JOSÉ (1982); JOSÉ (1986), pp. 222-224 y 229; HERRIARD (1987), pp. 59 y 62; CORTES (1988), pp. 214-215; ALCOY (1991), pp. 74 y 440-442; ALIAGA (1996), pp. 110-112; RESSORT (2002), pp. 85-89; GÓMEZ (2004), pp. 17-83 y 84-122; CARDONA (2007a), pp. 338-339; CARDONA (2007b), pp. 343-344; CUTIÉRREZ (2007), pp. 87-138.

EXPOSICIONES:

VALENCIA y MADRID (1973)
SANTILLANA (2001)

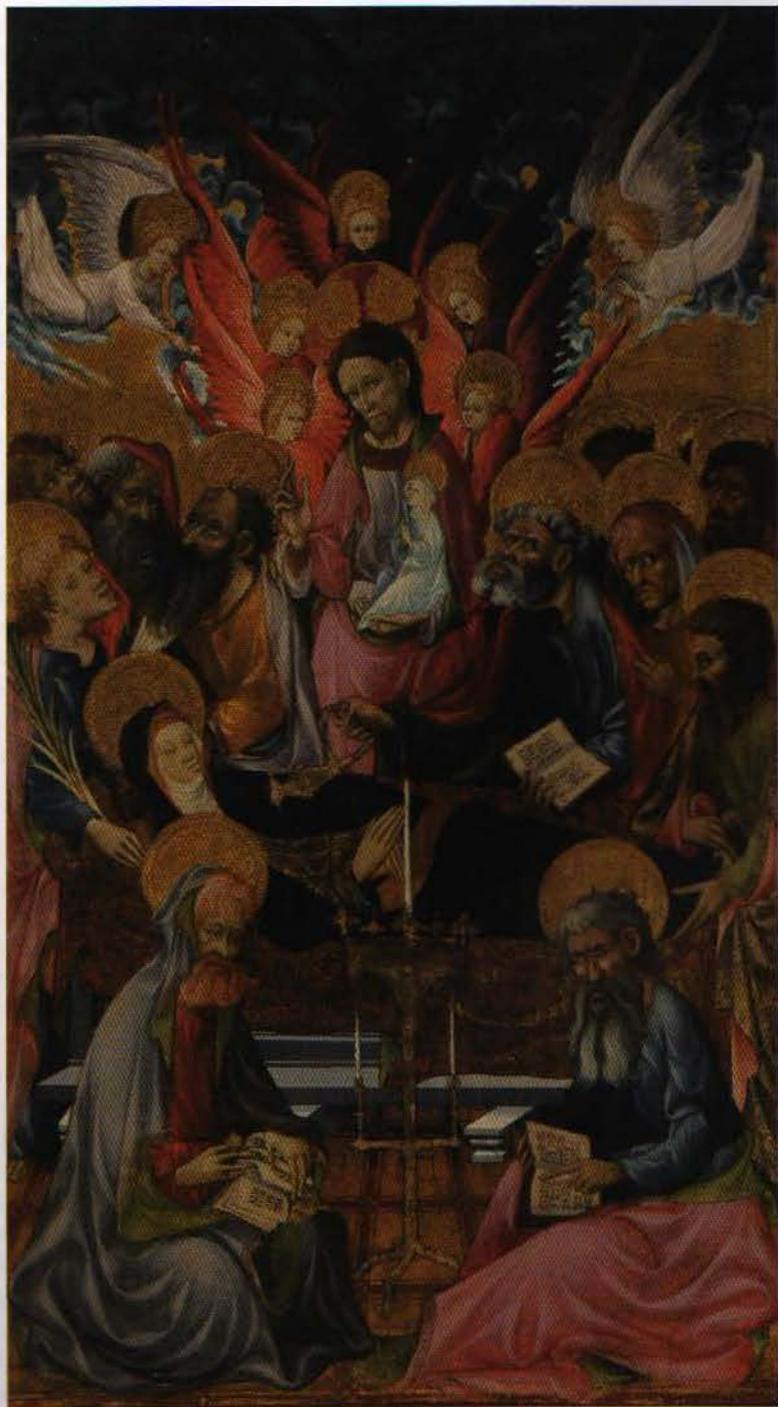
Reflejo de las numerosas escenificaciones teatrales del misterio asuncionista en el ámbito de la Corona de Aragón y de la importancia de la fiesta de la Asunción en la Catedral de Valencia, esta composición refleja al mismo tiempo la dormición de la Virgen y la ascunción de su alma a los cielos en compañía de su Hijo y de la corte angelical. La gran devoción hacia este momento, favorecerá que, en un momento más avanzado del siglo XV, el ascenso de María a los cielos ya no se realice a través de su alma sino que su ascunción se plasmará en cuerpo y alma. La narrativa de los acontecimientos acaecidos en torno a la muerte de la Virgen surge de los relatos apócrifos de tradición asuncionista y de *La leyenda áurea*. En los siglos del gótico, la idea de María como Madre de Cristo e intercesora de la humanidad ante Él, le dio una imagen más humana que comportó la profundización en la historia de su vida.

Gracias al virtuosismo del autor de esta obra, en ella no tan sólo se constatan los acontecimientos relativos al óbito de María sino que también se refleja el desconcierto, la preocupación y la consternación que tuvieron los apóstoles en dicho momento. Un sentimiento de temor generalizado, muy explícito en gestos como el del apóstol situado a la derecha de San Pedro, al agarrarse al mamo de éste y casi protegerse tras él.

Reposando su cabeza sobre unos almohadones, María yace sobre un sepulcro de piedra, el cual ha sido cubierto por San Juan y otro apóstol de una maravillosa tela, quizás la que fue enviada por Dios «Pues no es posible que una ropa de este mundo toque su cuerpo, ya

que ha sido morada del Hijo amado del Padre que soy yo» (*Homilia d'Evodi*). El discípulo amado de Cristo, San Juan, ostenta la palma del Paraíso que le entregó la Virgen momentos antes de su muerte —uno de sus atributos más característicos junto con la copa envenenada—, la cual le había sido donada a María por un ángel en el momento de anunciarle su próxima muerte. En la primera línea de la composición pictórica, dos apóstoles de semblante triste y apenado leen el *Miserere mei* a la luz de un precioso candelabro con tres velas encendidas, mientras que los ocho escogidos restantes se sitúan a ambos lados de Cristo, representado con la imagen del alma de su Madre en el brazo izquierdo y bendiciendo el cuerpo sin vida de María con la mano derecha.¹ La confusión de los discípulos de Cristo contrasta con el júbilo de los querubines que envuelven la figura del Salvador y la de los dos ángeles que asisten al reencuentro definitivo de María con su Hijo. San Pedro, revestido de pontifical, balancea el incensario mientras lee un libro con la oración del *Pater noster*.² Con ello, ejecuta el rito de purificación, mientras que la luz de las velas está relacionada con el miedo al demonio que María tuvo en el periodo del tránsito. Cabe destacar que una de las tres velas encendidas —cuyo número alude a la Santísima Trinidad—, la que es más grande y está emplazada en la parte alta del candelabro, debe corresponder a la que había sostenido en sus manos la Madre de Dios en el momento de su muerte, con lo que se alude así a la inmortalidad del alma.

De los escogidos que acompañaron a María en su óbito, únicamente el que aparece en los



pies del sepulcro, contempla el cuerpo yacente de la Virgen. La mayoría de las miradas se muestran perdidas en el espacio y sólo dos de los apóstoles, en realidad quizás sólo el que parece incorporarse al grupo de elegidos situado detrás de San Juan, el más posible Santo Tomás, observa la Asunción del alma de María. Decimos esto porque fue un recurso utilizado por Stamina en diversas de sus obras y son doce los apóstoles representados en la pintura, cuando en realidad Santo Tomás no estuvo presente en el tránsito de la Virgen y fue el único que pudo ver su ascensión a los cielos. Los resplandores que se originaron en el tiempo en que Cristo se llevó a su Madre motivaron que ninguno de los presentes pudiera fijar los ojos en ella.

Esta magnífica tabla formó parte de un retablo dedicado a la Virgen de la Catedral de El Burgo de Osma, al cual también han estado asociadas otras pinturas conservadas en el Museo Catedralicio y Diocesano de dicha localidad, el Musée du Louvre y el Cleveland Museum of Art. Las primeras noticias de las tablas conservadas de este conjunto pictórico son del año 1905, cuando eran propiedad del anticuario riojano Salazar, al cual, dos años más tarde, le fueron adquiridas por el Musée du Louvre una tabla dedicada a la Virgen rodeada de ángeles y dos tablas con la representación de San Ambrosio y San Juan Evangelista. Por aquel entonces, parece ser que Salazar tenía otras pinturas procedentes del mismo retablo, pero no se tiene constancia de cuáles fueron. Más tarde, en 1929, formaron parte de la exposición "El Arte en España", celebrada en Barcelona, dos tablas conservadas en la Catedral de El Burgo de Osma con las representaciones de San Agustín y Santo Domingo de Guzmán, muy cercanas a las del Louvre, circunstancia que corroboraba la citada procedencia de las obras. Por otra parte, en ese mismo año y en el pabellón de Madrid de la exposición de Sevilla se mostró un panel que pertenecía al Conde del Asalto con la escena de la Coronación de la Virgen, actualmente en Cleveland, el cual fue estudiado por Saralegui (1935) y por Post (1938), quien fue el primero en relacionarlo con la *Dormición* del Museo Marès hasta el punto de hacerlo pertenecer al mismo políptico oxomense. Esta vinculación fue aceptada por Saralegui (1942), quien, a su vez, atendiendo las referencias de los anticuarios y comprobando las medidas de las obras, propuso que la *Dormición* del Museu

Marès, que en aquel entonces se encontraba en París y pertenecía a la colección del anticuario Lucas Moreno, debió formar parte de la calle central del retablo de la Catedral de El Burgo de Osma, junto con las tablas de *La Virgen del Louvre* y de *La Coronación de María*.³ También asignó al mismo conjunto dos compartimientos fragmentados, con la representación del Anuncio a Santa Ana y el Anuncio a San Joaquín, que Post había encontrado en Osma.

Últimamente, Fernando Gutiérrez Baños ha supuesto que las nueve tablas marianas que ahora tratamos proceden del retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma. En opinión de este especialista, el retablo no parece albergar los gozos de la Virgen y le resulta difícil encajar, por su tamaño y contenido, las cuatro tablas de los santos, pero destaca que "con la excepción del *San Juan Bautista*, todos los temas conocidos por estas nueve tablas (con la excepción de la *Virgen con el Niño con ángeles*, sustituida por una *Asunción de Nuestra Señora*, más acorde con los usos iconográficos del siglo XVI, y del *Anuncio a San Joaquín* y del *Anuncio a Santa Ana*, reflejados, sin embargo, por un *Abrazo ante la Puerta Dorada*) tienen su réplica en el retablo de Juni y colaboradores, circunstancia que refuerza su coherencia y su correspondencia al altar mayor de la catedral." Así pues, según Gutiérrez Baños, el retablo fue sustituido en el año 1554 por uno de nueva talla que había sido contratado a Juan de Juni, Juan Picardo y Pedro Andrés, en 1550.

Una vez comentado el complicado viaje que estas tablas hicieron desde su marcha de Osma, el análisis del conjunto al que pudieron pertenecer ayuda a captar su importancia y evidencia diversas cuestiones que corroboran que las pinturas mencionadas formaron parte del retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma. Más allá de las acertadas coincidencias observadas por Saralegui entre las tres tablas de la calle central, existe, según la mayoría de estudiosos, una cierta unidad estilística que confirma el vínculo entre dichas obras, y es la escena de la Coronación la que ha sido objeto de más reparos a la hora de incluirla en el conjunto de Osma. Al estilo y a la paleta de colores se juntan detalles como la identidad más que remarcable entre el atuendo que luce el alma de María en la *Dormición* y el que lleva en la escenificación de su corona-

ción, ya que es totalmente idéntico y con la misma tonalidad azul tornasolada. Esta concomitancia, juntamente con las referencias comentadas relativas a las medidas y al estilo, vincula todavía más la escena de la Coronación de la Virgen al grupo de obras de Osma.

La procedencia catedralicia de las pinturas y la dedicación del templo de El Burgo de Osma a la Ascensión de la Virgen sustentan la posibilidad que acogiese en su altar mayor un retablo de tales características iconográficas y de tan grandes dimensiones. Estas peculiaridades motivaron que el conjunto pictórico no se dedicase a los Siete Gozos de la Virgen sino que debió ilustrar, como el *Retablo de la Virgen* de Rubielos de Mora, la vida de la Madre de Cristo. Las dos escenas dedicadas a la Virgen que se han conservado, las del Anuncio del ángel a Santa Ana y a San Joaquín del nacimiento de María, confirman este aspecto, ya que no es usual la representación de estas imágenes de ser en un retablo de grandes dimensiones y con un amplio repertorio de composiciones dedicados a la vida de la Virgen. El hecho de que ambos compartimientos estuviesen ubicados en la parte más elevada del conjunto pictórico corrobora de nuevo que dichas escenas abrían el paso a la representación de los principales episodios de la vida de la Madre de Dios.

En relación con las cuatro tablas de los santos, dedicadas a San Agustín, San Ambrosio, Santo Domingo de Guzmán y San Juan Bautista, Saralegui propuso que formasen parte de la predela del retablo que comentamos, mientras que Gómez Frechina opina que pudieron estar dispuestas flanqueando en el primer cuerpo a la tabla de la Virgen con el Niño, de modo similar al retablo mayor del convento de predicadores de Valencia, descrito por Teixidor. Según nuestra opinión, dichas propuestas no parecen muy viables ni por las dimensiones que el bancal tuvo en el ámbito valenciano, de altura bastante más reducida que las tablas que ahora comentamos, ni al constatar que, juntas, no ofrecen ningún tipo de continuidad visual. En este sentido cabe destacar que, a diferencia del *Retablo de la Virgen de la Esperanza* de Pego pintado por Antoni Peris, al homónimo de Albocàsser atribuido a Jaume Mateu y a Antoni Peris o la predela del retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Terrassa pintado por Lluís Borrassà, por ejemplo,

existen desproporciones evidentes entre las figuras de los santos y además tampoco hay ninguna correspondencia entre los muretes emplazados en el fondo de las diversas pinturas, los cuales son de alturas, características y emplazamientos dispares. Esta falta de homogeneidad, que podría ser razonable en una predela de dimensiones más pequeñas, reduce las posibilidades de que las imágenes de los bienaventurados formaran parte del bancal de retablo mariano, el cual, muy probablemente, debió ser dedicado a la pasión de Cristo.

Conocida la identidad de los cuatro santos representados, la presencia de San Agustín y San Ambrosio hacen pensar que, probablemente, se hayan perdido las representaciones de San Jerónimo y San Gregorio, los cuatro Padres de la Iglesia, mientras que la representación de Santo Domingo de Guzmán constata la ausencia de otro de los grandes santos de Osma, tal y como se puede apreciar en el actual retablo mayor de Juni. Es bien conocido que Santo Domingo de Guzmán nació en las cercanías de El Burgo de Osma y que fue canónigo de la catedral de esta localidad en el año 1196, en la que fue canonizado en el año 1235. La representación de un santo tan vinculado a Osma evidencia que probablemente también formó parte del conjunto la imagen de Pedro de Bourges, santo obispo de El Burgo de Osma que inició la construcción de su catedral románica, a principios del siglo XII, quien fue enterrado en ella y elevado a los cielos con el nombre de San Pedro de Osma. La presencia de San Juan Bautista, justificada en cualquier retablo, tanto puede remitir a su parentesco con la Virgen, ya que fue hijo de su prima Santa Isabel, como a su condición de último profeta veterotestamentario. Él fue quien bautizó a Cristo y lo reconoció como Mesías: "Allí viene el Cordero de Dios, el que carga con el pecado del mundo" (Jn. 1, 29), el mismo a quien muestra en la pintura de Osma y que descansa sobre el libro alusivo a los Evangelios. En las imágenes de San Juan Bautista situadas al lado del sagrario, normalmente y salvo algunas raras excepciones, éste señala el tabernáculo, ya que es donde se acoge el cuerpo de Cristo, circunstancia que no se da en la tabla de París. Así pues, pensamos que la representación del Bautista debió ir acompañada de otra tabla, la cual, si atendemos a su condición de último profeta veterotestamentario, bien pudo ser, entre otras opcio-

nes, la de San Pedro como representante de la Iglesia, según se puede apreciar en las efigies representadas en los capiteles situados a ambos lados de la tabla de la Virgen de los "Consellers", pintada por Lluís Dalmau. En relación con los Evangelios y según las marcas que todavía se pueden apreciar en las dos tablas dedicadas al anuncio del ángel a los padres de María, el conjunto estuvo rematado, como en el *Retablo de la Virgen* de Rubielos de Mora, con cuatro coronamientos en los cuales, probablemente, debieron estar representados los cuatro evangelistas. Todo ello imposibilita que las tablas de los santos formasen parte de la predela y nos hace pensar que debieron formar parte del conjunto como tablas *anexas*, las cuales tienen su aparición a principios del siglo XV y van teniendo cada vez más importancia y difusión a lo largo de esta centuria.

Respecto a la autoría de esta obra, los estudiosos no acaban de ponerse de acuerdo a pesar de que últimamente parece que se tiende a aceptar a Gonçal Peris como creador de las pinturas de Osma. Conocido con el nombre de Maestro de Rubielos o con el de Maestro valenciano de Burgo de Osma por algunos estudiosos, Henriard Dubreuil pensó en el pintor Jaume Mateu, mientras que Pitarch lo hizo en Gonçal Peris y Alcoy en una posible colaboración entre ambos pintores. Aliaga, por su parte, diferencia Gonçal Peris de Gonçal Peris Sarrilà, mientras que Gómez Frechina opina que ambos son un único pintor (v. 1380-1451).

La pintura de la primera etapa artística de Gonçal Peris se caracteriza de una cierta dureza y agresividad expresionista derivadas de sus contactos con el pintor Marçal de Sax. Ambos artistas vehicularon la vertiente más rupturista del corriente internacional valenciano, en el cual se integró Guerau Gener mediante diversos encargos en colaboración con dichos artistas. El 25 de noviembre del año 1405, Guerau Gener y Gonçal Peris pactaron con el albacea de Jaume Prats, antiguo rector de la iglesia de Ontinyent, la confección de un retablo dedicado a los santos Domingo, Cosme y Damián, destinado a la capilla del santo dominico en la Catedral de Valencia y finalizado en 1407, del cual se conserva la tabla del titular en el Museo del Prado de Madrid (José, 1986, p. 228). Otra obra documentada de Gonçal Peris es la tabla de *Santa Marta y San Clemente* de

la Catedral de Valencia, la cual formó parte del retablo que le fue abonado por Francesc Climent, obispo de Barcelona, en el año 1412, mientras que por investigaciones todavía inéditas de Carme Llanes, parece ser que hacia 1418 pintaba el *Retablo de la Virgen* de Rubielos de Mora. En los años 1427 y 1428 fueron abonadas importantes cantidades de dinero a los pintores Gonçal Peris Sarrilà, Jaume Mateu, Joan Moreno y Bartomeu Avellà por el dorado de las molduras y por quince "taules pintades" de la sala del Consell de la Ciutat de Valencia, de las cuales se conservan cuatro en el MNAC. Poco antes, Gonçal Peris había pintado el retablo mayor de la Iglesia parroquial de Sant Jaume de Algemesi (1423), la tabla central del cual también se custodia en el MNAC.

Una vez desvelada la personalidad del anónimo Maestro de Rubielos de Mora a favor del pintor Gonçal Peris y atendiendo los importantes puntos de contacto que el conjunto de Osma tiene respecto a las primeras obras documentadas de este artista, especialmente la tabla de *Santa Marta y San Clemente* de la Catedral de Valencia, existen pocas dudas para confirmar que la tabla del Museo Marès y sus compañeras fueron pintadas por Gonçal Peris. La intensa dependencia de la tabla de la Virgen de Osma en relación con la pintada por Pere Nicolau en el retablo de Sarrión (1404); la proximidad que se da entre el tratamiento de los rostros de Santo Domingo de Guzmán del conjunto oxomense, el de Santo Domingo del Prado —realizado en colaboración con Guerau Gener (1405)— y el de San Clemente de la Catedral de Valencia (1412); la concordancia que se puede observar entre las cabezas de los leones figurados en el trono de la tabla de la Virgen del Louvre y la del escudo de la escena de la Resurrección de Cristo del retablo mayor de Santas Creus pintado por Guerau Gener, colaborador de Gonçal Peris como se ha dicho, y Lluís Borrassà (1407-1411); la identidad entre estas figuras leoninas y la representada en el banco sobre el que se asienta el evangelista San Mateo en el *Retablo del Centenar de la Ploma* pintado por Marçal de Sax, ésta última ya comentada por Dalmasés y Pitarch, y la proximidad entre las torres representadas en el trono de la Virgen del Louvre y las figuradas en algunas de las imágenes del calendario del *Breviario del rey Martín* (París, BNF, ms. Rothschild 2529) remiten a los contactos y préstamos que

Gonçal Peris tuvo con la mayoría de sus antiguos colaboradores y artistas coetáneos, durante su primera etapa creativa. Esta captación es especialmente relevante en relación con el retablo de la cartuja de Vall de Crist que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, tema que se trata en el artículo introductorio dedicado a pintura, en este catálogo.

Respecto a la opinión de algunos autores que han atribuido las tablas de Osma a Pere Nicolau, sería conveniente indagar cuál fue en realidad el papel que tuvo Peris en el taller del último Nicolau, hasta el punto de creerse con derecho suficiente para reclamar la herencia en detrimento de los derechos de su sobrino Jaume Mateu. La ponderación de estos acontecimientos, que llegan hasta el punto de ser Peris el tenedor de los bienes de Nicolau, por asignación de la Corte—de ahí que Mateu le reclame el salario correspondiente al trabajo realizado en los 14 años que estuvo en el taller de su tío—, quizás determine el nexo entre ambos pintores. La gran proximidad entre obras como las tablas marianas de Sarrión, Albentosa y El Burgo de Osma, entre otras, podría evidenciar, como hipótesis, que Nicolau pudo ceder buena parte de su taller a Gonçal Peris en los últimos años de su vida. En este sentido, los contratos que Peris firmó en colaboración de Marçal de Sax y Guerau Gener en los años 1404 y 1405 pudieran indicar una posible independencia respecto de Nicolau y tal vez fueron definitivos para que éste, quizás ya cansado y con el objetivo de favorecer su retorno para poder atender el gran número de encargos que tenía, tomase la decisión de ceder en parte la regencia de su obrador al que fuera su aprendiz y uno de sus principales colaboradores, el pintor Gonçal Peris, más allá del soporte que tenía con su sobrino Jaume Mateu. Sin poder afirmar nada y sin necesidad de confundir las identidades artísticas de cada uno de estos pintores, estos hechos justificarían tanto la derivación pictórica de Peris hacia las formas de Nicolau como los peculiares acontecimientos que se dieron en relación con la herencia de este último artista.

Todo ello nos hace pensar que el conjunto de El Burgo de Osma, uno de los más importantes del gótico internacional valenciano y posiblemente uno de sus retablos más monumentales, debió ser ejecutado por Gonçal Peris no

muchos años después de la muerte de Pere Nicolau (1408), en un periodo que justo abraza la segunda década del siglo XV. Quizás entre sus posibles comitentes y dado que la obra fue el antiguo retablo mayor de la Catedral de El Burgo de Osma, se encuentren sus prelados Pedro Fernández de Frías (1379-1410) o, principalmente, el cardenal Alfonso Carrillo de Albornoz (1411-1426), gran teólogo y fiel seguidor del papa Benedicto XIII. La importancia del encargo tuvo como principales consecuencias la intervención directa de Gonçal Peris en la obra y también, dadas sus dimensiones, la matizada colaboración de su taller. Estas circunstancias son las que imprimen un carácter especial a sus pinturas y las que crean una distancia respecto a otros conjuntos de presupuesto más moderado, pintados también por Gonçal Peris.

FRANCESC RUJZ I QUESADA

¹ El apóstol de la izquierda lee el salmo 51.6: "Tibi soli peccavi et in malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris" (Contra ti sólo he pecado, y he hecho el mal delante de ti: para que seas justificado en tus palabras y venzas cuando seas juzgado), mientras que el de la derecha lee el inicio del salmo 51 (50): "Misere mei, Deus, secundum [magnam] misericordiam tuam et secundum [m] multitudinem]" (Ten piedad de mí, oh Dios, según tu misericordia y según la muchedumbre de [tus piedades]).

² San Pedro sostiene con la mano el libro, ocultando en parte la primera línea de escritura de la página derecha, la cual también presenta alguna laguna, con lo que se dificulta así la identificación de la oración. No obstante, podría formar parte del *Veni Creator Spiritus*, texto que invoca la presencia del Espíritu Santo atribuido a Rihano Mauro: "Ductore sic te praevio" (siendo Tú mismo nuestro guía evitaremos todo lo que es nocivo). En la página de la derecha, el santo apóstol lee el inicio del *Pater noster*.

³ Años más tarde, parece ser que parte de la colección Lucas Moreno pasó a Madrid, ciudad donde Federico Marès adquirió la tabla de la *Dormición de la Virgen*.

INSCRIPCIONES:

En el libro del apóstol de la izquierda: "Tibi soli peccavi et in"

En el libro del apóstol de la derecha: "Misere mei, Deus, secundum [magnam] misericordiam tuam et secundum [m] multitudinem]"

En la página izquierda del libro de San Pedro: "● (?) ... sic te levio (?)" y en la página derecha: "Pater noster qui es in cael[is]"