

## LLUÍS DALMAU Y LA INFLUENCIA DEL REALISMO FLAMENCO EN CATALUÑA

FRANCESC RUIZ QUESADA

Más allá de la incidencia de los modelos italianos en la pintura barcelonesa de los años treinta, la pintura catalana volvió a cambiar de nuevo su paradigma figurativo a partir de la década del 1440 debido a la incidencia de la pintura flamenca. El hechizo de Alfonso el Magnánimo hacia las nuevas propuestas septentrionales y la pintura de los Van Eyck motivó que la Corona financiara el viaje del pintor valenciano Lluís Dalmau a Flandes en el mes de septiembre de 1431 con una asignación de 100 florines.<sup>1</sup> Si bien esta cantidad no permite saber cuánto tiempo duró la estancia de Dalmau en Flandes, las fechas en que se llevó a término sí que permiten saber que Dalmau pudo ver el políptico de la Adoración del Cordero Místico (figs. 1 y 2), puesto que este espléndido conjunto, encargado a Hubert van Eyck hacia 1424-25 y continuado por Jan van Eyck hasta el año 1432 a raíz del traspaso de su hermano en 1426, fue expuesto en Brujas hasta el 26 de mayo de 1432, fecha en que fue trasladado a la capilla funeraria de Joost Vijd y su esposa en la iglesia de San Juan de Gante.<sup>2</sup> Así pues, no pueden extrañar los paralelismos que hay entre la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona y el políptico pintado por los Van Eyck. El retablo de la Virgen María de los «Consellers» de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona también ha sido comparado con otras obras pintadas por Jan van Eyck con posterioridad, como la Virgen María van der Paele del Groeningemuseum de Brujas (fig. 3), obra finalizada en 1436, hecho que podría hacer pensar que la estancia de Dalmau en Flandes se alargó hasta estas fechas. De hecho, la siguiente noticia relativa al artista es del mes de julio del 1436, momento en que cobró los jornales y el material invertido en la decoración de una tienda levantada en Valencia por orden del rey, y no se vuelve a saber nada más de él hasta 1443, año en que ya estaba en Barcelona y contrató el

---

<sup>1</sup> Tramoyeres Blasco, Ll., «El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos», *Cultura Española*, Madrid, 1907, pp. 101-102 y Duran i Sanpere, A., *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1973, II, p. 333.

<sup>2</sup> En relación con la pintura de Jan van Eyck, anterior al año 1432, Sterling, Ch., «Jan van Eyck avant 1432» en *Revue de l'Art*, París, 1976, 33, pp. 7-82.

retablo de la capilla de la casa de la Ciudad. Hay la posibilidad que el artista hiciese un nuevo viaje a Flandes entre los años 1436 y 1443.

El retablo de la Virgen María de los «Consellers» no es únicamente singular como obra de arte sino que sus peculiaridades muestran los cambios que se dieron a raíz de la llegada del nuevo paradigma figurativo flamenco. Es una de las primeras obras introductoras del concepto de retrato, puesto que en el contrato se hace constar que las representaciones de los donantes debían coincidir con sus rasgos fisonómicos reales. También es una de las primeras obras en que la figuración del paisaje sustituye a los fondos dorados, pese a que en las capitulaciones se dice que los fondos debían ser de oro. Por otro lado, la técnica empleada en la elaboración del retablo, la cual incluye, además del temple, la pintura al aceite, supuso un referente en la introducción de la pintura al aceite, tan utilizada en Flandes, en la pintura sobre tabla catalana. En relación con esta cuestión, también hay que recordar que, en fechas casi coincidentes a las del contrato del retablo de la Virgen María de los «Consellers», fue encargada a Pascual Ortoneda la pintura al óleo de las puertas y del interior de un tríptico, el cual incluía un relieve de escultura que debía realizar Pere Joan. El contrato señala que las puertas debían ser lisas y pintadas en grisalla.<sup>3</sup> Finalmente, y pese a que la tabla de la Virgen María de los «Consellers» no muestra un planteamiento espacial correcto, a partir de estas fechas hay un mayor interés de los artistas por resolver de una manera más real el emplazamiento de las figuras en el espacio. La magnífica resolución del pavimento de la tabla de San Baudelio de la iglesia de Sant Boi de Llobregat, conjunto pintado por Lluís Dalmau, es uno de los mejores ejemplos del nuevo concepto espacial.<sup>4</sup> Más allá del impacto que produjo en Barcelona una obra como el retablo de la Virgen María de los «Consellers», los contactos comerciales entre Cataluña y Flandes favorecieron la llegada al Principado de obras de arte procedentes del norte de Europa, las cuales también significaron una vía para conocer las nuevas pautas estilísticas

<sup>3</sup> El retablo era escultórico y pictórico y fue encargado a Pere Joan por el mercader Gonzalo de la Caballería, el 23 de septiembre de 1443. En lo relativo a la parte pictórica, subcontratada a Pascual Ortoneda, el comitente exigía que fuera realizada «la pintura molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos [...] en molt nova manera [...] i no y avra gens d'oro». Serrano y Sanz, M., «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV» en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1915, XXXII, pp. 420-421. En relación con la enigmática figura de Pascual Ortoneda, la pintura del cual sólo se conoce gracias a la conservación de un compartimiento del retablo que pintó en el año 1437 para la villa de Embid de la Ribera (Zaragoza) (MNAC/MAC 65783), recientemente hemos propuesto atribuirle el retablo dedicado a la Virgen que se conserva en el Museo de Vilafranca del Penedès, ver Ruiz i Quesada, F., «Les escoles pictòriques de Tarragona», *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, pp. 150 y 151.

<sup>4</sup> En relación con la perspectiva en la obra de Lluís Dalmau, Garriga, J., «Geometria fabrorum». Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI» en *Tercer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 2 vols, Barcelona, 1993, II, p. 412 y «Lluís Dalmau. San Baudelio» en *Cathalonia. Arte gòtic en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pp. 179-184.

de origen flamenco. El inventario del mercader barcelonés Antoni Cases, hecho en 1448, demuestra el alcance que tuvo la importación de vitrales, de tapices de Tournai y de Arrás, de tapices de pincel, de pinturas sobre madera de roble, etc.<sup>5</sup>

#### LLUÍS DALMAU

Pintor de origen valenciano, Lluís Dalmau es uno de los máximos exponentes de la pintura de cariz flamenquizado y el primero que sabe renunciar en buena parte a los ya antiguos postulados estilísticos del segundo periodo del gótico internacional.<sup>6</sup> La aparición de su firma al pie del trono del retablo de la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona, donde figura la inscripción: «SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM» (fig. 4), motivó su reconocimiento artístico por parte de la crítica desde el siglo XIX.<sup>7</sup> La fama de este artista dentro del ámbito barcelonés se confirmó al saber que este conjunto pictórico fue encargado a «lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se pogués» en Barcelona en 1443, según consta en el acta de una reunión del Consejo de Ciento barcelonés celebrada en este año.

La pintura de Dalmau muestra un preciosismo esmerado que se refleja en un gusto por la descripción detallista de la indumentaria o por la recreación minuciosa de las joyas y de los elementos arquitectónicos. El retablo de la Virgen María de los «Consellers», una de las obras más relevantes de la pintura gótica catalana, ayuda a revelar que Dalmau no sólo plasmó el espíritu de la pintura flamenca en la pintura consistorial, sino que también supo depositar buena parte de la simbología que caracteriza la pintura del norte.

Las primeras noticias de la actividad artística de Lluís Dalmau son de 1428 y gracias a su publicación se pudo saber que Dalmau era originario de Valencia, que entonces ya era pintor de la casa «del senyor rei», y que Alfonso el Magnánimo le envió al reino de Castilla en 1428.<sup>8</sup> Por el hecho de ser pin-

<sup>5</sup> Madurell i Marimón, J. M., «El pintor Lluís Borrassà. Su vida. Su tiempo, sus seguidores y sus obras», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, pp. 303-310, doc. 787.

<sup>6</sup> Para la revisión más reciente de la pintura de Lluís Dalmau ver Ruiz i Quesada, F., «Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català», *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 49-61, (catálogo de exposición); Ruiz i Quesada, F., «Lluís Dalmau»; Sureda i Pons, J., «Lluís Dalmau i l'anelat retorn a Catalunya d'Alfons el Magnànim»; i Company, X., «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», en *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 51-67, 48-50 y 68-85, respectivamente.

<sup>7</sup> Para la fortuna crítica de Lluís Dalmau a los largo del siglo XIX, ver Sureda i Pons, J., «La pintura del gòtic tardà i la seva invenció», *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 17-45.

<sup>8</sup> Tramoyeres, 1907, *cit. supra* n. 1.

tor de este monarca, Dalmau recibía un salario fijo, según se puede constatar en los pagos que se le hacen en los meses de diciembre de 1428 y en los meses de marzo, junio y octubre de 1429. Las cantidades abonadas, 360 sueldos, y la periodicidad de los pagos –suponemos que la referencia de octubre debía de ser hecha en los primeros días de este mes– hacen verosímil que el salario que recibía Dalmau era próximo a los 4 sueldos al día, cifra que concuerda con las retribuciones fijas que tenían los maestros más reconocidos.

De acuerdo con la documentación descubierta por Tramoyeres sabemos que en 1428 Dalmau cobró 330 sueldos de Valencia por ir a Castilla, por ciertos gastos que de mandato del señor «rey anant en Castella li cove fer...». Esta noticia ha hecho suponer a más de un historiador que Dalmau coincidió con Jan van Eyck, dado que éste viajó desde la Borgoña a Lisboa entre octubre de 1428 y diciembre de 1429.

Con anterioridad, algunos historiadores han supuesto que Jan van Eyck viajó a Valencia en 1427 junto con la embajada borgoñona que negoció la alianza matrimonial de Felipe el Bueno con Isabel de Aragón, sobrina del rey Alfonso el Magnánimo. Es bastante evidente que si Van Eyck hubiera estado en la comitiva enviada por Felipe el Bueno a Valencia los primeros contactos con Dalmau se debieran fijar en estas fechas, pero, desgraciadamente, no hay ninguna constancia documental de la presencia de Jan van Eyck en la capital del Turia.

Finalmente, Isabel de Aragón se prometió con el infante Pere de Portugal y se ha supuesto que Dalmau formó parte del cortejo que la acompañó a Lisboa en 1428, lugar donde la embajada borgoñona y Jan van Eyck mismo estaban para retratar a la princesa Isabel de Portugal, hija del rey Joan I, con la cual el duque Felipe de Borgoña deseaba casarse.

Dos años más tarde, en 1431, Lluís Dalmau cobró 100 florines de oro como ayuda por los gastos que el pintor tendría al viajar a Flandes para cumplir unos asuntos relativos al servicio del rey que constaban en una carta del monarca escrita en Barcelona el 6 de septiembre de 1431.<sup>9</sup> Asimismo, en esta fecha fue ordenado el pago de una cantidad –Tramoyeres menciona que fue de 50 florines, pero cuando transcribe el documento señala que fue de 4 florines– al maestro tapicero real Guillermo de Uxelles, con motivo del viaje a Flandes que debía hacer para volver a su casa.

Como ya se ha dicho, en la valoración del traslado de Dalmau a Flandes y de los nuevos postulados estilísticos que pudo ver durante su estancia en tierras flamencas en 1431, hace falta tener presente que la duración pudo llegar a ser cercana a los cinco años, puesto que la siguiente noticia relativa al artista

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 570.

es de julio de 1436, fecha en que cobró los jornales y el material invertido en la decoración de una tienda levantada en Valencia por orden del rey. Aun así, también se debe valorar que no se sabe el momento en que Dalmau llegó a Barcelona, aun cuando es probable que fuera a finales del año 1438. Por otra parte, la carencia de noticias del pintor desde esta fecha hasta 1443, año de la firma del contrato del retablo de la Virgen María de los «Consellers», abre un nuevo paréntesis en que también podría haber sido factible un nuevo viaje a Flandes, coincidiendo con la muerte de Jan van Eyck, acaecida en 1441.

Desde julio de 1436, como ya se ha comentado, hasta el mismo mes de 1438, Lluís Dalmau aparece de nuevo en Valencia llevando a término trabajos de diferente cariz artístico. La primera noticia se corresponde con el abono de varios de sus jornales por pintar y dorar una viga de la tienda del rey, entre otros trabajos.

Cuatro meses más tarde, el 11 de septiembre de 1436, Dalmau firmó una carta de pago por razón de su salario por pintar y dibujar la escena de la Anunciación en un frontal de tela para el altar de la capilla del castillo de Xátiva. La capilla de este castillo, dedicada a Santa María, fue construida entre 1431 y 1434 por orden de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo. El conde de Urgel, encarcelado en el castillo a raíz del Compromiso de Caspe, fue enterrado en dicha capilla en el año 1434.

En el inicio del año siguiente, el 4 de enero de 1437, Dalmau firmó una época por dorar y pintar una silla para el rey de Navarra (el futuro Juan II de Aragón), y el 5 de febrero del año siguiente cobró los salarios tasados por los pintores Gonçal Sarriá, su sobrino García y Joan Reixac por pintar la imagen de san Miguel de la clave de madera del cuarto de la tienda del rey. A partir de esta noticia, no volvemos a saber nada más de Lluís Dalmau hasta el 18 de noviembre de 1443, día en que firmó el contrato de la pintura del retablo de la Virgen María de los «Consellers» de Barcelona. Aun así, hace falta precisar que en 1438 Dalmau ya tenía el propósito de trasladar su residencia a la Ciudad Condal. Este deseo consta en el acta de las declaraciones efectuadas por los testigos presentados por Manuel Dalmau, hermano de Lluís, que era mercader natural de Valencia, al solicitar la ciudadanía de Barcelona. Los testigos hacen constar que Manuel Dalmau estaba solo y por esto no habitaba la casa que tenía alquilada en Barcelona, pero que se trasladaría apenas llegara su hermano Lluís a Barcelona.

La llegada de Dalmau a la Ciudad Condal debió producirse entre 1438 y 1443. Este último año, en una reunión del Consejo de Ciento barcelonés celebrada el 6 de junio, se decidió que se deliberase sobre la procedencia de encargar un retablo para la capilla que estaba en las dependencias del Consejo de Treinta del edificio consistorial porque tanto la capilla como el altar carecían de

ornamentación. El 4 de septiembre de 1443, escogidos doce prohombres, se resolvió encargar un retablo para la capilla de la Casa de la Ciudad (fig. 5), así como también la apertura de un ventanal en la capilla y la correspondiente cristalería para mejorar la iluminación del conjunto pictórico.<sup>10</sup> En esta reunión se acordó que se hiciera el encargo al mejor pintor que se pudiese encontrar en Barcelona.

#### EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS «CONSELLERS» DE LA CASA DE LA CIUDAD DE BARCELONA<sup>11</sup>

Por el texto de las capitulaciones del retablo de la Virgen María de los «Consellers» se sabe que las dimensiones del conjunto debían ser según la «forma, medida e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar».<sup>12</sup> Esta

<sup>10</sup> El día de Pascua del año 1401 fue celebrada la primera misa en la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona, a pesar de que la finalización del oratorio podría ser que no se hubiese completado hasta el año 1409 ó 1410. En las Rúbricas de Bruniquer se cita en el año 1409 y dice que la referencia proviene de un libro de un particular, Bruniquer, *Cròniques*, IV, p. 25. Duran i Sampere, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1972, I, pp. 294-295 y Duran i Sampere, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1975, III, p. 140. El inicio del culto en el seno del oratorio gótico del Ayuntamiento barcelonés, desaparecido a raíz de las obras de reforma del edificio que se hicieron a principios del siglo XIX, motivó el encargo de diferentes obras de arte relacionadas con la celebración de la misa. Es por esto que los maestros bordadores Jaume Copí y Antoni Caranyena realizaron un frontal de altar (1409) que los orfebres Martí Llacuna y Bartomeu Vinyes hicieron, respectivamente, una cruz, con las imágenes de Jesús y de santa Eulalia, un cáliz y una patena, y que los miniaturistas Joan Pasqual y Rafael Destorrents iluminaron un misal (1410), De Dalmasas, N., *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, 2 vol., Barcelona, 1992, p. 239, doc. 139 i 141; Madurell i Marimón, J. M., «Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista» en *Scrinium*, Barcelona, 1954-1955, XI-XV, p. 2-5 y «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, X, pp. 201 y 202, docs. 645 y 646.

Por otra parte, también se sabe que Bernat Martorell policromó, en el año 1433, las figuras del grupo de la Anunciación que coronaba el arco de ingreso de la capilla desde la sala del Trentenario. Duran i Sampere, A., «En Bernat Martorell, il·luminador de llibres» en *Bulletí de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, IV, 1917, p. 72.

En relación con el primer retablo del altar mayor, se sabe que era de madera trabajada y que lo había hecho, en 1410, el carpintero de retablos Francesc Gener, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Clavaria, 1410, 34, f. 135. Ver Madurell i Marimón, J. M., *El Arte en la comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 54. No obstante, en 1443, parece ser que no había ningún retablo y es por esta razón que el Consejo de Ciento nombró una junta especial con plenos poderes para resolver la incidencia.

<sup>11</sup> Una amplia reseña bibliográfica de la obra en Padrós i Costa, R., «La Verge dels Consellers» en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 298-301 y Molina i Figueras, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999; Ruiz Quesada, F., «Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, Barcelona, 2002, pp. 27-46, 229-242 i 331-342; Ruiz Quesada, F., «Lluís Dalmau. Mare de Déu dels Consellers», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 296-301 (catálogo de exposición).

<sup>12</sup> Sanpere i Miquel, S., *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol., Barcelona, 1906, II, p. XV.

referencia informa que la anchura de la capilla debía ser, como máximo, de 4 metros y que el techo del oratorio estaba sustentado por arcos de diafragma o bien era de bóveda de crucería, lo cual justificaría la estructura peculiar de la obra. Si tenemos en cuenta estas incidencias y el hecho que las dimensiones del oratorio eran bastante reducidas, se puede pensar que la voluntad de Dalmau, a pesar de transgredir los pactos firmados en los que se fijaba que los fondos tenían que ser dorados, fue crear un «trompe-l'oeil» que agrandara las dimensiones de la capilla. En este sentido, la figuración del ábside, del transepto y del crucero de una iglesia como lugar de acogida de la visión de la Virgen María, debía de crear un efecto visual que ampliaba el espacio de devoción (fig. 6).

La junta especial nombrada por el Consejo de Ciento se tuvo que poner en contacto, como mínimo, con el pintor Lluís Dalmau, dado que el dibujo del retablo (fig. 7), conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fue realizado por el pintor antes de la firma del contrato, el 29 de octubre de 1443.<sup>13</sup> Poco después, el 26 de noviembre de este mismo año, los consejeros acordaron con el imaginero Francí Gomar la estructura del conjunto, así como también la obra del guardapolvo, de acuerdo con un dibujo que dieron a Gomar.<sup>14</sup>

Las anotaciones hechas en el dibujo constatan que este croquis fue realizado por Dalmau entre el 4 de septiembre y el 29 de octubre de 1443, dado que hay algunas discordancias entre el texto del dibujo y las cláusulas del contrato. En el dibujo se señala que en los dos compartimentos laterales de la predela tenían que figurar dos historias de santa Eulalia y san Andrés, u otras a voluntad de los «Consellers», mientras que en el contrato se indica que debían ser representadas las imágenes de san Juan Evangelista y santa Magdalena. En el compartimiento central de la predela, la imagen que consta en el dibujo y en el contrato coincide y debía ser la escena del Cristo de Piedad en medio del sepulcro sostenido por un ángel. Los cambios hechos en el contrato respecto al dibujo muestran una alteración en el programa iconográfico de la obra que va más allá de la anécdota y que afecta, según nuestra opinión, al proyecto iconográfico del conjunto de la capilla, y más si se tiene en cuenta la distribución atípica de las figuras que se debían representar en la predela, en el contexto de la pintura gótica catalana.

Con respecto a los motivos por los cuales los consejeros encargaron el conjunto a Dalmau, quizás fue decisiva la capacidad de retratar que tenía este pintor, de acuerdo con la condición, incluida en el contrato, de representar los

<sup>13</sup> *Ibidem* n. 12, II, p. XIV-XVII, doc. IX.

<sup>14</sup> *Ibidem* n. 12, I, p. 238. En relación con la producción de Francí Gomar en Zaragoza, ver Lacarra Ducay, M. C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000, pp. 75-85.

consejeros según «proporcions e habituts de lurs còssors, ab les façs axí pròpies com ells vivents les han formades». De acuerdo con esta aptitud, Ainaud interpretó que el retrato exento del consejero Ramon Savall, que figura en uno de los inventarios de esta familia, muy probablemente debía de ser obra de Lluís Dalmau, «del género de los retratos flamencos de carácter individual.»<sup>15</sup>

Conforme a lo que se establece en el contrato, Dalmau representa a la derecha de la Virgen María al «conseller en cap», Joan Llull, y a los consejeros tercero y quinto, Francesc Llobet y Joan de Junyent; mientras que, a la izquierda, incluye Ramon Savall y Antoni de Vilatorta, consejeros segundo y cuarto, respectivamente. En una solución similar a la que utilizó Jan van Eyck en la Virgen María del canónigo Van der Paele. Fijémonos que ninguno de los «Consellers» dirige la mirada a la Virgen María. En ambas ocasiones, la visión no es física –la mirada de los personajes presentes es ausente, perdida–, puesto que únicamente con los ojos del corazón pueden «ver» a la Virgen María. En cuanto a los santos que presentan a los consejeros, santa Eulalia aparece como hija y patrona de la ciudad de Barcelona, mientras que san Andrés está como patrón del consistorio.

El lugar de emplazamiento del retablo de la Virgen María de los «Consellers» debía ser sobre el altar de la capilla, situación que coincide con el de la Virgen María dentro del espacio pictórico, puesto que se encuentra en el cuadrado formado por el cruce de la nave central y el transepto (fig. 6). Este espacio confiere una significación especial a la imagen de María con su Hijo, dado que, emplazados en el centro del altar, ocupan el lugar donde la tierra toca el cielo, donde la presencia divina se comunica con los hombres. El lugar eminente que ocupa, sentada en un trono elevado por cuatro leones, también puede tener relación con la imagen de la Virgen María como altar.

Aun así, Lluís Dalmau no sólo pintó un transepto y un ábside con el objetivo de ampliar la capilla consistorial, sino que en realidad edificó pictóricamente la ampliación del oratorio y lo convirtió visualmente en un ámbito eclesiástico nuevo, que iba más allá del espacio rectangular desnudo y pobre que encontró. Esta transformación, Dalmau la circunscribe con un guardapolvo similar al enmarcamiento de una puerta o ventana y deposita en el espacio pictórico buena parte de la simbología que caracteriza este tipo de edificios (fig. 8).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ainaud de Lasarte, J., *La pintura catalana, II. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 98.

<sup>16</sup> Nos referimos al nexo, bastante evidente, que hay entre el guardapolvo del retablo consistorial y el enmarcado en piedra labrada por Marc Safont en el arco de ingreso y en los ventanales de la capilla de la Generalitat de Catalunya, entre 1432 y 1434, y en la decoración de la puerta del ángel de los mercaderes de la Lonja de Mallorca, hecha por Guillem Sagrera, probablemente, a lo largo de los años cuarenta, ver Ainaud de Lasarte, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988, p. 45. En relación con la construcción de la Lonja, ver Manote i Clivilles, M. R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, Barcelona, 1994 (tesis doctoral inédita).

En el espacio pictórico pintado por Dalmau se puede apreciar que las referencias al Antiguo y Nuevo Testamento están presentes en las imágenes incluidas en los capiteles del crucero emplazados detrás de la Virgen María, en los cuales san Pedro preside el de la derecha de María y de su Hijo (fig. 9), mientras que san Juan Bautista está en el centro del de la izquierda (fig. 10). Así pues, san Pedro, como cabeza de la Iglesia de Cristo, y san Juan Bautista, como último profeta veterotestamentario, explicitan el Nuevo y el Antiguo Testamento.

Además, hace falta observar el trono de la Virgen María para darnos cuenta de buena parte del mensaje simbólico del retablo consistorial. En relación con el solio de María, se ha comentado que los cuatro leones emplazados en la parte baja del mueble, aluden al trono de Salomón y a la visión de la Virgen María como *Sedes Sapientiae*. A pesar de la antigüedad de esta iconografía, es evidente que fue conocida por Dalmau en su viaje a Flandes, dado que se puede apreciar en varias obras del Maestro de Flémalle y también fue empleada por Jan van Eyck. A partir de los leones que guardan el trono de la Virgen María se pueden comprobar, una vez más, las deudas importantes que hay entre la pintura de Dalmau y la pintura flamenca. Sin embargo, Dalmau va más allá en la figuración del trono de la Virgen María y añade otros referentes que hacen más compleja la tradicional referencia veterotestamentaria al trono de Salomón.

En este sentido, hace falta resaltar la presencia de la escena de la negación de san Pedro (fig. 11), emplazada en el sitial de la Virgen María, la cual fue una de las razones por las cuales se instituyó la fiesta de la Cátedra de san Pedro.<sup>17</sup> Teniendo presente esta asociación y la referencia al trono de Salomón que implican los leones, el sitial de la Virgen María significa a la vez cátedra de la Iglesia de Cristo y trono de Salomón, el cual alude a la Iglesia que la prefigura: la Sinagoga. La unión del Antiguo y Nuevo Testamento mediante el solio de María, situado en el crucero de una iglesia potencial, puede mantener ligaduras con la inclusión de leyendas en el pavimento y, en conjunto, aludir al momento en que la capilla se puso bajo la invocación de la Virgen María, el cual coincide con el encargo del conjunto.

La referencia a la Inmaculada Concepción de María, espejo sin mácula, Dalmau la hace patente en la tabla mediante los cantos de los ángeles, en las partituras de los cuales se puede leer buena parte del versículo 4.7 del *Cantar de los Cantares* «Tota pulcra es, amica mea, et macula non est in te» (fig. 12).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Según Jacopo da Varazze, las tres veces que Pedro negó a Cristo y se reconvirtió a Él es uno de los motivos por el cual se instituyeron las tres fiestas dedicadas a san Pedro –la de la Cátedra, la de san Pedro ad Vincula y la del Martirio del santo–, ver De la Vorágine, S., *La leyenda dorada*, 2 vol., Madrid, 1990, I, pp. 177 y 178.

<sup>18</sup> Simonson Fuchs, A., «The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this eyckian execution» en *Gazette des Beaux-Arts*, París, febrero de 1982, n. 50, pp. 50 y 203.

La tradición de los monarcas aragoneses no deja lugar a dudas de que la figuración de la Virgen María implicaba su Inmaculada Concepción, atendida la postura firme que tuvieron a favor de esta creencia. Por otro lado, la integración de los «Consellers» barceloneses dentro de la cofradía de la Inmaculada Concepción de Barcelona, la cual se destacó en la defensa del reconocimiento universal de la Inmaculada Concepción de María, acentúa esta alusión.<sup>19</sup> Por razones cronológicas, es interesante tener presente el concilio de Basilea, ya que se reunieron la Iglesia occidental y la oriental, y el tratado elaborado por los consejeros de Barcelona, como cofrades de la citada cofradía.<sup>20</sup> De uno de los santos figurados en la tabla, san Andrés, se ha dicho que comentó a Egeas las palabras siguientes: «De la sustancia de un poco de tierra no mancillada fue formado el cuerpo del prevaricador, de la sustancia de una virgen inmaculada fue formado el cuerpo del Redentor.»<sup>21</sup>

El hecho de que ninguno de los ángeles toque un instrumento musical, relega el tipo de música instrumental a los humanos y desde esta perspectiva se pueden entender las figuraciones que hay a ambos lados de la parte baja del trono de la Virgen de los «Consellers». Dentro de dos hornacinas, Dalmau sitúa dos monos, sentados sobre un taburete redondo y tocando una cornamusa y un flautín (fig. 13), instrumentos de aire de uso popular. En el contexto flamenco, Panofsky comenta que el mono «simbolizaba todas las cualidades indeseables por las cuales Eva provocó la caída del hombre y, por tanto, se utilizó como un atributo que contrastaba con María, la «nueva Eva», la perfección de la cual aniquilaba el pecado de los «antiguos»: *Eva occidendo obfuit, Maria vivificando profuit*.<sup>22</sup> En el simbolismo animal, el mono, por su habilidad de imitar al hombre, ha estado calificado de indeseable y remite al pecado.<sup>23</sup> Es por esta razón que Dalmau, en la tabla de los «Consellers», los representó en lugar de las imágenes de Adán y Eva (frecuentemente emplazadas en el frente del trono mariano

<sup>19</sup> Respecto a la interpretación inmaculista de la imagen y a la defensa de la Inmaculada Concepción, por parte del consistorio, ver Molina i Figueras, J., *cit. supra*, n. 11, pp. 199-211, estudio donde se incluye una amplia bibliografía de este tema.

<sup>20</sup> En relación con el Concilio de Basilea, hay que tener presente que el triunfo de los inmaculistas no tuvo validez, dado que cuando se decidió la proclamación del dogma el Concilio ya no era canónico. En lo relativo a los sucesos que ayudaron al triunfo inmaculista en la ciudad de Basilea, ver De la Vorágine, S., *cit. supra*, n. 17, II, pp. 860 y 861.

<sup>21</sup> De la Vorágine, S., *cit. supra*, n. 17, I, p. 33.

<sup>22</sup> Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 135.

<sup>23</sup> Mariño Ferro, X.R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, pp. 303-306. La imagen del mono se ha relacionado con el demonio, la herejía y el paganismo, Ver Hall, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, p. 219. Sobre la simbología del mono ver, Jonson, H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.

haciendo alusión al pecado original y al paralelismo que se establece entre ambos y Cristo y María –nuevo Adán y nueva Eva–.<sup>24</sup>

Gracias a los amplios ventanales pintados por Dalmau en la tabla de la Virgen María, lugar donde emplaza los diez ángeles cantores, se puede ver un paisaje idílico con varias ciudades, las características de las cuales no hacen pensar, inicialmente, en ningún centro urbano concreto. Aun así, lo que parece seguro es que no es ninguna alusión paradisiaca, más si tenemos presente que la Virgen María es la Jerusalén Celeste y que, por otra parte, en el paraíso descrito en el Apocalipsis no había mar.

En la ciudad emplazada en el extremo izquierdo del conjunto destaca la presencia de una cruz y de un cimborrio muy grandes, totalmente desproporcionados respecto al resto de las construcciones de este núcleo amurallado y de las otras ciudades figuradas. Por otra parte, también se puede advertir que todos los tejados de este casco urbano son de oro. Enmarcadas dentro de un mismo arco, justo al lado de esta población hay otra, en la que el elemento más distintivo es la presencia de una gran cúpula. Ya dentro del arco siguiente, aparece una ciudad parcialmente escondida por la vegetación, en la que destaca una torre rodeada de cuatro pequeñas torretas. Finalmente, dentro de las otras dos arcadas, situadas en la izquierda de la Virgen María, se puede apreciar la presencia de una ciudad con el blasón de las cuatro barras, el escudo del reino, en la puerta de entrada de la villa amurallada.

Si valoramos estas peculiaridades así como el lugar que ocupa cada una de las ciudades mencionadas y la iconografía de la obra, creemos oportuno recordar el concilio de Ferrara y Florencia y la promulgación de la bula de unión *Laetentur caeli*, firmada el 5 de julio de 1439, en que se acordó la fusión de la Iglesia de occidente y de oriente, la cual confirmó la dimensión universal del catolicismo y el fin del denominado Cisma de Oriente. Este decimoséptimo

<sup>24</sup> La presencia de Adán y Eva en la parte delantera del trono de la Mare de Dios, emplazados en dos hornacinas, se puede advertir en numerosas obras flamencas como por ejemplo, en la Tabla de la Virgen van der Paele de Jan van Eyck.

La presencia del mono no es ajena al mundo figurativo de los hermanos van Eyck, dado que aparecen en la base del mueble de la tabla de los ángeles cantores del *Políptico de Gante*. No obstante, formalmente, la imagen del mono sentado en un taburete redondo pintada por Lluís Dalmau es bastante cercana, a pesar de ser más simplificada, a la que corona el facistol de la *Anunciación* de Aix-en-Provence, pintada por Barthélemy van Eyck. En el entorno de las figuraciones que forman parte de las sillerías, especialmente las misericordias, fue bastante normal la inclusión del mono o de otros animales tocando la cornamusa y el flautín, como es el caso de una misericordia de la sillería de la catedral de León en que un cerdo toca la cornamusa. El animal que toca la cornamusa puede tener relación con el refrán citado en *El Corbacho*: «Dignos por sus fechos de tañer la cornamusa», refiriéndose a las personas indignas, ver Teijeira Pablos, M. D., *La influencia del modelo gótico flamenco en León*, León, 1993 y, de la misma autora, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.

concilio ecuménico fue iniciado en Basilea en 1431, y trasladado a Ferrara, en 1437, a Florencia, en 1439, y a Roma, en 1443, donde acabó en 1446. También se llegaron a acuerdos con los jacobitas de Egipto y de Etiopía (*Decretum pro armenis*), y, una vez trasladado el concilio a Roma, con coptos, sirianos y maronitas de Chipre.

A pesar de las dudas de la continuidad de este pacto que podían existir en 1443, año en que se contrató el retablo, podría ser, dentro del terreno de la hipótesis, que las dos ciudades representadas en el primer arco fueran Roma, la ciudad áurea, y Constantinopla, sedes de las Iglesias de occidente y de oriente (fig. 14). En este sentido, hace falta tener presente que la caída de Constantinopla se produjo en 1453, ocho años después de haberse finalizado el retablo, y que el rechazo del concilio y del pacto se produjo en 1484. En esta misma dirección, la figuración de la torre con cuatro torretas de la otra ciudad puede hacer referencia a la ciudad de Jerusalén y prefigurar la visión de la Jerusalén celestial, dado que esta imagen suele hacer alusión a la visión de Cristo rodeado del tetramorfos. La presencia de Roma, Constantinopla y Jerusalén se pueden justificar desde otras diversas vertientes, una de ellas sería la referencia a las tres lenguas de la misa. Si fuese así, podría ser que Dalmau hubiese querido figurar el universo de la Iglesia Terrenal como telón de fondo de la figuración de la Virgen y el Niño, en el cual no se podía olvidar la representación de una ciudad «ideal» en alusión a la Ciudad Condal y, en una dimensión más amplia, al reino de Aragón por la presencia del blasón real sobre el portal de la muralla (fig. 15).

A pesar de las distancias artísticas, Dalmau, como Jan van Eyck en muchas de sus obras, da un tratamiento lumínico simbólico a la tabla de la capilla consistorial. La orientación hacia el este, en que hace pensar la dirección de la cabecera de la Iglesia, implica que el haz lumínico que pictóricamente incide sobre la tabla de los «Consellers» proviene del sur, lo cual, a diferencia de las tablas flamencas en que la luz emana del norte, puede tener relación con la ventana con cristalera que se tenía que abrir en una de las paredes del oratorio, muy probablemente la de la derecha del conjunto, puesto que en la otra había una puerta que comunicaba con el patio central (fig. 16).<sup>25</sup> La pared de la vidriera estaba abierta al patio de los naranjos y finalizaba en el arco de ingreso que comunicaba la capilla con la sala del Trentenario, recinto desde el cual se tenía acceso directo a la capilla y también al patio de los naranjos a través de una *loggia* (fig. 17).

<sup>25</sup> La desaparición de la capilla consistorial, a raíz de las obras realizadas en la Casa de la Ciudad a principios del siglo XIX, dificulta confirmar plenamente cuál fue en realidad la orientación del oratorio. Florensa, A, «Les edifices de l'Administration publique. L'Hôtel de Ville et le Palais de la Généralité a Barcelone» en Filangieri di Candida Gonzaga, R. et al., *L'Architectute civile en Catalogne*, Mataró, 1935, pp. 7-25, especialmente fig. 1 y 3.

En los pactos del día 4 de septiembre de 1443 se comenta que se haría una «bella e notable finestra, rexes e ab vidriera, que els sie vist faedor, per ço que el dit retaule se pogués pus clarament veure e mirar», propósito que, aun cuando no se llevó a término hasta el año 1449, fecha en que los consejeros firmaron capítulos con el pintor Guillem Talarn y el maestro de vidrieras Therry Demetz, es obvio que Lluís Dalmau conocía.<sup>26</sup> Pensamos, pues, que el artista, mediante la luz, creó una interacción entre la tabla de la Virgen María y el Juicio Final que se tenía que representar en la cristalera, que va más allá de la luz y de la conexión que hay entre la imagen de san Juan Evangelista figurado en la predela y la visión del Apocalipsis. En este sentido, si tenemos en cuenta que la Negación de san Pedro prelude el gallo que cantó tras su negación (Mt 26:34), también hace falta tener presente que el canto del gallo acontece en la hora en que empieza el nuevo día y es símbolo de la vigilancia y del anuncio de la luz verdadera.<sup>27</sup>

La importancia de la iluminación del retablo consistorial y el cuidado que Dalmau tuvo a la hora de pintar las sombras pueden corroborar el fuerte vínculo que hubo entre la imagen pictórica y la cristalera del Juicio Final. En este sentido, a pesar de los cuatro grandes ventanales abiertos al exterior del templo gótico pintado por Dalmau, el artista otorgó a la luz un simbolismo que prelude el Apocalipsis. La dirección hacia el este de la cabecera de los templos, la del Sol naciente, motivó que las figuraciones del Juicio Final se incluyeran en el Oeste, donde el Sol se pone, esto no fue posible en el caso de la capilla consistorial por la conexión con la sala del Trentenario y por las características del lugar donde fue emplazada.<sup>28</sup> Aun así, la luz que pinta Dalmau en la escena mariana proviene del sur y corresponde a una luz de atardecer. Con respecto a los oficios de tarde, hace falta recordar que evocan la Pasión de Cristo y que fueron depositarios de un mensaje escatológico en que, para dirigir nuestra esperanza hacia la luz que no conoce el ocaso: «rogamos y pedimos que la luz venga a nosotros, imploramos la venida de Cristo que tiene que traernos la gracia de la vida eterna».<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Los colores de la vidriera tenían que ser el blanco, el negro y el amarillo, ver Duran i Sampere, A., *cit. supra*, n. 10, III, p. 251.

<sup>27</sup> Así mismo, hubo la creencia de que el gallo debía preservar a los fieles de comportarse con la Iglesia como san Pedro se comportó con el Hijo de Dios. Lurker, M., *Diccionarios de imàgenes y símbols de la Bíblia*, Córdoba, 1994, pp. 107 y 108.

<sup>28</sup> Manote i Clivilles, M. R., «Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques en la decoració escultòrica de la portalada» en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, pp. 51-59; y Ruiz i Quesada, F., «Santa Maria del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal» en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, pp. 61-69.

<sup>29</sup> Martimort, A. G., «La oración de las horas» en Martimort, A. G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1992, pp. 1160 y 1161.

Simonson, al comentar la tabla, ya señaló la relación que se puede establecer entre el gesto de bendición de Cristo en la pintura barcelonesa y el de Dios del Políptico de Gante, el cual, según esta estudiosa, remite a la figura de Cristo del Juicio Final.<sup>30</sup> De acuerdo con nuestra opinión, el gesto de Cristo de la tabla pintada por Dalmau prelude el Juicio Final figurado en el vitral del oratorio, razón por la cual desestimamos la connotación de salvación personal para los cinco consejeros incluidos en la tabla, comentada por Simonson, y extrapolamos el mensaje de salvación al consistorio barcelonés y a toda la ciudad. Pese a las ligaduras que hay entre la tabla barcelonesa y algunas representaciones de tipo funerario,<sup>31</sup> la amplia figuración del escudo de Barcelona y el referente de la ascensión de este blasón hacia el Cielo amplían de manera evidente el mensaje de protección y de futura intercesión. La presencia de los cinco consejeros confirma la súplica de los representantes consistoriales en relación con el buen gobierno de la ciudad y prefigura la solicitud de la salvación del colectivo barcelonés, los cuales la hacen como representantes del consistorio. Por esta razón los consejeros ocupan una posición abierta al resto de la capilla y santa Eulalia y san Andrés figuran en los extremos y no detrás de estos personajes. Finalmente, en relación con otras interpretaciones, hace falta tener presente que la obra fue abonada por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal y no por los consejeros que la encargaron.

El programa iconográfico de la capilla consistorial se iniciaba en la puerta de ingreso que el oratorio tenía desde el salón del Trentenario y concretamente con las esculturas del arcángel Gabriel y de la Virgen, es decir la Anunciación, las cuales testimoniaban la venida de Cristo –la primera etapa de la Redención–. Una vez dentro de la capilla, la imagen central del retablo de la Virgen de los «Consellers» confirma el anuncio e irradia la unión entre la Virgen y el Niño y los representantes de la ciudad de Barcelona. Respecto a la predela, el Cristo de Piedad saliendo del sepulcro conjuntamente con la representación de María Magdalena son testimonio de la Resurrección de Cristo, mediante el *Prima vidit*, y la imagen del Evangelista remite a la visión apocalíptica y, concretamente, a la segunda venida de Cristo y al Juicio Final. La escenificación de este acontecimiento es la que se incluía en la vidriera de la capilla, la cual, por tanto, cerraba el programa iconográfico del oratorio consistorial no sin aludir al definitivo reencuentro de Madre e Hijo.

Además del retablo de la Virgen María de los «Consellers», también se han conservado otras pinturas de Lluís Dalmau, las cuales formaron parte en su día del retablo mayor que llevó a término para la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat.

<sup>30</sup> Simonson Fuchs, A., *cit. supra*, n. 18, p. 50.

<sup>31</sup> Ver, por ejemplo, las hornacinas rectangulares con figuras de medio relieve del escultor funerario Jean Genoux de Tournai, como el de Jehan du Bos y Catherine Bernard de la catedral de Nôtre-Dame de Tournai.

EL RETABLO DE SAN BAUDELIO DE SANT BOI DEL LLOBREGAT (BARCELONA)

En 1945 Josep Maria Madurell dio a conocer varias referencias documentales que hacían alusión a este retablo. Gracias a estas noticias se sabe que el día 13 de septiembre de 1448 los obreros de este templo firmaron con el imaginero Jaume Roig el contrato de la obra de madera del retablo y dos días más tarde subscribieron la pintura del conjunto con el pintor de origen valenciano Lluís Dalmau. Por otra parte, también se tiene noticia de la presencia de Lluís Dalmau y del pintor valenciano Bartomeu Almenara en Sant Boi de Llobregat en el mes de noviembre del 1447, hecho que parece informar que el proyecto de llevar a término el conjunto ya arrancaba del año anterior al de la firma. En este mes Dalmau y Almenara actuaron como testigos de los poderes otorgados por el caballero Joan de Torrelles, señor de la villa de Sant Boi del Llobregat, a favor del doncel Lluís Ortís. Aun así, dos escrituras del 26 de septiembre y del 13 de octubre de 1448 hacen referencia a las discrepancias surgidas a raíz de la financiación del retablo de San Baudelio, concretamente entre los pobladores del sector o distrito denominado «l'Alou», zona que dependía de Joan de Torrelles y, por esto, estaban obligados a contribuir al abono del conjunto pictórico.

Años más tarde, en 1964, Joan Ainaud, durante la restauración de una pintura de apariencia barroca procedente de la iglesia de Sant Boi, dio a conocer que en realidad se trataba de la tabla central del retablo gótico de San Baudelio documentado por Madurell (fig. 18).<sup>32</sup> La obra no había sido reconocida como pintura gótica puesto que tenía un aspecto muy alejado del original al haber sido reaprovechada para el nuevo retablo mayor barroco construido en 1688. La tabla de San Baudelio fue colocada dentro de una hornacina barroca que escondía buena parte de los relieves dorados y del pavimento y, además, había sido repintada con dos capas de pintura nueva y totalmente redorada.

El hallazgo de la antigua imagen de san Baudelio significó la ampliación del catálogo de obras documentadas de Lluís Dalmau, el cual, en aquellas fechas, se limitaba al retablo de la Virgen María de los «Consellers» (1443-45). El compartimiento central del santo diácono permitió un mayor acercamiento a la pintura de Lluís Dalmau, uno de los pintores más importantes del panorama artístico barcelonés de los años cuarenta y cincuenta del siglo xv.

Pese a la resolución excelente del pavimento y la ubicación de la figura, la tabla de san Baudelio hace relativo el alcance de la captación de los modelos

<sup>32</sup> Ainaud de Lasarte, J., «Una taula documentada de Lluís Dalmau» en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad. Estudios dedicados a Duran i Sanpere en su LXXX aniversario*, Barcelona, 1968, II, XII, pp. 73-84

flamencos por parte de Dalmau.<sup>33</sup> Lejos de la posible ruptura artística que se podría suponer a partir del mueble encargado por el consistorio barcelonés, la presencia abundante de dorados y la decoración de la dalmática simpatizan con el prototipo pictórico anterior.

Últimamente hemos dado a conocer una tercera obra documentada de Lluís Dalmau, la cual, según se ha hecho patente, también formó parte del antiguo retablo mayor gótico de la iglesia parroquial de Sant Boi de Llobregat (fig. 19).<sup>34</sup> En 1938 el profesor Ch. R. Post comentó por primera vez esta obra, al publicar una tabla conservada en la colección Barraquer de Sant Feliu de Guíxols, que relacionó con el círculo de los Vergós.<sup>35</sup> A partir de la referencia que informa de la colección y el lugar donde se conservaba la pintura, se ha podido constatar que la tabla de San Baudelio debió formar parte de la colección de los Casanova de Sant Boi, alcurnia de la cual formó parte el «conseller en cap» de la ciudad de Barcelona, Rafael de Casanova, desde dónde pasó a la de los Barraquer de Sant Feliu de Guíxols. La última descendente de Rafael de Casanova fue Maria Lluïsa de Casanova, la cual se casó con Joan Antoni de Barraquer y de Llauder, miembro de una estirpe de militares de la población de Sant Feliu de Guíxols.<sup>36</sup> La muerte sin descendencia de Maria Lluïsa de Casanova, en 1824, motivó que todos los bienes de este linaje fueran anexionados a los de su esposo, Joan Antoni de Barraquer. El enlace en segundas nupcias de Joan Antoni de Barraquer y de Llauder con María Gracia de Puig y Metge favoreció una progresiva desvinculación de la familia de la población de Sant Boi de Llobregat y un acercamiento a la de Sant Feliu de Guíxols, razón por la cual la pintura fue trasladada desde Sant Boi a Sant Feliu, lugar donde consta que estaba en 1938. Los motivos por los cuales la pintura pasó a manos de los Casanova se pueden argumentar a partir de la desestructuración del retablo gótico a raíz de la construcción de uno de nuevo en época barroca, conjunto

<sup>33</sup> Garriga, J., *cit. supra* n. 4.

<sup>34</sup> Ruiz i Quesada, F., «Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d'origen santboià» en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1997, XI, pp. 113-127; «La Taula de la mort de sant Baldiri de Lluís Dalmau: Confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra» en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, XIV, 2000, pp. 135-149 y «Lluís Dalmau. Sant Baldiri», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 302-305 (catálogo de exposición).

<sup>35</sup> Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1938, VII, pp. 453-455, fig. 160. Más tarde, en el año 1986, esta obra fue publicada por Josep Gudiol y Santiago Alcolea i Blanch como obra anónima de origen leridano, ver J. Gudiol i Ricart-S. Alcolea i Blanch, *La Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, p. 153, núm. 455, fig. 759.

<sup>36</sup> F. Caballé, *La formació del Casal de Can Barraquer*, (estudio inédito). Sarret, C., *Rafael Casanova y Comes. Conseller en Cap*, (estudio inédito-1996), pp. 132-137, ambos depositados en el Archivo de Sant Boi de Llobregat.

contratado al escultor Miquel Gra en 1688 y finalizado hacia 1693, fecha en que se debió hacer la sustitución del antiguo mueble gótico.<sup>37</sup>

Se trata de una tabla en que se escenifica la decapitación de san Baudelio. El cuerpo mutilado del virtuoso centra la composición de la escena de su muerte, la cual es presenciada por el emperador, tres de sus soldados y varios personajes de su cortejo. El impresionante y a la vez monumental verdugo, que se apoya sobre el hacha del martirio, dirige la mirada a la cabeza sin vida del santo y a los tres peregrinos que rodean la santa reliquia.

Lluís Dalmau no sólo mostró la representación de la muerte del santo, sino que también hace referencia al lugar sagrado donde manaron tres fuentes por los tres golpes en tierra que dio la cabeza sin vida de san Baudelio, al hecho sobrenatural y al peregrinaje que este milagro originó. Son muchos los referentes que informan de los peregrinajes a los santuarios y de los milagros que acontecían. San Eugenio, en su poesía *De basilica sancti Aemiliani*, hace un llamamiento al peregrinaje a la tumba de san Millán que puede sernos útil en la comprensión de la tabla del santo diácono: «[...] Aquí obtienen la marcha los cojos y la vista los ciegos; la piel recobra su integridad, desprendiéndose de la lepra [...]». Este tipo de milagros, también atribuidos a otros muchos centros de peregrinaje, como por ejemplo la canónica de Sant Feliu de Girona, fueron los representados por Lluís Dalmau en la tabla de san Baudelio. El primero de los peregrinos representado en esta composición se cura la vista con el agua milagrosa de una de las fuentes; el segundo, que lleva un sombrero con las conchas compostelanas, se moja la mano para poder curarse de la enfermedad de la piel, y el tercero espera curarse de su cojera una vez haya bebido el agua santa.

Un rasgo iconográfico que está presente en la tabla de la decapitación de san Baudelio podría hacer referencia a otro milagro de este santo. En la parte superior de la pintura, apenas junto a la lanza del tercer soldado, figuran unas formas redondeadas con pedúnculos que podrían aludir al fruto del laurel, árbol muy relacionado con san Baudelio.

En la valoración de las obras documentadas de Lluís Dalmau no es del todo posible comparar la tabla de la Virgen María de los «Consellers» con el retablo de san Baudelio. El precio tan elevado que los consejeros barceloneses abonaron a Dalmau por el retablo mariano significa que en realidad los comitentes encargaron una «obra maestra», una pintura en la cual la intervención de Dalmau fuera del todo mayoritaria y en la cual el pintor no escatimara ninguna de sus capacidades artísticas. Es por esta razón que el soporte y el guardapolvo del retablo de la Virgen de los «Consellers» fue de madera de roble de

<sup>37</sup> Martí Vilà, C., «La devoció a Sant Baldiri (aspectes artístics)», *Vida Sambojana*, Sant Boi de Llobregat, 5/1959, pp. 14-15 [reed. Martí 1979, pp. 29-32], p. 14.

Flandes, material muy preciado que le daba a la obra un carácter especial en relación con el resto de pinturas hechas en el Principado, ya que normalmente la madera escogida era de álamo.

El retablo de San Baudelio tiene un cariz diferente, con la intervención del taller. Es muy probable que en las fechas en que se realizó el retablo samboyano trabajara en el obrador de Lluís Dalmau el pintor de origen valenciano Bartomeu Almenar. De este artista se conocen varias referencias documentales, pero ninguna lo menciona con la contratación de obra pictórica, por lo cual creemos que, una vez muerto Dalmau, se debió de adscribir al taller de algún pintor valenciano. El pintor Bartomeu Almenar o Almenara era hijo del también pintor Francesc Almenar.<sup>38</sup> La noticia que lo sitúa en Valencia en 1461 puede estar relacionada con el hecho que Dalmau, a raíz de la constitución de la compañía de banderas y pendones con Gaspar Gual, ya no contratara retablos a partir de 1460. Así pues, podría ser que Bartomeu Almenar no solamente trabajara con Dalmau durante los años 1447-48, sino que la colaboración se prolongara hasta el año 1460.

Recientemente y a raíz de la asociación de la tabla de la decapitación de San Baudelio con el retablo samboyano, José Gómez Frechina me ha dado a conocer una tabla en que se representa un santo diácono ante el juez poniendo de relieve su posible relación con el retablo de San Baudelio (fig. 20).<sup>39</sup> Esta pintura fue subastada por Sotheby's en Madrid en el año 1980 como pintura catalana del siglo XVI. Ahora también sabemos que se conserva en la colección de Hans Rudolf Gerstenmaier y que la tabla formó parte de la exposición *La colección Gerstenmaier en Madrid. De Brueghel a Miró*, celebrada en la sala de exposiciones del Deutsche Bank de Madrid desde el 20 de febrero hasta el 31 de marzo de 2001, donde fue presentada como una obra de escuela catalana del siglo XVI con el nombre de *San Esteban conducido ante el rey*.<sup>40</sup>

Al observar la tabla Gerstenmaier se evidencia una fuerte conexión entre esta composición y la tabla de la decapitación, a pesar de que el estado de conservación de ambas obras no es muy satisfactorio. La composición de la decapitación, antes de ser restaurada por Joaquim Pradell, había sufrido repintes importantes. Así, en algunas reproducciones de la pintura, como la publicada por Post en 1938, aparecía el hacha en que se apoya el verdugo como si

<sup>38</sup> Sanchís Sivera, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 172; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 70; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 23; Cerveró Gomis, L., «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» en *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 24.

<sup>39</sup> Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 6, pp. 51-67.

<sup>40</sup> <http://www.rudolfgerstenmaier.com/>

fuera un bastón. El estado de conservación deficiente y el hecho que toda la composición había sido repintada al aceite, motivaron que este distinguido restaurador hubiera de levantar a punta de bisturí las intervenciones que había sufrido la pintura, las cuales alteraban el esquema visual propio de Lluís Dalmau. Una vez levantada la capa pictórica al aceite que enmascaraba la obra, se advirtió que los rasgos faciales de algunos personajes se encontraban en un estado de conservación deficiente. Por otro lado, también se había alterado y escondido el color azul de las tres fuentes que manaron a raíz de los tres golpes en tierra que dio la cabeza sin vida de san Baudelio. En lo relativo a la tabla Gerstenmaier, se evidencia la presencia importante de repintes y también que la capa pictórica está muy desgastada, incidencia que la relaciona con la tabla de la decapitación y justifica el motivo por el cual fue totalmente repintada.

El hecho de no haber tenido acceso a la tabla de la decapitación nos impide saber cuáles son sus medidas, mientras que las de la tabla de san Baudelio ante el emperador son de 145 cm de alto y de 69,5 cm de ancho. A pesar de ello y teniendo en cuenta la información de J. Pradell, la presencia de dos montantes en la primera y las mutilaciones que ambas tablas padecieron al ser segregadas del retablo pintado por Dalmau, las correspondientes medidas son bastante próximas.

Puede sorprender que el trono del emperador sea muy diferente en ambas composiciones y que ninguno de los personajes del cortejo coincida, pero en realidad Dalmau representa dos momentos que acontecen en dos escenarios diferentes. En la tabla subastada por Sotheby's la escena se relata en el interior de un palacio, mientras que en la de la decapitación ocurre en un exterior. El vehículo que hermana ambas tablas es la figura de san Baudelio y principalmente la imagen del verdugo, la cual es plenamente coincidente tanto por el cuerpo, como por el pañuelo que lleva en la cabeza, como por la ropa y el puñal que cuelga de su cintura, etc. También hay coincidencias con respecto a la corona y el cetro del emperador y al color de los ropajes. Todo ello nos hace ser cautelarmente partidarios de vincular esta tabla al retablo de Sant Boi del Llobregat justificando algunas de las divergencias que hay entre las dos tablas mediante la intervención de Almenar en el conjunto samboyano y también por la difícil conservación de ambas obras. Por otra parte, el reducido grupo de obras del artista que conocemos, el retablo de la Virgen María de los «Consellers», obra ejecutada entre 1443 y 1445, patentiza el inconveniente de reproducir de manera mimética las tipologías figurativas de los hermanos Van Eyck, lo cual dificulta el acercamiento a la pintura más primigenia de Dalmau. Contrariamente, las tablas de san Baudelio son un testigo importante en la comprensión del esquema formal del pintor, puesto que aportan nuevos elementos informativos complementarios. Las características figurativas de esta obra muestran algunos puntos de coincidencia con las pinturas del sepulcro de Sança

Ximenis de Cabrera y de Foix de la catedral de Barcelona (fig. 21), los cuales parecen corroborar la atribución de estas pinturas murales a la mano de Lluís Dalmau, propuesta por Post.

#### UNAS PINTURAS MURALES DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

En 1431 Sança Ximenis de Cabrera y de Foix, hija del vizconde Bernat de Cabrera y de Timbor de Prades, y mujer de Arquimbald de Foix, hijo de Arquimbald de Grailly y de Elisabet I, condes de Foix, los cuales le otorgaron el título de señor de Navalhas (Noailles), fundó un beneficio dedicado a santa Clara en la capilla de San Cristóbal, y prometió dar 300 florines a la obra de la catedral de Barcelona si el capítulo le concedía este oratorio. Un año después, se tiene noticia de la cesión de esta capilla, dónde decidió hacer una sepultura, dado que, en 1436, la obra recibió de Sança la cantidad de 20 florines «como remanente de los 40 florines que debía pagar por la sepultura que le hacía la obra en la citada capilla de Santa Clara». A pesar de la fecha de esta noticia, Sança Ximenis de Cabrera y de Foix, no otorgó testamento hasta el año 1471 y murió el 18 de noviembre de 1474. Los motivos por los cuales cambió el patrocinio inicial de la capilla por el de santa Clara es un testimonio más de la importante advocación franciscana de los Cabrera, la cual viene dada por la ligadura familiar de este apellido con san Lluís de Tolosa, acontecido por las alianzas matrimoniales con el linaje de los Prades.<sup>41</sup>

En el arcosolio de este sepulcro [situado en la primera capilla lateral derecha del lado del evangelio] se han conservado unas pinturas murales en que figuran dos ángeles que levantan el alma de la difunta hacia el Padre Eterno, flanqueados por la Virgen María, a la izquierda, y por san Miguel, a la derecha. En 1938 Post propuso atribuir las pinturas catedralicias a Lluís Dalmau, aun cuando manifestó algunas dudas a la hora de confirmar esta autoría.<sup>42</sup> Años después, en 1942, Joan Ainaud y Frederic-Pau Verrié coincidieron con el estudio americano y justificaron las diferencias entre esta obra y el retablo de la Virgen María de los «Consellers» por los contrastes técnicos que hay entre la pintura mural y la pintura sobre tabla. En opinión de estos autores, «algunos detalles tan personales de Dalmau como por ejemplo las proporciones de las manos se repiten aquí de modo evidente.»<sup>43</sup> Finalmente, en 1986 Josep Gudiol

<sup>41</sup> Ruiz i Quesada, F., «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants», *Jaume Huguet. 500 anys*, actas de las ponencias y catálogo de la exposición, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993, pp. 104-108.

<sup>42</sup> Ch. R. Post, *cit. supra*, n. 35, VII, pp. 23-25.

<sup>43</sup> J. Ainaud de Lasarte-F.P. Verrié, «Capilla de Santas Clara y Catalina» en *La pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1942, XXVI (trabajo inédito).

y Santiago Alcolea Blanch coincidieron con Ainaud y Verrié, al comentar esta obra, y señalaron que «a despecho de la técnica, esta obra responde esencialmente a los mismos conceptos que la gran tabla del ayuntamiento barcelonés».<sup>44</sup>

La valoración de esta pintura funeraria ha sido bastante desigual, puesto que, de un lado, Josep Gudiol opina que es tan inferior «que resulta difícil de creer en tal pérdida de facultades», mientras que, por otra parte, Dalmases y Pitarch comentan que son una copia de modelos flamencos y que patentizan una calidad superior a la obra de Dalmau.<sup>45</sup>

A pesar de la diferencia del soporte pictórico, las concomitancias que hay entre la tabla de la muerte de san Baudelio y la composición de la catedral de Barcelona remiten, cuando menos, a un ámbito artístico próximo al de Lluís Dalmau y restan inmersas en la problemática que rodea la pintura barcelonesa del final de los años cuarenta y el inicio de los cincuenta, momento en que Dalmau trabaja en la Ciudad Condal y se conocen los primeros datos en relación con la actividad de Jaume Huguet como pintor establecido en Barcelona con taller propio. Por otro lado, con respecto a la imagen pictórica de Dalmau, hace falta tener presente el origen valenciano del artista y la intervención en la obra samboyana de otro pintor de la misma procedencia, denominado Bartomeu Almenar.

Según nuestra opinión, las pinturas del sepulcro de Sança Ximenis constatan los intercambios entre la pintura barcelonesa y valenciana de influencia flamenquizante.<sup>46</sup> Con respecto a los préstamos entre la pintura de Lluís Dalmau, la de Jaume Huguet y la valenciana, observamos la proximidad entre el trono del emperador de la tabla de la muerte de san Baudelio, el de la tabla central del retablo de San Antonio Abad, pintado por Huguet, y el de la tabla de la Virgen María y san Francisco del Maestro de la Porciúncula (MNAC, núm. inv. 64103). Al comparar las pinturas murales y la tabla de la muerte de san Baudelio se pueden advertir puntos de contacto que parecen confirmar el esquema visual de Lluís Dalmau o, cuando menos, el de algún pintor que sigue unas pautas estilísticas muy próximas. Así, advertimos una solución próxima entre las fisonomías del Dios Padre y del verdugo, la cual se puede reseguir mediante la manera de resolver los ojos y la nariz, y la rotundidad que hay en los dos rostros. Por otra parte, algunos de los personajes de la tabla de la muerte de san Baudelio se caracterizan por una mirada melancólica, incidencia que también observamos en la Virgen María del conjunto mural. Finalmente, la solu-

<sup>44</sup> Gudiol y Ricart, J. - Alcolea y Blanch, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 159.

<sup>45</sup> Gudiol y Ricart, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955 (*Ars Hispaniae*, IX) y N. de Dalmases-A. José y Pitarch, «L'art gòtic. Segles XIV-XV» a F. Miralles (ed.), *Historia de l'art català*, Barcelona, 1984, III, p. 257.

<sup>46</sup> Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 34, pp. 135-149 y *cit. supra* n. 6, pp. 51-67.

ción singular de la mano del emperador es muy próxima a la del arcángel san Miguel y muestra, una vez más, las dificultades que tenía Dalmau a la hora de dar solución a la figuración de las manos, según ya se advierte en el retablo de la Virgen María de los «Consellers».

De los trabajos desarrollados por Lluís Dalmau en la técnica mural se tiene noticia de que en 1454 firmó un contrato por policromar la capilla de la cofradía de San Telmo de los marineros de la iglesia del convento de Santa Clara de Barcelona.<sup>47</sup> Según este documento, Dalmau se obligaba a dorar y policromar la pared sobre la cual se apoyaba el retablo, cuatro ángeles de piedra y las puertas de la sacristía. Esta referencia de archivo permite saber que Lluís Dalmau no sólo desarrolló su actividad artística en el terreno de la pintura sobre tabla sino que también atendió trabajos de policromía escultórica, lo cual puede tener alguna relación con la decoración pictórica del sepulcro de Sança Ximenis de Cabrera.

La noticia de los 40 florines abonados por Sança a la obra de la catedral traía a interpretar esta referencia como un pago por la realización de un primer sepulcro o bien por obtener el permiso de sepultura en la capilla de la catedral de Barcelona. La discreta cantidad entregada a la obra de la catedral no mantiene ninguna correlación con el sepulcro que se conserva, mucho más costoso. Esto ya nos hizo pensar que el túmulo de Sança Ximenis de Cabrera y de Foix se debió llevar a término entre 1436, fecha de la cancelación de los 40 florines, y 1450, momento en que el herrero Joan Vilalta recibió 335 florines por las rejas del oratorio.<sup>48</sup>

Finalmente, parece ser que la documentación ha corroborado la tradicional atribución del sepulcro catedralicio a Pere Oller, artista que vuelve a estar documentado en la catedral de Barcelona junto con el escultor Antoni Claperós, entre los años 1439 y 1445; y que fue en este último año cuando fue colocado el sepulcro en su emplazamiento definitivo.<sup>49</sup> Con respecto a la identidad de la persona que fue enterrada, sabemos que no es Sança Ximenis de Cabrera

<sup>47</sup> En 1442 el pintor Bernat Martorell contrató la construcción y pintura de un retablo para la capilla de San Telmo, por encargo de la cofradía de San Telmo y Santa Clara, de los patronos de barca de Barcelona, los cuales tenían su capilla en el monasterio de San Antonio y Santa Clara de esta ciudad. El valor pactado para el mueble pictórico fue de 520 libras, de las cuales Martorell recibió el último plazo el 7 de agosto de 1451. Su muerte debía de motivar que la cofradía contratara a Lluís Dalmau los trabajos de dorar y policromar la pared en la cual estaba adosado el retablo, varias partes de su estructura de piedra, cuatro ángeles de piedra y las puertas de la sacristía, documento que se firmó el 20 de marzo de 1454. El término de finalización de la obra se fijó al final de mayo siguiente por el precio de 29 libras, de las cuales recibió 10 el 20 de abril de 1454.

<sup>48</sup> Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 34.

<sup>49</sup> Valero Molina, J., *Pere Oller, escultor*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 77-82.

–puesto que finalmente decidió ser enterrada bajo el suelo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona– y se ha dicho que podría ser su hija Joana de Foix y de Cabrera o bien, más recientemente, su madre Timbor de Prades. Puede que Timbor de Prades fuera enterrada en la capilla de Santa Clara, pero, por las fechas, creemos que su sepulcro debía ser el que le hizo la obra de la catedral entre el 8 de febrero de 1436 y el 8 de mayo del mismo año y no el que fue colocado bajo el arcosolio que ahora tratamos nueve años más tarde. Con el fin de dar validez a la identificación del personaje del sepulcro con Timbor de Prades se han dado como firmes pruebas de tipo heráldico –concretamente la presencia del escudo de los Cabrera brisado con los de los Prades– que pierden su peso al observar la heráldica del retablo de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina pintado por Miquel Nadal y Pedro García de Benabarre, donde se hace patente que Sança Ximenis de Cabrera no quiso renunciar al escudo de sus padres. Este hecho muy probablemente viene dado porque en el escudo de Sança y su marido no figura ninguna referencia al apellido de los Prades y, en consecuencia, no aparecen las flores de lis de los Anjou. Uno de los miembros más relevantes de esta alcurnia fue san Luis de Tolosa y no hace falta insistir demasiado en la importancia que tuvo aquel dichoso pariente de Sança Ximenis de Cabrera, en la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona.

Últimamente también se ha propuesto que el autor de las pinturas del arcosolio podría ser el pintor Jaume Vergós I, basándose en unos pagos de cantidades muy pequeñas y bastante coincidentes con el momento en que Pere Oller llevaba a término el sepulcro.<sup>50</sup> Concretamente, Jaume Vergós cobró 3 libras y media y 6 florines en 1443 y 4 libras en 1444, cantidades que, obviamente, no tienen por qué aludir a las pinturas murales que ahora tratamos. Podrían ser trabajos relativos a la policromía de varias partes del sepulcro o bien a la policromía de algunos elementos escultóricos de la citada capilla. Por ejemplo y también en esta dirección, se sabe que el 20 de julio de 1450 el pintor Joan Cabrera cobró del procurador de Sança la cantidad de 55 florines por la pintura de las rejas de la capilla de Santa Clara de la catedral de Barcelona y 2 florines y medio por pintar de varios colores una columna de piedra que había. Al ponderar la posibilidad de que fuera Jaume Vergós I el artífice de estas pinturas hace falta, cuando menos, valorar el fuerte flamenquismo que tienen y su calidad artística, la cual difícilmente podía ser lograda por un pintor especializado en hacer entremeses y del cual se desconoce la contratación de ningún retablo. Todo esto se hace más insostenible si las pinturas son datadas antes del inicio del año 1445, apenas cuando los postulados flamencos fueron divulgados en la ciudad de Barcelona debido a la llegada de Lluís Dalmau.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 87-90.

Contrariamente, si la datación de las pinturas funerarias hubiera sido algo posterior no se podría desestimar del todo al pintor Jaume Vergós II, hijo de Jaume Vergós I, artista que consolidó su aprendizaje en el taller valenciano de Jacomart, entre los años 1448 y 1450.

El cierre de la capilla de Santa Clara y Santa Catalina, en 1450, hace pensar en la protección de los objetos instalados en su interior, como tal vez la cruz de plata dorada encargada el 25 de marzo de 1449 por el beneficiado de la catedral de Barcelona, Pere Joan Mont, como procurador de Sança, al orfebre de Girona Pere Àngel I.<sup>51</sup> En el texto de este pedido se hace la precisión, en relación con la heráldica, de que se tenía que incluir en la obra el blasón de Sança o bien el de su difunta hija Juana. Si la cruz hubiera sido encargada para la capilla de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona, donde en 1474 fue enterrada Sança Ximenis, la doble posibilidad heráldica confirmaría que la difunta representada en el sepulcro de Pere Oller es su hija Joana de Foix y de Cabrera. Otro de los pedidos hecho por Sança fue el mencionado retablo dedicado a santa Clara y santa Catalina, obra llevada a término por Miquel Nadal y Pere García de Benabarre hacia los años 1454-58.

Más allá de la atribución del mural de la catedral de Barcelona a Dalmau, el retablo de la Virgen María de los Consejeros y las tres tablas del mueble samboyano confirman a este pintor como uno de los mejores de su época.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Freixas, P., *L'art gòtic a Girona*, Institut d'Estudis Catalans-Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1983, pp. 245, 246, 266 y 324.

<sup>52</sup> Hace falta destacar que Lluís Dalmau pintó también otras obras importantes, desgraciadamente desaparecidas, concretamente el retablo de la capilla de San Antonio de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, obra que contrató antes de 1449. Diez años más tarde, en diciembre de 1459, Lluís Dalmau reconoció a Bernat Ferrer y Antoni Mas el pago en varias veces de 55 libras por haber hecho y pintado un retablo que contrató el 23 de marzo de 1457 para el altar de Santa Cecilia de la iglesia parroquial de la villa de Mataró. Además, en 1452 recibió un encargo muy singular: la pintura del retablo de los «blanquers», el cual no pudo llevar a cabo.

El antiguo retablo mayor de la iglesia del convento de San Agustín Viejo de Barcelona, conjunto contratado por la cofradía de los «blanquers» de la Ciudad Condal, fue el encargo pictórico catalán más importante de la segunda mitad del siglo XV. El 20 de julio de 1452 esta cofradía encargó al maestro Macià Bonafè la carpintería del conjunto, la imagen de la Virgen María, la cual debía ser emplazada por encima de la de san Agustín, el cimborio que debía coronar la figura del santo de Hipona, dos leones coronados que decoraban el guardapolvo y el pie de piedra del altar mayor de la iglesia de San Agustín, por un valor de 800 florines (8.800 sueldos), trabajos que ya estaban terminados cuatro años más tarde. El mismo día que se pactó con Bonafè también se firmó el compromiso por la pintura del retablo con Lluís Dalmau. Aun así, el autor que definitivamente se hizo cargo de la obra no fue Dalmau sino Jaume Huguet puesto que el 4 de diciembre de 1463 la cofradía contrató de nuevo la pintura del retablo por un valor de 1.100 libras (22.000 sueldos), ver Ruiz i Quesada, F., «El retaule de Sant Agustí de Jaume Huguet. Un referent singular en l'art pictòric català del darrer Quatre-cents», *Quaderns de Vilaniu. Miscel·lània de l'Alt Camp*, 37, Valls, 2000, pp. 3-40. En ambos pactos, el realizado con Macià Bonafè y el efectuado con Jaume Huguet, los artistas eran los que financiaban la obra, cuestión que favoreció que la pintura no fuera terminada dentro del plazo inicial y que motivó la sustitución de Dalmau por Huguet, muy probablemente debido a la muerte del primero en 1461.

Otra pintura atribuida por Post a Lluís Dalmau, la tabla del Descendimiento de Cristo de la antigua colección Muntadas, actualmente conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC, núm. inv. 64093) (fig. 22), Mauro Natale y Frédéric Elsig la han relacionado con el ámbito valenciano-napolitano.<sup>53</sup> Según estos estudiosos, la tabla recuerda particularmente el arte de Jan van Eyck y de su taller en el inicio de los años treinta a la vez que también observa puntos de contacto con fórmulas propuestas por la generación de Rogier van der Weyden y de fray Angélico, que tienen un paralelo interesante en la producción de Colantonio o en la de Jean Fouquet. Contrario a la asociación de la tabla del descendimiento con la Crucifixión que actualmente se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, ambos autores la atribuyen a un pintor flamenco activo en Valencia en la década de 1450. Cabe destacar una nota manuscrita de Charles Sterling, conservada en el Musée du Louvre, en la que este investigador atribuyó el descendimiento del MNAC al pintor de Brujas residente en Valencia, Luís Alincbrood.<sup>54</sup> En Madrid se conserva una pequeña pintura, en la que se representa san Dimas (fig. 23), que presenta importantes vínculos con la tabla del Descendimiento Muntadas hasta el punto que ambas pertenecen a la misma cultura figurativa. Este vínculo se manifiesta parcialmente enmascarado a causa de los repintes que afectan a la pintura del MNAC. Mauro Natale, con quien coincide Pierluigi Leone di Castro, son partidarios de adscribir ambas obras a un mismo autor, mientras que Fenando Benito no comparte esta opinión. Recientemente y a instancias de José Antonio de Urbina y

Más allá del retablo que Dalmau pintó para la capilla de Santa Cecilia de la iglesia parroquial de Mataró, no se tiene noticia de que el artista contratara ningún otro mueble pictórico. Los documentos conservados informan que en el mes de febrero de 1460, al poco de la muerte del rey Alfonso el Magnánimo acontecida el 27 de julio de 1458, Dalmau cobró del tesorero de Valencia Andreu Català, 2.037 sueldos y 6 dineros por mandato del nuevo monarca Joan II por la pintura de diversos pendones de trompetas, cotas y sobrevestas. El 12 del mismo mes Dalmau cobró también del mismo tesorero la pintura de una cubresilla con las armas reales, fabricada en Barcelona y poco más tarde, en marzo, le abonó 440 sueldos por dos guarniciones de caballo hechas en Barcelona, una para el rey Juan II y otra para el infante Fernando. Al final de este año 1460, Lluís y su hermano Manel entregaron una cantidad para dotar a una sobrina suya, hija de Galceran Dalmau. El 26 de marzo de 1461 Lluís Dalmau y Gaspar Gual, pintores de la ciudad de Barcelona, nombraron árbitros para resolver las diferencias que ambos tenían en el marco de la compañía que habían constituido para proveer de pendones de trompetas y banderas la nave del rey. Pocos días después, el 4 de abril, se dio a conocer la sentencia, según la cual y en relación a dos pendones de trompeta empezados a pintar por la compañía, pero acabados por Lluís Dalmau, este artista tenía que abonar 5 florines a Gual de los 15 que él había cobrado. Dalmau consta como ausente en la lectura de la sentencia y a partir de esta fecha no vuelve a salir documentado nunca más, por lo cual se ha emplazado el momento de su muerte en torno a estas fechas.

<sup>53</sup> Natale, M.-Elsig, F., «Pintor activo en Valencia (c. 1450-1460). Descendimiento», *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo xv*, Madrid, Valencia 2001, pp. 291-293 (catálogo de exposición).

<sup>54</sup> Ximo Company también es partidario de atribuir la tabla del MNAC a Alincbrood, ver «El flamenguisme al País Valencià i Lluís Dalmau», *L'Art gòtic a Catalunya. Darreres manifestacions. Pintura III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2006, pp. 71 y 72.

de Enrique G. de Calderón pudimos juntarlas en Barcelona, donde se puso de manifiesto la importante afinidad estilística que hay entre la tabla madrileña y la de la colección Muntadas, hasta el punto que, además, ambas presentan en su parte posterior la misma decoración marmorizada.

#### LA INCIDENCIA DE LA PINTURA DE LLUÍS DALMAU

El éxito de la propuesta mariana del retablo de los «Consellers» hecha por Lluís Dalmau tuvo una amplia repercusión si se tiene en cuenta la tabla de la Virgen María del retablo de Vallmoll, de Jaume Huguet, la tabla de la Virgen María del retablo de la Paeria, de Jaume Ferrer, o la del retablo de la iglesia parroquial de Erla [Zaragoza], de Tomás Giner. La primera de estas obras debió ser pintada hacia 1448, mientras la segunda es probable que fuese ejecutada hacia 1450-1455 si atendemos a los vínculos iconográficos que hay entre uno de los compartimientos laterales, el de san Miguel, con una tabla que Pedro García de Benabarre pintó para la localidad de la Ametlla de Segarra poco antes de trasladarse a Barcelona a principios del año 1456 (fig. 24).<sup>55</sup> En relación con el pintor Tomás Giner, aparece documentado en Zaragoza a partir de 1458 y el retablo de la Coronación de Erla lo estaba pintando, junto con el pintor Arnal de Castelnou, en el año 1466.<sup>56</sup> Su obra muestra puntos de contacto con la producción de Lluís Dalmau y Jaume Huguet, razón por la cual no se puede desestimar una posible estancia de Giner en la Ciudad Condal, de hecho en las capitulaciones que firma con Arnal de Calstelnou en 1466 se reserva los meses de noviembre, diciembre, enero y febrero para poder estudiar.

Aun así, el inicio de la incidencia de la pintura de Lluís Dalmau en el resto de pintores catalanes, con respecto a la irradiación de los postulados flamenquizantes, se aprecia en una de las obras más importantes ejecutadas por Bernat Martorell: el retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. A través de una noticia de 1435, en la cual los obreros de este templo le encargan la pintura y el dorado de dos tablas del retablo mayor, y gracias a la conservación hasta el 1936 de dos pinturas de este retablo dónde se

<sup>55</sup> Ruiz i Quesada, F., «El panorama artístico a Lleida», *L'Art Gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, pp. 302 y 303.

<sup>56</sup> Lacarra Ducay, M. C. «Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner», *Artigrama*, 10, Zaragoza, 1993, pp. 163-175; «Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480)», *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, 1998, pp. 441-448 y Lacarra Ducay, M. C.-Larson, C., «Revelaciones de una pintura restaurada de Tomas Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480)», *Artigrama*, 10, Zaragoza, 2004, pp. 229-242. Esta estudiosa ha descubierto que en el libro abierto que sostiene san Martín de Tours en la tabla dedicada al santo obispo y a santa Tecla, Tomás Giner dejó constancia tanto del año en que fue pintada, 1459, como de la edad que tenía entonces, 31 años, lo que sitúa la fecha de su nacimiento en el año 1428.

representaba la Resurrección de Cristo y el Pentecostés, sabemos que el encargo fue terminado por el antiguo Maestro de San Jorge. Es precisamente en estas dos pinturas, llevadas a término hacia 1445, donde se puede apreciar que la obra de Dalmau supone un referente dentro de la producción de Martorell, pintor avezado en las líneas del segundo gótico internacional pero que en su última etapa artística revela un cierto cambio de orientación hacia el nuevo esquema flamenco.<sup>57</sup> Otro ejemplo de este cambio se constata en la magnífica predela del retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona.

#### LOS INICIOS DE JAUME HUGUET Y SU PASO POR VALENCIA

Los inicios pictóricos de Jaume Huguet, artista nacido en la localidad tarraconense de Valls, hace falta enmarcarlos en el cruce Lluís Dalmau/Bernat Martorell y en el entorno valenciano de Jaume Mateu. A partir de varias referencias documentales, se ha hablado repetidamente de una posible amistad entre Bernat Martorell y Pere Huguet, tío y tutor del pintor Jaume Huguet. La relación entre ambos artistas podría conducirnos a una etapa de la formación de Jaume Huguet, hipótesis que, de otra parte, no parece contradecir su producción artística. Pese a que la pintura del primer Jaume Huguet es muy desconocida, la fuerza y el carácter de las tablas de Santa María del Mar, realizadas en la última etapa artística de Martorell, pueden ser un referente importante para comprender la evolución estilística de Huguet a raíz de la incidencia de Lluís Dalmau en la pintura de Martorell y en la de este mismo.

Con respecto al vínculo de la pintura de Lluís Dalmau con la pintura valenciana, en el decurso de su estancia en Barcelona, ya hemos comentado que el valenciano Bartomeu Almenar formó parte de su obrador al final de los años cuarenta. Además, diez años más tarde, hacia 1459-60, Lluís Dalmau constituyó una compañía para proveer de banderas y pendones la nave del rey, con el también valenciano Gaspar Gual, el cual parece ser que pintó en la capilla mayor de la sede valenciana en 1432, bajo la dirección de Miquel Alcañiz. Más allá de estas noticias que vinculan el obrador de Dalmau con la pintura valenciana, es del todo evidente que el autor de la Virgen María de los «Consellers», además de conocer la producción pictórica flamenca, tuvo relaciones artísticas importantes en Valencia, especialmente con artistas como Gonçal Peris Sarriá, Jacomart, el Maestro de la Porciúncula y el Maestro de Bonastre. A este último pintor le han sido atribuidas un buen número de pinturas entre las cuales des-

---

<sup>57</sup> Para la última revisión del catálogo de pinturas de este artista, Ruiz i Quesada, F., *Bernat Martorell. El Mestre de Sant Jordi*, Generalitat de Catalunya-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2002.

tacan las tablas de san Ildefonso y de la Transfiguración (v. 1448) de la catedral de Valencia, la Anunciación del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (fig. 25) y otra de colección privada, así como la tabla de la Coronación de la Virgen del Museum of Fine Arts de Boston (fig. 26) y la de la Virgen María Anunciada de la Pinacoteca Civica di Como, las cuales presentan ciertos puntos de contacto con la pintura de Lluís Dalmau. Concretamente, uno de los más significativos es el de la desproporción de las manos en relación con el cuerpo y las dificultades que tienen los dos artistas para representarlas. Varios autores han propuesto la identificación del anónimo Maestro de Bonastre con el pintor Jacomart.<sup>58</sup>

Jacomart, como pintor de Alfonso el Magnánimo, fue en varias ocasiones a Nápoles y pudo disfrutar viendo las colecciones de arte flamenco que atesoraba este monarca en la capital partenopea, como la tabla de san Jorge a caballo que fue adquirida en Valencia en 1444 y llegó a Nápoles en 1445, tras pasar por Barcelona. Con respecto a Jacomart y la colección de pinturas flamencas de Alfonso el Magnánimo, hace falta recordar muy especialmente que este monarca compró un tríptico pintado por Jan van Eyck al genovés Giovanbattista Lomellino en 1444, año en que Jacomart estaba en Nápoles, justo cuando finalizaba la pintura del Milagro de Santa Maria della Pace. Esta coincidencia en el tiempo hace probable que fuera Jacomart precisamente quien intervino como asesor en la adquisición del tríptico de Génova, ciudad donde también pudo apreciar el Tríptico Giustiniani, ahora conservado en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, lo cual justificaría la proximidad de la tabla de la Virgen María de la Porciúncula (fig. 27) en relación con la de Dresde,<sup>59</sup> incidencia que, por las fechas y por la calidad artística de este anónimo, conduciría necesariamente a su identificación con Jacomart. Es evidente que en el catálogo de obras atribuido al Maestro de la Porciúncula no se debe incluir la tabla de La leyenda del caballero de Colonia, recientemente expuesta en Valencia, obra de algún discípulo algo retardatario de Joan Reixac de finales del siglo xv.<sup>60</sup> Así mismo,

<sup>58</sup> José i Pitarch, A., «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques» en *Història de l'art al País Valencià*, Valencia 1986, especialmente las pp. 236-239; Benito Doménech, F., «Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos», *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, pp. 23-62 (catálogo de exposición); Gómez Frechina, J., «Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV», *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, 2001, pp. 63-103 (catálogo de exposición).

<sup>59</sup> Aspecto que se trata en Gómez Frechina, J., «Tablas centrales de un retablo dedicado a San Antonio Abad, y San Miguel Arcángel. Maestro de la Porciúncula (?)», *La luz de las imágenes. Segorbe*, Segorbe, 2001-2002, pp. 352-353, (catálogo de exposición) y Ruiz i Quesada, F., «Joan Reixac. Visitació de Maria», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 226-231 (catálogo de exposición).

<sup>60</sup> Gómez Frechina, J., «Atribuido al Maestro de la Porciúncula. La leyenda del caballero de Colonia», *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2006, pp. 38-39 (catálogo de exposición).

es más que dudosa la atribución al Maestro de la Porciúncula de dos tablas centrales de un retablo dedicado a San Antonio Abad y San Miguel Arcángel ya que podrían ser de cronología más avanzada.<sup>61</sup>

En el nexo Maestro de Bonastre-Mestre de la Porciúncula, también hace falta tener presente la tabla de San Francisco recibiendo los estigmas del convento de las capuchinas de Castellón, pintura que, aparentemente, abraza dos culturas figurativas. En este sentido, la desproporción de las manos de san Francisco la acercan al Maestro de Bonastre, mientras que otras partes de la composición se corresponden con el Maestro de la Porciúncula. Ante esta dualidad y atendiendo a los vínculos de la tabla de Castellón con la producción de Jan van Eyck, concretamente con las tablas de San Francisco recibiendo los estigmas que se conservan en Filadelfia y Turín, una de las posibles explicaciones podría ser que los dos anónimos fueran de un mismo artista y que la tabla de la aparición de la Virgen María a san Francisco en la Porciúncula que hay en el MNAC procedente de Albocàsser constata los adelantos logrados por Jacomart en Italia, mucho más allá de los que se han propuesto en relación con la tabla de la Virgen María de la colección Juan Abelló.

La última evolución de la pintura internacional en Valencia, de la mano de pintores como Gonçal Peris Sarriá y Miquel Alcañiz, originó una escuela que fue capaz de incorporar los modelos flamencos. El retablo de los Martí de Torres, obra de Gonçal Peris Sarriá conservada en el Museo de Bellas Artes Sant Pius V de Valencia,<sup>62</sup> o bien las tablas principales del retablo de la Virgen María, Santa Bárbara y Santa Tecla, del convento de la Concepción de Valencia, realizadas por Miquel Alcañiz,<sup>63</sup> hacen patente la última etapa de una escuela de vertiente internacional en la que debían de iniciarse pintores como Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac e, incluso, Miquel Nadal.

En 1439, destaca la llegada a Valencia del pintor originario de Brujas Luís Alincbrood, ciudad en la que vivió hasta su muerte (1463). El periodo valenciano de Alincbrood favoreció el conocimiento directo de las nuevas propuestas flamencas por artistas como Gonçal Peris Sarriá, Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac y los catalanes Jaume Huguet y Jaume Vergós I.<sup>64</sup> Otra vía de iniciación

<sup>61</sup> Gómez Frechina, J., *cit. supra* n. 59, pp. 352-353.

<sup>62</sup> En relación con este conjunto ver Gómez Frechina, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004.

<sup>63</sup> Ruiz i Quesada, F., «Miquel Alcañiz. Santa Bàrbara, Calvari i compartiment de l'Àngel Custodi del retaule de la Mare de Déu de la Mercè, Santa Bàrbara i Santa Tecla», *Mallorca Gòtica*, Barcelona, 1998, pp. 181-183 (catálogo de exposición).

<sup>64</sup> Ferré Puerto, J., «Presència de Jaime Huguet a València. Novetats sobre la formació artística del pintor», *Ars Longa*, 12, València, 2003, pp. 27-32 y Gómez-Ferrer Lozano, M., «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, LXXV, pp. 20-24

a la pintura flamenca serían las estancias de Jacomart en la corte de Nápoles de Alfonso el Magnánimo, entre los años 1442-1446 y 1447-1448, ciudad donde también trabajaron el catalán Pere Joan y el mallorquín Guillem Sagrera.<sup>65</sup>

Este círculo artístico importante favoreció que Jaume Huguet estuviera en Valencia en 1445, donde aparece documentado trabajando con el pintor Jaume Mateu, concretamente en el retablo de Elche, y donde más tarde, en 1448, se trasladó Jaume Vergós II para ingresar en el taller de Jacomart. Contrariamente, vinieron a Barcelona desde Valencia, Lluís Dalmau, Miquel Nadal, Gaspar Gual y, muy probablemente, Jaume Mateu.

En relación con Jaume Mateu, en torno al año 1440 aparece en Barcelona un pintor homónimo, *habitor Barchinone*, que podría ser el mismo Jaume Mateu que pintaba en Valencia. El traslado desde la ciudad del Turia a la Ciudad Condal en estas fechas podría estar relacionado con el hecho que en 1438 Jaume Mateu nombró procurador suyo al notario Bernat Martí en Valencia y también con la ausencia de noticias suyas en la capital del Turia hasta el año 1443 en que posiblemente ya colaboraba con Jaume Huguet y en el cual, como representante de la casa real, inspeccionó, conjuntamente con Joan Reixac, el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Burjassot. Esta obra, que Jacomart dejó inacabada porque fue reclamado en Nápoles por el rey, fue finalizada por Joan Reixac (1444) y a ella se ha vinculado la tabla de san Miguel de la Galleria Parmeggiani de Reggio Emilia.<sup>66</sup> Recientemente, se han dado a conocer dos documentos otorgados el 30 de julio de 1445 que sitúan a Jaume Huguet en Valencia relacionado con Jaume Mateu.<sup>67</sup> En el primero, Jaume Huguet actúa como testimonio de la venta al pintor Jaume Mateu de una casa propiedad del carpintero de Oriola Jaume Espina en la calle de San Vicente, lugar donde tenían el taller la mayoría de pintores valencianos. En el segundo, Jaume Huguet también actúa como testigo del compromiso de Jaume Espina para hacer la carpintería de un retablo encargado por el caballero de Elche Pere Fernández para esta villa, que tenía que ser pintado por Jaume Mateu. Se trataba de una gran obra, ya que el precio pactado fue de 700 florines.

Gracias a las investigaciones de Joan Papell sabemos que Jaume Huguet vivía en la villa de Villahermosa del Río hacia el año 1447-1448.<sup>68</sup> Según este

<sup>65</sup> Manote i Clivis, M. R., *cit. supra* n. 17.

<sup>66</sup> Ferré Puerto, J., «Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac», *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Aiello de Malferit, 1996, Diputació de València-Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, Valencia, 1997, pp. 311-320.

<sup>67</sup> Ferré Puerto, J., *cit. supra* n. 62.

<sup>68</sup> Papell, J. (coord.), *Valls i la seva història. Edad Mitjana: del buit a la plenitud*, vol. 3, Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 2006.

autor, es probable que en estas fechas muriese Gila, la primera esposa de Huguet, con la que tuvo dos hijos, Sanç o Sancho, entre 1443 y 1444, y Jaume sobre 1446. El traslado de Huguet a Barcelona en 1448 pudo motivar, según Papell, que Jaume viajase con su padre a la Ciudad Condal, donde fue ordenado como subdiácono en el año 1468, y que Sanç se quedase en Villahermosa del Río junto a sus abuelos maternos «dado que el apellido Huguet figura durante muchos años más tarde en los libros sacramentales de la parroquia de Villahermosa del Río».

La residencia de Huguet en la localidad de Villahermosa del Río no impidió que este artista colaborase en Valencia con el pintor Jaume Mateu en el año 1445 ni tampoco que contratase obra por su cuenta, pues en el año 1448 otorgó dos escrituras de poderes a favor de su hermano Antoni, presbítero residente en Puig-tynyós (Montferri), facultándolo para cobrar diversas cantidades en su nombre y para cancelar, con el consentimiento de los prohombres de Arbeca, el contrato que Jaume Huguet había firmado para pintar un retablo en Tarragona con destino a esta localidad.

Dada la adscripción de Villahermosa del Río a la diócesis de Segorbe, es interesante recordar que en 1447 el pintor Joan Reixac aparece documentado en esta localidad dorando el tabernáculo del Corpus Christi y pintando el retablo de San Martín para la cartuja de Valldecris, mientras que en el mes de febrero de 1448 finalizó el retablo de Santa Catalina de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Esta última noticia parece corroborar que Jaume Huguet no realizaba su actividad artística en Villahermosa del Río, al menos durante 1447-1448, ya que de haber sido así parece más lógico que el retablo de santa Catalina de esta localidad se le hubiese encargado a Huguet y no a Reixac. De hecho, la noticia de la cancelación del retablo de Arbeca ratifica que Huguet tenía un taller en la ciudad de Tarragona en 1448, en donde debió pintar el retablo mayor de la iglesia de Vallmoll, conjunto del que se conserva la tabla principal en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y un compartimiento con la escena de la Anunciación en el Museu Diocesà de Tarragona.

Más allá de su matrimonio con Gila, la actividad de Huguet en tierras valencianas pudo tener alguna cosa que ver con el vacío que Jacomart dejó en estos territorios al trasladarse a Nápoles en 1442, mientras que la fijación de un taller en Tarragona hacia 1447-1448 pudo tener relación con el retorno de Jacomart a la ciudad de Valencia en 1446 y de manera definitiva en el año 1448, dado que en 1447 volvía a estar en Nápoles. El prestigio alcanzado por este pintor después de su estancia en la capital partenopea originó que la vuelta del artista motivara cambios radicales en el ambiente artístico valenciano. Uno de ellos, quizás el más evidente, es el refinamiento de la pintura de Joan Reixac y la participación directa del artista en las obras que se le contrataban. El pulso que

tuvo que mantener con Jacomart hasta la muerte de este artista, acaecida en el año 1461, dio origen a la mejor pintura de Reixac, pues sólo de esta manera podía competir con Jacomart a la hora de conseguir los principales encargos pictóricos. Así pues, el importante taller de Reixac tuvo una participación secundaria en las pinturas ejecutadas desde 1448 hasta 1461 tal y como se advierte al observar obras como la tabla de san Benito de la catedral de Valencia (1448), el retablo de santa Ana de la colegiata de Xátiva (1452) y el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía de la iglesia mayor de la cartuja de Valldecríst (1455). En este momento también hay que situar la calle central de un excelente retablo dedicado a la Virgen y coronado con un Calvario, conservado en una colección particular (fig. 28 y 29).

Más allá de la presencia de Luis Alincbrood en Valencia, es probable que en estos años Reixac o alguno de sus colaboradores tuviese relación con algún ayudante de Barthélemy d'Eyck en las *Hores de Renat d'Anjou* (fig. 30) si tenemos en cuenta el fuerte expresionismo que se evidencia en algunas de sus obras, especialmente en la predela que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia relacionada con el retablo mayor de la Cartuja de Valldecríst. Se trata de unos expresionismos que ya se advierten en algunas de las escenas del Retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río (1448), conjunto en el que forzosamente intervinieron dos artistas, más si tenemos presente que el Retablo de San Martín de la cartuja de Valldecríst fue realizado en el año anterior (1447).<sup>69</sup> Estas colaboraciones han contribuido a desdibujar la definición artística de Joan Reixac y de ahí deriva la complicada fortuna crítica que ha tenido este artista. En el caso del Retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río, la mano más expresionista, muy vinculada a Gonçal Peris Sarriá, es la autora de la mayoría de las escenas hagiográficas de la santa titular, mientras que la otra conecta con el Retablo de San Martín y se puede advertir fácilmente en buena parte de los Esponsales de santa Catalina, en el Nacimiento de Cristo, el Calvario y la mayoría de los santos de la predela.

---

<sup>69</sup> Ruiz i Quesada, F., *cit. supra* n. 59, p. 228.



Fig. 1. Hermanos Van Eyck. Políptico cerrado de la Adoración del Cordero Místico. Gante. Iglesia de San Juan.



Fig. 2. Hermanos Van Eyck. Políptico abierto de la Adoración del Cordero Místico. Gante. Iglesia de San Juan.



Fig. 3. Jan Van Eyck. Virgen María y el Niño del canónigo van der Paele. Brujas. Groeningemuseum.

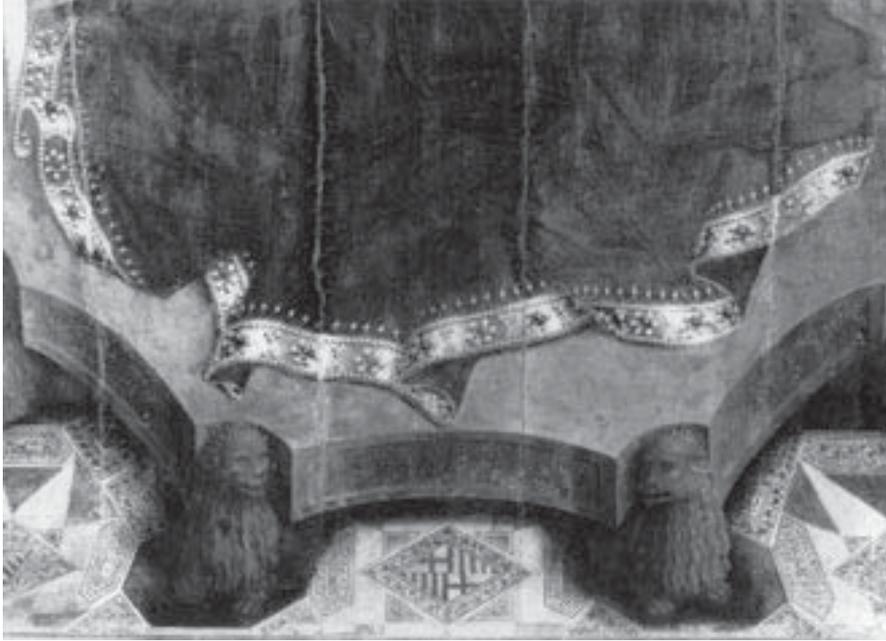


Fig. 4. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de la base del trono de la Virgen). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 5. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers». Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

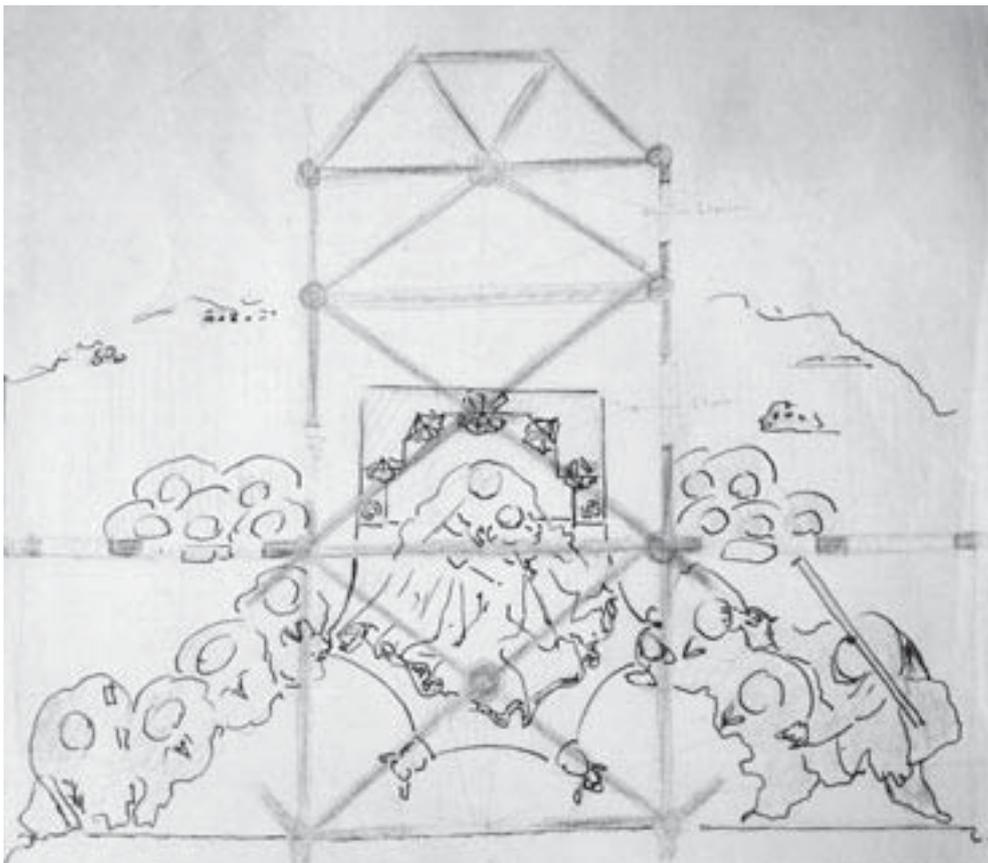


Fig. 6. Folch i Torres. Dibujo de la Virgen de los «Consellers».

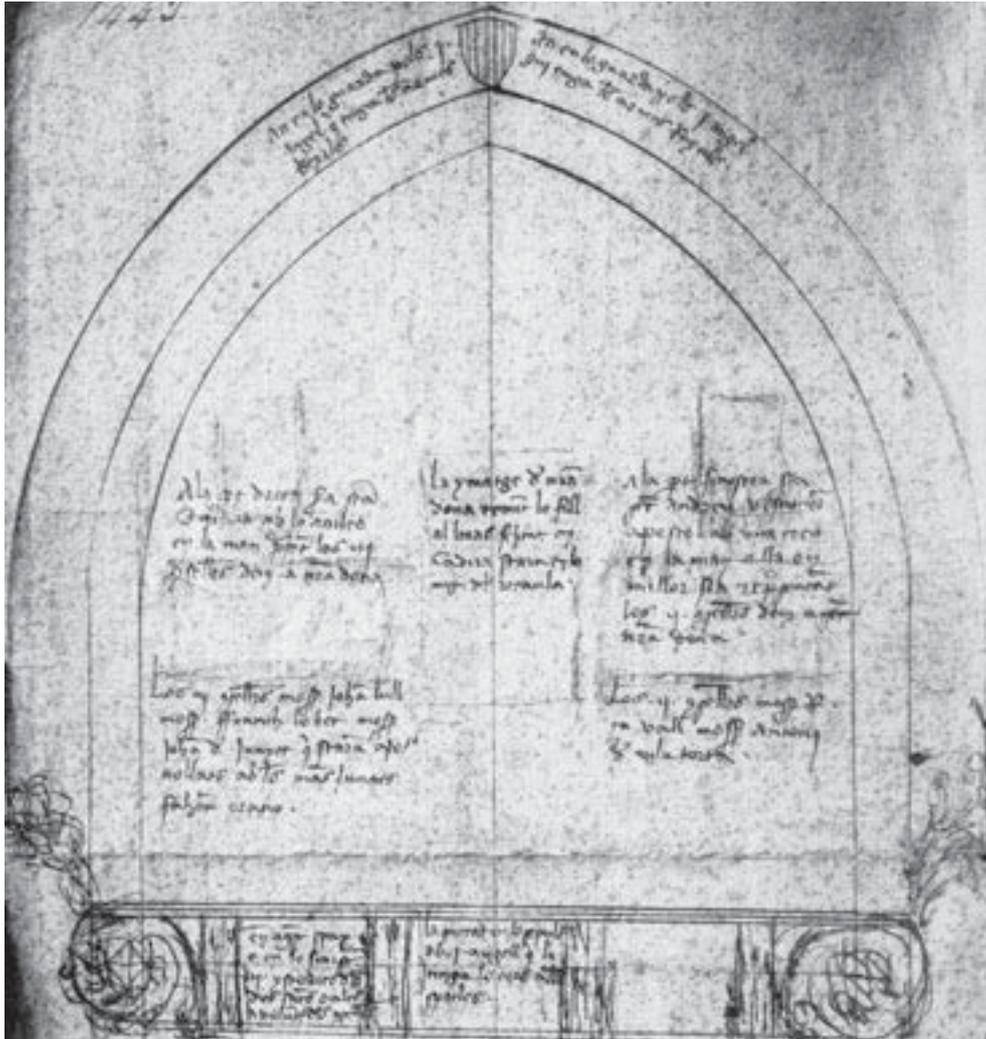


Fig. 7. Lluís Dalmau. Dibujo del retablo de la Virgen de los «Consellers». Barcelona. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Fig. 8. Marc Safont. Arco de ingreso de la capilla de San Jorge. Barcelona. Generalitat de Catalunya.



Fig. 9. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del capitel izquierdo). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 10. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del capitel derecho).  
Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 11. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle del trono del la Virgen).  
Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 12. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de los ángeles cantores). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 13. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de una de las dos hornacinas con la representación de un mono tocando el flabiol). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

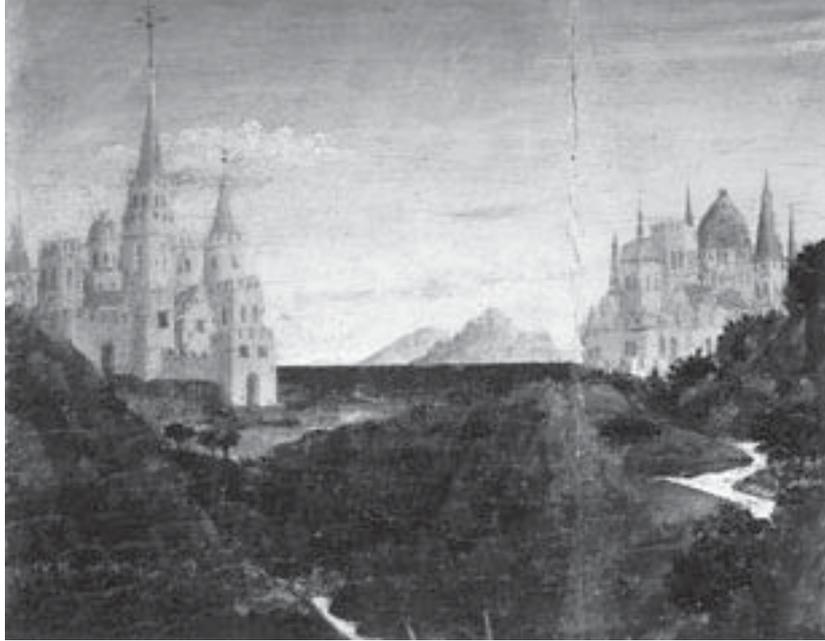


Fig. 14. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de las ciudades figuradas en el arco de la izquierda). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

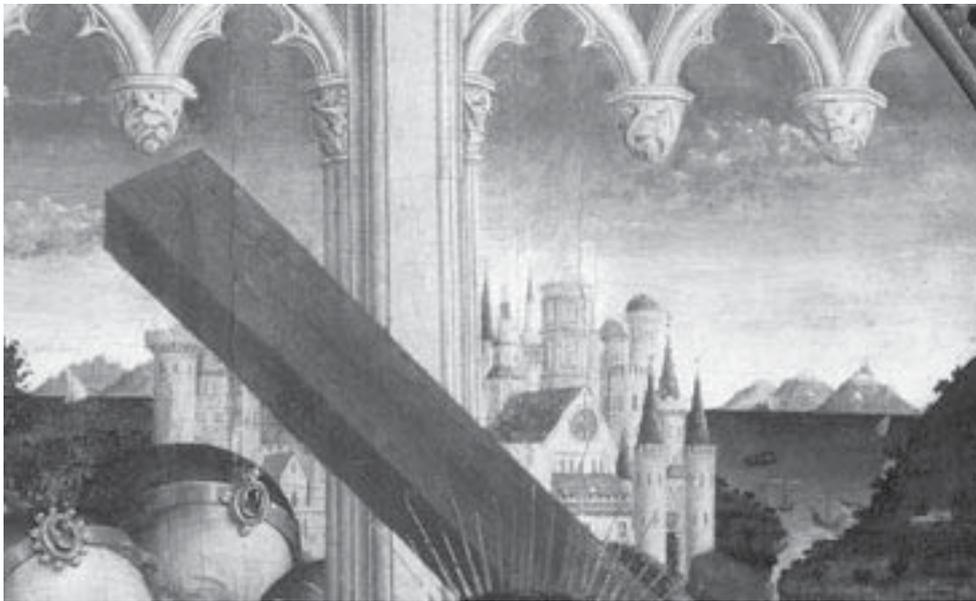


Fig. 15. Lluís Dalmau. Retablo de la Virgen de los «Consellers» (detalle de la ciudad figurada en los arcos de la derecha). Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

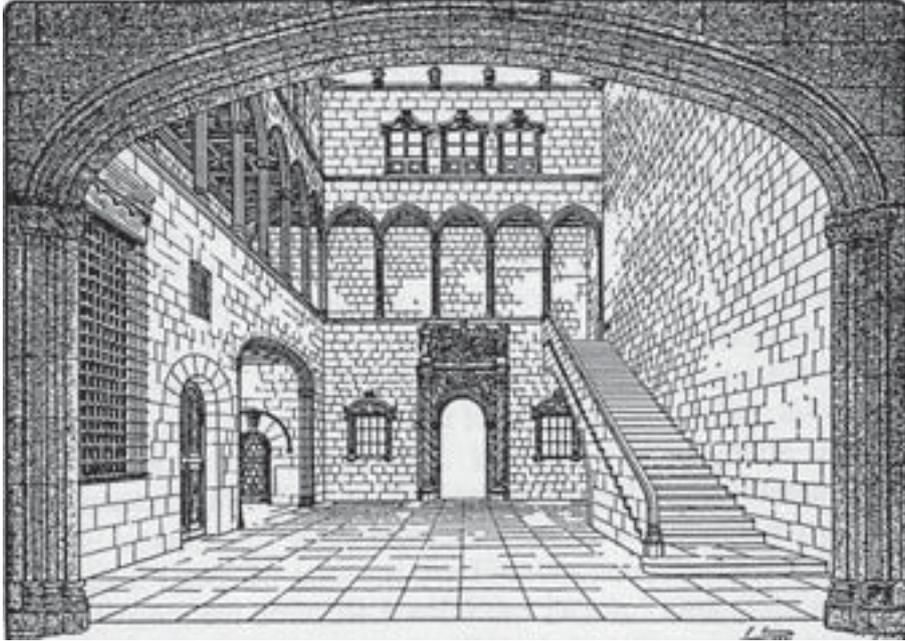


Fig. 16. J. Carrera. Reconstrucción ideal del Patio central de la Casa de la Ciudad de Barcelona a finales del siglo XVI, realizada por la Oficina de Investigaciones y Publicaciones Históricas en 1921.

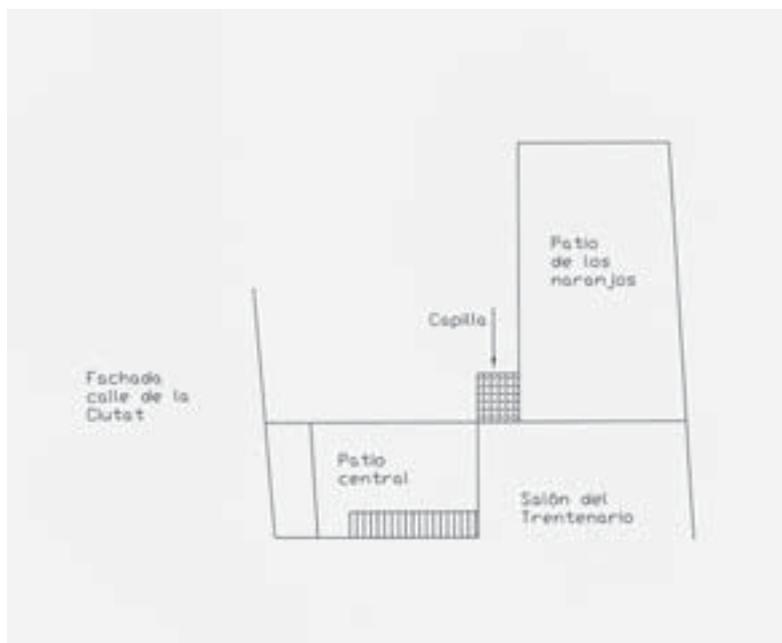


Fig. 17. Propuesta de situación de la capilla de la Casa de la Ciudad de Barcelona.



Fig. 18. Lluís Dalmau. Tabla central del retablo de San Baudelio. Sant Boi del Llobregat. Iglesia de San Baudelio.



Fig. 19. Lluís Dalmau. Compartimiento del retablo de San Baudelio. Colección particular.



Fig. 20. Lluís Dalmau. Compartimiento del retablo de San Baudelio.  
Colección particular.



Fig. 21. Lluís Dalmau. Pinturas del arcosolio de una dama del linaje de los Cabrera. Barcelona. Catedral.



Fig. 22. Descendimiento de Cristo. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

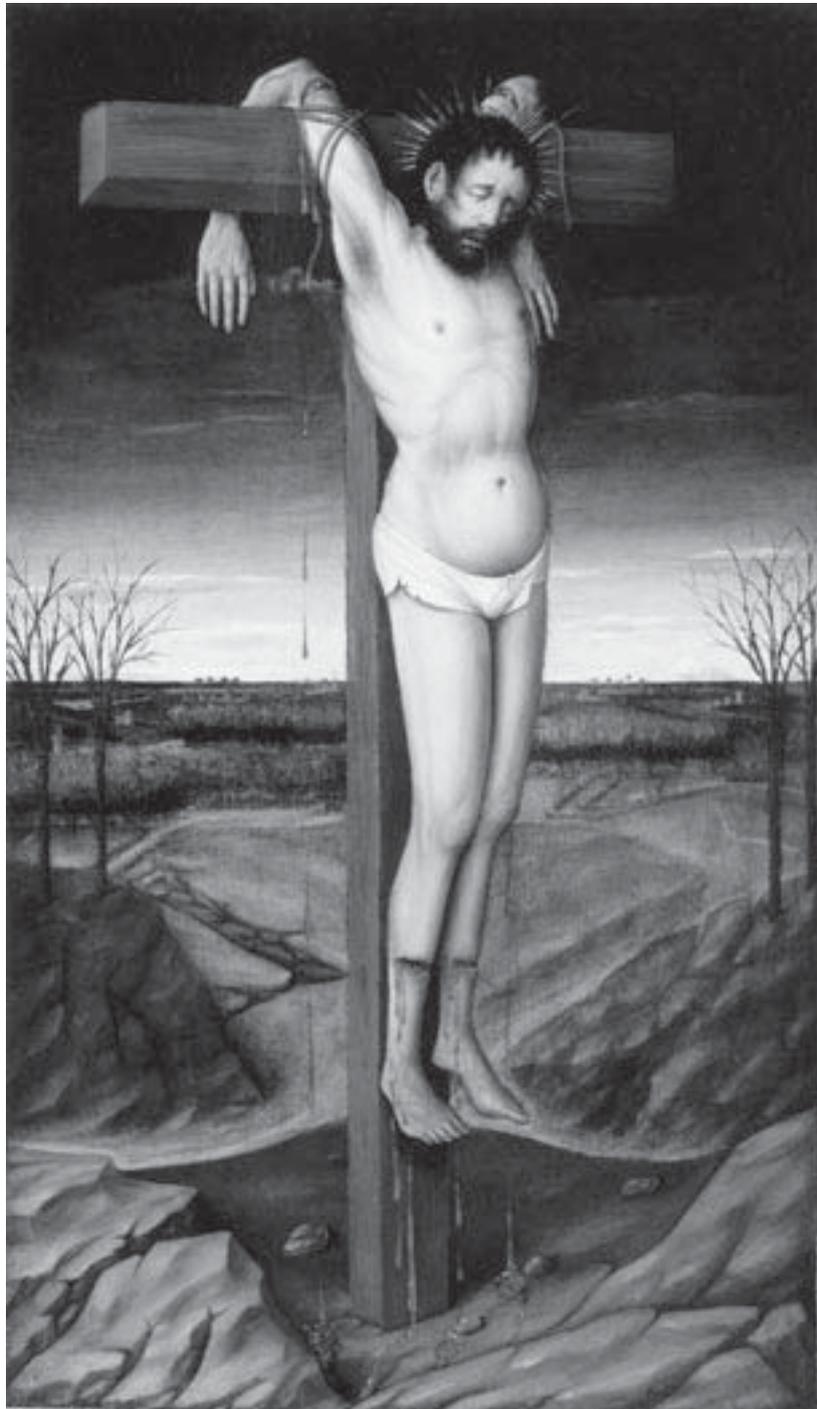


Fig. 23. San Dimas. Madrid. Caylus.



Fig. 24. Jaume Ferrer. Compartimiento de San Miguel. Lleida. Paeria. Pedro García de Benabarre. San Miguel. Vic. Museu Episcopal.



Fig. 25. Maestro de Bonastre (Jacomar?). Anunciación. Valencia. Museu de Belles Arts.



Fig. 26. Maestro de Bonastre (¿Jacomart?). Coronación de la Virgen. Boston. Museum of Fine Arts.



Fig. 27. Maestro de la Porciúncula (¿Jacomart?). Aparición de la Virgen a San Francisco en la Porciúncula. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 28. Joan Reixac. Calle central de un retablo dedicado a la Virgen. Colección particular.



Fig. 29. Joan Reixac. Calle central de un retablo dedicado a la Virgen (detalle). Colección particular.



Fig. 30. Barthélemy d'Eyck y colaboradores.  
*Hores de Renat d'Anjou.*