

Dos tablas del Maestro de Cervera de la Cañada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Guadaira Macías Prieto

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-2, 17 y 19 -20
- © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas: figs. 4-7 y 11-13
- © MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya: figs. 3, 14, 16 y 18
- © 2014. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: fig. 8
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: fig. 9
- © Koller Auctions, Zurich: fig. 10
- © The Beaverbrook Art Gallery: fig. 15

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 9, 2015, pp. 19-50.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

Las tablas con *San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén* y *Presentación de la Virgen en el templo*, provenientes de la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada y conservadas hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [figs. 1 y 2], debieron de formar parte de un amplio conjunto de advocación mariana, en la actualidad disperso en diversos museos y colecciones. Estas piezas constituyen el punto de partida para definir la figura de un artista anónimo, el Maestro de Cervera de la Cañada, activo probablemente en el territorio de la actual provincia de Zaragoza a lo largo del último cuarto del siglo XV. Aunque por el momento desconocemos su nombre y trayectoria vital, y por tanto el entorno exacto en que transcurrió su formación y desarrolló su quehacer artístico, el estilo de las tablas de Cervera de la Cañada, así como el de algunas otras obras que, a mi parecer, pueden atribuírsele, conecta con la corriente de la pintura aragonesa encabezada por el Maestro de San Jorge y la Princesa, esto es, el autor de la icónica tabla con el santo caballero y su dama conservada en el MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya [fig. 3]. Tanto esta tabla de excelente factura como las provenientes de Cervera de la Cañada, más modestas pero igualmente interesantes, fueron atribuidas por buena parte de la historiografía del siglo XX al pintor catalán más destacado de la segunda mitad del XV, Jaume Huguet. Sin embargo, revisiones estilísticas recientes de la tabla de *San Jorge y la princesa* y las obras aragonesas tradicionalmente conectadas con ella, así como un conocimiento más profundo del panorama pictórico aragonés y de la obra de Huguet, gracias, entre otras cosas, al descubrimiento de nuevas piezas y documentos, han permitido en los últimos años revisar estas atribuciones.

De Jaume Huguet al Maestro de Cervera de la Cañada

En 1941 Post se refirió brevemente a una serie de tablas de un retablo que, por su redacción, parece que aún vio en su lugar de origen, la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada, en la provincia de Zaragoza. Los compartimentos contenían las escenas del Abrazo entre San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada, la Presentación de la Virgen en el templo, la Anunciación, la Natividad y el Calvario¹. El autor relacionaba estrechamente el estilo de estas escenas con el del *Retablo de San Miguel* de Barillas (Navarra) y las atribuía a Martín de Soria². La presencia de este artista en la documentación notarial exhumada desde inicios del siglo XX, así como la conservación de una obra firmada, el monumental *Retablo del Salvador* de

1 Post 1941, p. 332, fig. 146. En este recuento Post no incluía un fragmento de la escena de Pentecostés, que después perteneció a la Colección Gudiol.

2 *Ibid.*



1. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén,
compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
Temple sobre tabla. 90 x 92 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/131



2. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Presentación de la Virgen en el templo,
compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
Temple sobre tabla. 90 x 91 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/132

Pallaruelo de Monegros, contribuyeron a que fuera uno de los primeros pintores aragoneses identificados³. Post confeccionó para él un catálogo extensísimo y considerablemente diverso, tanto por lo que respecta a la calidad de las obras como a sus registros estilísticos, que ha sido notablemente matizado y expurgado después, gracias a diversas aportaciones documentales y estilísticas. La conexión de los esquemas pictóricos del retablo de Barillas con el entorno aragonés es indudable, pero no me parece que se pueda atribuir directamente a Martín de Soria, y tampoco son evidentes los nexos de este mueble con el de Cervera de la Cañada⁴. En todo caso, este último conjunto se cuenta entre las obras que Gudiol y Ainaud extrajeron del catálogo de Martín de Soria confeccionado por Post para incluirlo en el del pintor catalán Jaume Huguet, considerándolo, de hecho, la obra más antigua conservada del artista de Valls.

A lo largo del segundo tercio del siglo XX se produjeron los primeros acercamientos historiográficos a la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XV que intentaban construir un modelo explicativo global, dibujar las principales escuelas y corrientes artísticas en las que inscribir los nombres y obras que habían ido saliendo a la luz desde finales del siglo XIX. Estudios pioneros y de considerable alcance como los de Ch. R. Post y Josep Gudiol Ricart⁵, entre otros, insistieron en una bipartición del panorama artístico a partir de 1450. En opinión de los historiadores citados, la pintura aragonesa de la segunda mitad de la centuria evolucionó gracias a la presencia de estímulos foráneos que habrían dado lugar a dos grandes corrientes dominadas por las potentes personalidades pictóricas de Jaume Huguet y Bartolomé Bermejo respectivamente. Para Post, uno de los principales seguidores de Huguet en Aragón, sino el principal, había sido Martín de Soria, a quien atribuía, entre otras obras, el conjunto formado por la tabla de *San Jorge y la princesa* del MNAC y otras dos piezas con las efigies de una pareja de donantes acompañados por sus santos protectores conservadas en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín hasta 1946⁶. Esta decisión provocó una notable polémica y escasas adhesiones, puesto que, desde 1908, gracias a los estudios de Émile Bertaux⁷, este conjunto de tablas se había vinculado con mayor o menor firmeza a Huguet, que se dibujaba entonces como la figura más brillante del último gótico en Cataluña⁸.

Sin renunciar a esta atribución huguetiana, Josep Gudiol Ricart y Joan Ainaud de Lasarte también relacionarían *San Jorge y la princesa* con el contexto aragonés unos años después de la propuesta de Post, aunque en un sentido notablemente diferente. Estos dos autores reconocieron la conexión de la pintura del MNAC y las de Berlín con algunas de las obras que el erudito norteamericano había reunido en el catálogo de Martín

3 El retablo de Pallaruelo fue reseñado por Arco y Garay 1913, pp. 345-346, fig. p. 343. Sin embargo, serían los hermanos Albareda quienes darían cuenta de la firma (Albareda/Albareda 1933). La fecha sería dada a conocer por Post 1941, pp. 316-317.

4 Se han ocupado de este conjunto García Gainza 1980, pp. 23-25, láms. I, 20; Alcoy 2004, pp. 173-174, nota 256.

5 Post 1941; Gudiol 1971.

6 Las dos tablas, con un caballero acompañado del Bautista y una dama presentada por San Luis de Tolosa respectivamente, desaparecieron, al parecer, en un incendio provocado por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, y actualmente sólo nos es posible acercarnos a ellas a partir de las fotografías en blanco y negro, por suerte, excelentes. La vinculación de estas dos pinturas con *San Jorge y la princesa* fue percibida por Émile Bertaux, quien remarcó la estrecha unidad estilística y compositiva, además del plausible encaje temático. Véase Bertaux 1909. Según la propuesta de Bertaux, las tres piezas habrían constituido, en origen, un tríptico, donde la tabla con *San Jorge y la princesa* habría ocupado el lugar central, flanqueado por los donantes y sus santos protectores. La configuración original de la pieza, sin embargo, sigue siendo actualmente una cuestión no resuelta. Se han ocupado de ella, entre otros, Sureda 1994, pp. 124-131.

7 Véase la nota anterior.

8 La figura de Huguet fue descubierta paulatinamente a lo largo de la primera mitad del siglo XX gracias a diversos estudios, entre los que destacan Sanpere 1906, vol. II, pp. 16-65; Folch i Torres 1925-1926; y muy especialmente Bertaux 1908. La fortuna crítica del artista se vio confirmada con la dedicación, en 1932, de una primera monografía, obra de uno de los discípulos de Post, Benjamin Rowland (Rowland 1932). En 1938, el mismo Post dedicaba a Huguet buena parte del volumen VII de su *A history of Spanish painting* (pp. 46-171), con opiniones no siempre coincidentes con las de su discípulo. A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, además, se habían producido descubrimientos documentales esenciales para la construcción del catálogo de Huguet y la comprensión de su estilo: en 1913 López Zamora descubrió la documentación relativa al *Retablo de San Agustín «dels Blanquers»*, y el 1922 el *Retablo de la Epifanía* de la capilla real le era también atribuido documentalmente. Véase Pallejà 1922.



3. Maestro de San Jorge y la Princesa
(activo hacia el tercer cuarto del siglo XV)
San Jorge y la princesa
Temple, relieves de estuco, pan de oro y restos de hoja
metálica sobre tabla. 90 x 58,5 cm
MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
N.º inv. 015868-000

de Soria, y construyeron con ellas una hipotética etapa de juventud de Huguet, que habría transcurrido en Aragón. Gudiol y Ainaud insistieron en que toda la producción catalogada del artista hasta aquella fecha correspondía a su actividad de madurez, mientras que la etapa de juventud permanecía aún ignota⁹. Ambos autores se propusieron poner remedio a este problema y defendieron «la posibilidad de que Huguet tuviera en sus años mozos un taller en Aragón y que, tras una breve etapa tarraconense, se estableció en 1448 en Barcelona, pasada ya la tercera década de su vida»¹⁰. Las pinturas que Gudiol y Ainaud reunieron alrededor del eje representado por *San Jorge y la princesa* son las siguientes: las tablas del retablo de Cervera de la Cañada que ahora nos ocupan, las tablas de la Anunciación y de la Epifanía de Alloza (Museo de Bellas Artes de Zaragoza), dos tablas tal vez provenientes de un retablo dedicado a San Lorenzo o a San Vicente (antes en la Colección Román Vicente de Zaragoza y más tarde en la Colección Torelló de Barcelona), la tela de *La Virgen y el ángel custodio* del Museo de Zaragoza y una *Cabeza del profeta Daniel* conservada en el Museo del Prado.

9 Gudiol/Ainaud 1948, p. 6.

10 *Ibid.*, p. 7.

En el momento en que escribían Gudiol y Ainaud, el silencio documental se extendía sobre los años de la carrera del artista inmediatamente anteriores a 1448 y esto favoreció, sin duda, su hipótesis, que gozó de un gran impacto sobre la bibliografía posterior, pese a algunas cuestiones irresueltas. La teoría permitía solucionar la juventud de Huguet y, a la vez, filiar un notable conjunto de obras y justificar la influencia del artista de Valls sobre Aragón, pero dejaba sin explicar cómo un pintor joven y aún en formación pudo ejercer una influencia de tanto calado sobre un territorio extenso y en el que estuvo instalado apenas unos años. La tabla de *San Jorge y la princesa* es, además, una obra de gran madurez, plena de recursos técnicos que parecen revelar la mano de un pintor experto, y no la de un artista en formación. Por otra parte, entre *San Jorge y la princesa* y la obra de madurez de Huguet hay diferencias considerables, y estas diferencias también se aprecian respecto a obras a las que suponemos una cronología alta dentro de la carrera del pintor, como *La Virgen con el Niño y ángeles* y la Anunciación del retablo de Vallmoll¹¹. Además, el descubrimiento reciente de documentos que certifican la presencia de Huguet en tierras valencianas en 1445 y 1447 complica la verosimilitud de un viaje juvenil a Aragón y explica mucho mejor el fuerte poso eyckiano de sus primeras obras¹².

En los últimos años diversos historiadores, entre los que se cuentan Rosa Alcoy, María del Carmen Lacarra o la autora de este artículo, han intentado redefinir las relaciones entre la escuela pictórica barcelonesa y la aragonesa a lo largo del siglo XV y valorar el impacto real de la figura de Huguet, así como el de otros pintores catalanes o del propio substrato internacional aragonés, en las escuelas de la segunda mitad de la centuria¹³. Rosa Alcoy ha planteado la posible existencia de un maestro aragonés que, junto con su taller o círculo, pudiera haber sido el autor tanto de la tabla de *San Jorge y la princesa* como del resto de obras del grupo creado por Gudiol y Ainaud, que, pese a sus estrechas conexiones, presenta notables diferencias de calidad¹⁴. En los últimos años he podido añadir al catálogo del Maestro de San Jorge y la Princesa dos tablas que probablemente se conservan todavía en su emplazamiento original, la iglesia del monasterio de San Pedro el Viejo de Siresa. Se trata de un *Santiago* y un *San Juan Bautista* de excelente factura, montados en un retablo facticio junto a un *San Fabián* de época posterior¹⁵. Aunque presentan pérdidas y notables restauraciones, el rostro lleno de dignidad y melancolía de Santiago, por ejemplo, permite reconocer la misma mano experta que pintó a San Jorge y su princesa. La conservación en este cenobio pirenaico refuerza el nexo del maestro con el mundo aragonés y permite añadir consistencia y entidad a su figura, ampliando un catálogo que, en mi opinión, comprende la tabla del MNAC, las dos de Siresa, las dos tablas perdidas en Berlín y la *Cabeza del profeta Daniel* del Museo del Prado.

Las tablas de Cervera de la Cañada no son fruto del mismo pintor, probablemente ni siquiera del mismo taller. Pero me parece evidente que, una vez deshecho el grupo ficticio de la juventud de Huguet, estas piezas se suman a muchas otras, integradas en el catálogo de maestros conocidos, como el propio Martín de Soria, Arnau de Castelnou, Tomás Giner o Bernardo de Aras, y al de otros aún anónimos, como el Maestro de San Bartolomé o el Maestro de Morata, para dibujar un panorama donde las tablas del supuesto tríptico de San Jorge, la *Cabeza del profeta Daniel* o las pinturas de Siresa pasan a constituirse como las mejores obras de

11 Museu Diocesà de Tarragona y MNAC (n.º inv. 64066).

12 Ferre 2003; Papell 2006, pp. 324-325.

13 Alcoy 2003; Alcoy 2004. También se ha ocupado de este tema Lacarra 2006. Por último, entre los principales objetivos de mi tesis se contaba reevaluar la «bipartición» en dos corrientes de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XV propuesta por la historiografía clásica, así como valorar la importancia del último gótico internacional aragonés y la figura del Maestro de San Jorge y la Princesa. Véase Macías 2013.

14 Alcoy 2004. La autora sugiere diversas posibilidades a la hora de dar nombre al maestro anónimo, entre las cuales tiene especial fuerza la de Bernardo Ortoneda. Este artista, hijo del pintor de Tarragona afincado en Huesca Pascual Ortoneda, se formó, a instancias del arzobispo Dalmau de Mur, en Barcelona, en el taller de Bernat Martorell, sin duda el pintor catalán más importante del segundo cuarto del siglo XV.

15 Macías 2010; Macías 2013, esp. vol. I, pp. 171-188.

una escuela o corriente pictórica extraordinariamente fecunda que se expande, se enlaza y se hibrida con otras corrientes aragonesas de la segunda mitad del siglo XV.

Por tanto, es necesario reubicar las obras de Cervera de la Cañada y analizarlas desde una nueva perspectiva, la de su conexión con el estilo pictórico representado por el Maestro de San Jorge y la Princesa y su círculo. En este sentido, Rosa Alcoy ha afirmado que, entre el grupo de obras reunido por Gudiol y Ainaud alrededor de la tabla de *San Jorge y la princesa*, las de Cervera de la Cañada son las que más se alejan «del grupo de Alloza, para responder al trabajo de un taller cercano pero distinto»¹⁶, una opinión con la que concuerdo plenamente. Por otra parte, a estas tablas es posible agregar algunas otras piezas dispersas en diversos museos y colecciones, que nos proporcionan una imagen algo más completa de su artífice, a quien creo que podríamos bautizar a partir de la localización de su única obra con origen conocido. Entre las piezas que podríamos añadir al catálogo del Maestro de Cervera de la Cañada se cuentan un *Retablo de San Sebastián* y dos tablas de un segundo conjunto dedicado a la Virgen.

El retablo de la Virgen de Cervera de la Cañada

Las seis tablas que han pervivido hasta la actualidad han seguido caminos muy dispares y se conservan en diversos museos y colecciones privadas. El conjunto reunía escenas dedicadas a la concepción e infancia de María y otras habituales en los programas de Gozos de la Virgen. De la primera parte del ciclo debían de formar parte las dos escenas que actualmente se integran en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao, *San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén* y *Presentación de la Virgen en el templo*. Estas tablas habían pertenecido previamente a la Colección Espinal de Barcelona e ingresaron en el museo en 1959¹⁷. La parte dedicada a los Gozos debía de abrirse con la Anunciación conservada en la Colección Amatller [fig. 4]. A esta escena seguía la Natividad [fig. 5], que perteneció a la colección barcelonesa Valls Volart, aunque, según los datos de la ficha correspondiente del Institut Amatller d'Art Hispànic, en 1947 se encontraba en el comercio de antigüedades¹⁸. El relato incluía también la escena de Pentecostés, un fragmento del cual perteneció a la Colección Gudiol [fig. 6], aunque en diciembre de 2009 se encontraba en venta¹⁹. El Calvario [fig. 7], que probablemente coronaba la calle central del retablo, formó parte de otra colección privada barcelonesa, según la información proporcionada por Gudiol y Ainaud, que la identifican únicamente con las siglas «D. V.»²⁰.

Es muy posible que la conservación de todas las piezas en Barcelona en los años cuarenta, que permitiría a Gudiol y a Ainaud su análisis directo, influyera en la importancia que concedieron a este conjunto de pinturas por encima de otras localizadas en Aragón, que también podían haber sido tomadas en consideración a la hora de construir la fase aragonesa de Huguet. Ambos autores consideraban que «El autor del tríptico de San Jorge puede proclamar su paternidad respecto a las seis tablas conservadas»²¹, y, además, puntualizaban que el conjunto de Cervera de la Cañada debía de ser la primera obra atribuible a la actividad de Huguet

16 Alcoy 2004, p. 130.

17 Según información proporcionada por el museo. La compra consta en las Actas de la Junta de Patronato de los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno de Bilbao de los días 13 de julio de 1959 y 23 de octubre de 1959. Se adquirieron en total veinticinco obras de la Colección Espinal. Véase también Galilea 1994.

18 Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, cliché C-95520.

19 Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, cliché C-95801. Según los datos proporcionados por Artprice la tabla se vendió el 17 de diciembre de 2009 en la galería Subarna de Barcelona por 8.000 euros, y era el lote n.º 573. Medida 68 x 37 cm.

20 Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, cliché C-95879. Gudiol/Ainaud 1948, p. 37.

21 *Ibíd.*, p. 36.



4. Maestro de Cervera de la Cañada (activo en la segunda mitad del siglo XV)
Anunciación de la Virgen, compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
 Temple sobre tabla. 83 x 83 cm
 Colección Amatller, Barcelona

en Aragón, pintada hacia 1440. Sería, por tanto, la obra más antigua conservada de la carrera del maestro de Valls. En las tablas de este retablo vieron la transición entre el cromatismo internacional de Martorell y una nueva manera de hacer, y subrayaron el intenso flamenquismo de la escena de la Anunciación en fechas notablemente tempranas. Los autores afirmaron que existían claros paralelismos entre diversos personajes y composiciones, como por ejemplo el Calvario y el fragmento de Pentecostés, y obras de plena madurez de Huguet, como el *Retablo del Condestable*²². La opinión expresada por Gudiol y Ainaud fue compartida por Crisanto Lasterra²³ y también por Santiago Alcolea²⁴, que aceptó una datación hacia 1435-1440 y la atribución a Jaume Huguet. Por su parte, Francesc Ruiz Quesada no atribuyó el retablo de Cervera a Jaume Huguet, pero sí consideró que, pese a sus arcaísmos e impericias, revelaba el conocimiento de la producción madura del artista de Valls²⁵.

Se apartó de la vinculación a Huguet Camón Aznar, que consideraba, además, que el *Retablo de la Virgen* de Cervera de la Cañada debía situarse hacia 1460²⁶. También Fabián Mañas Ballestín cuestionaba, ya en 1978,

22 *Ibíd.*, p. 38.

23 Lasterra 1967, pp. 47-53.

24 Santiago Alcolea i Blanch en Zaragoza 1980, p. 116.

25 Ruiz Quesada 1993.

26 Camón Aznar 1966, p. 392.



5. Maestro de Cervera de la Cañada (activo en la segunda mitad del siglo XV)
Natividad, compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
 Temple sobre tabla. 93 x 83 cm
 Colección particular

la presencia de Huguet en Aragón a lo largo de los años cuarenta del siglo XV, y propuso que las tablas de Cervera de la Cañada podían haber salido del taller de Pedro de Aranda²⁷. Cervera de la Cañada es, de hecho, una población relativamente cercana a Calatayud, el área de actividad de Aranda, y, por tanto, podría estar dentro de la zona de influencia de este pintor y su grupo. Sin embargo, no hay ninguna seguridad respecto a la identificación del estilo de Pedro de Aranda, aunque se le ha atribuido un amplio conjunto de obras que yo prefiero clasificar bajo el apelativo de Grupo de Morata de Jiloca²⁸. Por otra parte, aunque comparten algunos ingredientes, no puede defenderse unidad estilística con ninguna de ellas. Como ya había hecho Mañas Ballestín, Ana Galilea Antón rechazó tanto la atribución a Huguet de las tablas de Cervera como una estricta dependencia de su círculo o escuela. En su opinión se trata de la producción de un artista aragonés activo hacia 1450-1460 y los aspectos comunes a la plástica huguetiana se explican por su pertenencia a la «corriente naturalista de la segunda mitad del siglo XV»²⁹.

27 Mañas 1979, p. 139.

28 Macías 2013, vol. I, pp. 383-437; vol. II, figs. 269-333.

29 Galilea 1993, t. I, p. 244. La autora manifestó la misma opinión en las correspondientes entradas del catálogo del museo. Véase Galilea 1995, pp. 154-163 y 164-165.



6. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Pentecostés, compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
Temple sobre tabla. 68 x 37 cm
Colección particular

A mi parecer, es necesario situar el *Retablo de la Virgen* de Cervera de la Cañada en la periferia del círculo definido por la actividad del Maestro de San Jorge y la Princesa y su taller. Se trata de una corriente artística que hibrida la tradición del fértil gótico internacional aragonés con numerosos ingredientes del nuevo realismo flamenco y que parece incorporar, también, el conocimiento del panorama artístico barcelonés de mediados del siglo XV.

Camón Aznar ya señaló con perspicacia el carácter mixto entre el estilo internacional y el nuevo realismo flamenco del *Retablo de la Virgen* de Cervera de la Cañada. Pero creo que, más que la pervivencia de las constantes internacionales por lo que respecta al estilo, es decir, a la concepción de los personajes, los ambientes o el color, estamos ante la persistencia de determinadas composiciones. Así puede constatar, por ejemplo, en la ordenación general de *San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén*, donde, sin embargo, el paisaje se aleja de las convenciones internacionales, de las montañas de formas fantasiosas y ahusadas, y se compone de colinas recubiertas de vegetación y estrechos perfiles rocosos de raíz eyckiana. En la *Presentación de la Virgen en el templo*, el maestro emplea un esquema que ya había sido utilizado por pintores activos en el segundo cuarto del siglo XV, como Blasco de Grañén o el Maestro de Riglos³⁰. Los padres de la Virgen y otros asistentes se distribuyen a ambos lados de la escalera por la que la Virgen accede a la puerta del templo, donde la espera el sacerdote, en una composición que se mantendrá vigente, con pocas variantes, hasta la última década del siglo XV.

30 Sobre el Maestro de Riglos, véase Macías 2013, vol. I, pp. 43-168; vol. II, figs. 1-124.



7. Maestro de Cervera de la Cañada
 (activo en la segunda mitad del siglo XV)
Calvario, compartimento del *Retablo de Cervera de la Cañada*
 Temple sobre tabla. 112 x 97 cm
 Colección particular

En la multitudinaria Crucifixión, Cristo está clavado en la cruz entre los dos ladrones: Dimas, el bueno, muerto serenamente; y Gestas, que gira la cabeza en un gesto de espanto ante el demonio que se acerca para llevarse su alma al infierno. Los soldados a caballo se distribuyen en dos grupos entre las cruces y, en primer término, se disponen las marías que atienden a la Virgen, desmayada, la Magdalena, San Juan Evangelista y los soldados que se juegan la túnica de Cristo, en este caso no a los dados sino al palo más corto, una iconografía popular en el territorio aragonés de la segunda mitad del siglo XV³¹. El fondo se anima con diminutas figuras ajenas al drama narrado en primer plano, como un burro, un caballero y otro personaje que parecen dirigirse hacia la ciudad representada al fondo.

Entre estas escenas, más o menos tradicionales, la Anunciación [fig. 4] sorprende por su modernidad compositiva. La tabla recuerda vivamente algunas de las anunciaciones atribuidas a Robert Campin, como la del *Tríptico de Mérode* [fig. 8], la de Bruselas³² o la *Anunciación en una iglesia* del Museo del Prado (n.º inv. P01915)³³, y también a otras composiciones del maestro, como por ejemplo la *Santa Bárbara* [fig. 9] del *Tríptico Werl*, también en el Prado³⁴. Entre los elementos que tienen su referente en las obras del círculo

31 Se adopta, por ejemplo, en el Calvario del *Retablo de San Vicente* de Huesca, obra de Bernardo de Aras, conservado en el Museo de Huesca.

32 Dijkstra 1996.

33 La tabla no se atribuye unánimemente a Robert Campin. Quienes aceptan su autoría la sitúan antes de 1427 (fecha en la que Van der Weyden ingresa en el taller de Campin). Esta obra fue adquirida por Felipe II al escultor italiano Jacome Trezzo y en 1584 se conservaba en El Escorial.

34 La tabla con Santa Bárbara procede de las colecciones reales y originalmente constituía uno de los batientes de un tríptico, pintado hacia 1438, del cual se ha conservado también un San Juan Bautista acompañando al donante, Enrique de Werl, provincial de la orden franciscana de Colonia. Se ha perdido la tabla central. Véase Garrido 1996.



8. Robert Campin (c. 1375-1444)
Anunciación, compartimento central del *Tríptico de Mérode*, c. 1425
 Óleo sobre tabla. 64,1 x 63,2 cm
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
 N.º inv. 1956 (56.70)

de Robert Campin se cuenta el banco alargado sobre el que se sienta la Virgen. Aunque en el *Tríptico de Mérode*, en la Anunciación de Bruselas y en la *Anunciación en una iglesia* la Virgen se sienta directamente sobre el suelo, adoptando la antigua iconografía de la Virgen de la humildad, tanto en estas obras como en el compartimento dedicado a Santa Bárbara, el banco largo, parcialmente cubierto con una tela y cojines, es parte esencial de la composición. El Maestro de Cervera de la Cañada, sin embargo, organiza de manera diferente los elementos y sitúa el banco de forma que la Virgen aparece sentada frontalmente respecto al espectador. El mueble queda casi escondido por una tela verde que genera un complejo juego de pliegues. Como las vírgenes de Campin, la María del Maestro de Cervera de la Cañada sostiene entre las manos un libro, descartando, así, el gesto de oración que es más habitual en las anunciaciones de la Corona de Aragón. Momentáneamente distraída de la lectura por la presencia angélica, la Virgen alza los ojos del libro para atender al mensajero que se presenta, como es habitual en Aragón, desplegando una gran filacteria donde puede leerse «ave gratia plena, dominus tecum». En algunas anunciaciones del círculo de Campin, la estancia de la Virgen se abre al exterior mediante una ventana con contraventanas de madera que también es adoptada por el Maestro de Cervera. En este caso, las contraventanas quedan abiertas y se elude el complejo juego de batientes abiertos y cerrados de las anunciaciones de Mérode y Bruselas.



9. Robert Campin (c. 1375-1444)
Santa Bárbara, tabla lateral del Tríptico Werl, 1438
Óleo sobre tabla. 101 x 47 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P01514

Los elementos que cuelgan en la pared a la derecha de María vuelven a evocar referentes flamencos. Dentro de un nicho abierto en el muro se distingue, sostenida por una cadena de hierro, una olla que parece de cobre, a juzgar por su brillo metálico y amarillento. Al lado del nicho puede verse un paño blanco decorado con líneas azules. Ambos objetos se reencuentran en el *Tríptico de Mérode*, en una formulación muy cercana. Como ya ha quedado bien establecido, el recipiente alude a María como receptáculo puro dentro del cual se encarnó Cristo. En la tabla dedicada a Santa Bárbara se repite el paño blanco que cuelga del techo, pero la olla de cobre ha sido sustituida por un aguamanil metálico, como también es metálico el recipiente que contiene los lirios en la Anunciación de Cervera.

Algunos de los elementos de esta Anunciación se encuentran de nuevo en dos tablas atribuidas al Maestro de la Santa Parentela [fig. 10], activo en Colonia hacia el último cuarto del siglo XV³⁵. En estas pinturas, vendidas en Sotheby's en 2001, el banco donde se sienta María, que se representa leyendo, está dispuesto frontalmente respecto al espectador y cubierto por un tejido verde. Al fondo, en un nicho, cuelga la olla de

35 Recibe su nombre del *Retablo de la Santa Parentela* de Colonia, conservado en el Wallraf-Richartz Museum. Algunas de sus obras muestran un intenso influjo de Rogier van der Weyden. Véase Martens 1996, pp. 29-33.

cobre, y en primer término hay un jarrón metálico que contiene el ramo de lirios. Obviamente se trata de una obra demasiado tardía para haber constituido un referente para el Maestro de Cervera de la Cañada e integra otros elementos de los que prescinde el pintor aragonés, pero apunta, probablemente, hacia la existencia de pinturas anteriores que podían haber actuado como modelo de la nuestra.

En todo caso, la referencia en esta pintura aragonesa al círculo pictórico de Tournai, y en concreto a la obra de Campin, se suma a otras que parecen indicar la vinculación preferente del entorno aragonés del segundo y tercer cuarto del siglo XV a esa vía del nuevo realismo flamenco, frente a la preponderancia de Jan van Eyck en Cataluña o Valencia. Didier Martens ya estableció que el grupo de María con el Niño del *Retablo de la Virgen, San Juan Bautista y San Sebastián* de Pompién reinterpretaba la *Madonna Durán* del Museo del Prado, de Rogier van der Weyden³⁶. Una de las referencias más tempranas y exactas a Campin en la pintura aragonesa es, sin duda, como he podido establecer recientemente, el compartimento principal del *Retablo de la Trinidad, San Fabián y San Sebastián* conservado en el monasterio de Siresa, que copia el grupo de la Trinidad del conocido *Díptico de San Petersburgo*, conservado en el Museo del Ermitage³⁷. También Tomás Giner se suma a los artistas que utilizan modelos vinculados a Van der Weyden al reformular, en el *Retablo de la Epifanía* de Calatayud, la *Adoración del Niño* del *Tríptico de Miraflores*³⁸.

Pese a los vínculos con las fórmulas del nuevo realismo flamenco, en general el Maestro de Cervera es un dibujante modesto: la composición y el encaje de las escenas depende, como acabamos de ver, del modelo del cual disponga, pero en todos los casos las figuras son ligeramente toscas, de canon corto, manos inexpresivas —con el dedo meñique casi siempre separado del resto— y rostros de aire ausente. La nariz suele ser delgada y larga, las cejas finas y arqueadas y la boca de labios estrechos y algo desdibujados. Los compartimentos que he podido analizar directamente, así como aquellos de los que existen reproducciones en color, permiten constatar que el pintor orquesta con notable acierto y realismo la gama de grises, verdes, amarillos y rojos que caracterizan su paleta. Plausiblemente esta voluntad realista, que huye del uso más bien decorativo del color de la etapa precedente, es la causa de los grandes elogios que Gudiol y Ainaud dedicaron a este aspecto al examinar las tablas³⁹.

La conservación parcial del conjunto, así como las remodelaciones que ha sufrido su carpintería, dificultan una hipótesis de reconstrucción del retablo⁴⁰. En todo caso, el ciclo iconográfico integra escenas de la vida de María y escenas de los Gozos, por lo que conecta con la tradición de los grandes retablos marianos aragoneses del segundo cuarto del siglo XV⁴¹. Es posible que en origen el programa se completase con alguna escena más de la vida de María, como su nacimiento, con alguna de las escenas habituales en los ciclos de Gozos, como la Epifanía o la Resurrección, y tal vez con algún compartimento dedicado al final de la vida de la Virgen, como la Dormición.

36 Martens 2008.

37 Macías 2013, vol. I, pp. 46-51.

38 *Ibid.*, pp. 303-306.

39 Gudiol/Ainaud 1948, p. 39.

40 Al examinar *San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén y Presentación de la Virgen en el templo* he podido constatar numerosas reintegraciones de la capa pictórica, así como importantes intervenciones en su carpintería. Ambas tablas presentan estrechos listones añadidos en la zona superior, inferior y lateral izquierda desde el punto de vista del espectador, reintegrados de forma ilusionista. La *Presentación* ha perdido, además, todos sus travesaños originales y presenta tres añadidos. El *Abraso* conserva aún uno de sus travesaños originales, pero le ha sido añadido otro. Estas modificaciones complican la posibilidad de comprobar el encaje de unas tablas con otras, y así sugerir una secuencia de montaje. Quisiera agradecer, en este punto, la amable acogida de Javier Novo, jefe del Departamento de Colecciones, y de José Luis Merino Gorospe, técnico del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que me facilitaron el estudio de estas piezas.

41 Macías 2013, vol. I, pp. 75-90.



10. Maestro de la Santa Parentela
(activo en Colonia c. 1475-1510)
Anunciación, c. 1490
Óleo sobre tabla. 134 x 94 cm (cada panel)
Colección particular

El Retablo de San Sebastián

El Maestro de Cervera de la Cañada debió de ser también el autor, en mi opinión, de un *Retablo de San Sebastián* de supuesto origen sardo y actualmente conservado en una colección privada [fig. 11]⁴². Se trata de una obra de dimensiones muy reducidas (160 x 115 cm), centrada por la figura en pie del santo, situado, como es tan habitual en la pintura aragonesa de la mitad del siglo XV, contra un muro tras el cual se ven las copas de dos cipreses. Este compartimento central está coronado por una Trinidad representada según la fórmula del Trono de Gracia: Dios Padre sostiene la cruz de Cristo y, entre ambos, vuela la paloma del Espíritu Santo. La calle lateral izquierda da inicio al relato con la *Prédica de San Sebastián*. En el compartimento inferior, el santo es llevado en presencia del juez, en este caso el emperador Diocleciano⁴³. En la calle lateral derecha San Sebastián visita a Marcos y Marcelino en prisión, a fin de confortarlos y pedirles firmeza en la fe. En otros casos los santos se representan en la ventana de la prisión, mientras que en el exterior sus ancianos padres y sus esposas lloran por ellos y les muestran a sus hijos. Aquí, sin embargo, tal vez por la estrechez del compartimento, el pintor ha optado por representar a Marcos y Marcelino sentados, esposados y con los pies en un cepo. Se añade a la escena la curación milagrosa de Zoe, esposa de Nicóstrato, el carcelero, que pese a ser muda fue capaz de hablar al convertirse al cristianismo, tras escuchar la arenga de San Sebastián a los dos prisioneros y a su familia⁴⁴. El compartimento inferior incluye uno de los sucesos de la vida del santo más representados, su martirio asaeteado con flechas.

Renata Serra relacionó este retablo con la actividad del taller póstumo de Bernat Martorell⁴⁵. Poco antes de morir, el 17 de octubre de 1452, el pintor había recibido un pago de 40 libras como anticipo por la realización de un retablo destinado a Cerdeña⁴⁶. El 8 de marzo de 1455, Miquel Nadal, que en aquellos momentos se ocupaba de gestionar el taller del difunto Martorell —debido, entre otras razones, a la juventud de Bernat Martorell II, hijo y heredero del pintor— recibió, a su vez, 10 libras como primer plazo de un retablo para Cerdeña, posiblemente el mismo que no había llegado a pintarse debido a la muerte del maestro⁴⁷. Miquel Nadal sería relevado en la dirección del taller de Martorell por Pere Garcia, como indica el pacto firmado con la viuda y el hijo del artista en diciembre de 1455⁴⁸. Serra afirmaba que el *Retablo de San Sebastián* podría corresponder a la actividad de Miquel Nadal o Pere Garcia y se mostraba convencida de que estos dos pintores no eran ajenos a la cultura artística del artífice del retablo, que, en su opinión, revela «atraverso i Vergós, un determinante influo di Huguet»⁴⁹. Por otra parte, la autora aduce, entre los argumentos que podrían probar la presencia del mueble en Cagliari ya en el siglo XV, la posible influencia de la solución del compartimento central, con el santo flanqueado por las copas de los cipreses, sobre pinturas del siglo XVI como el *Retablo de Santa Ana* de Sanluri (1576) y el *Político de la Visitación* de Sorredile, obras de un «pittore stampacino». Además, Serra cree que tal vez podría referirse al *Retablo de San Sebastián* una entrada del inventario de 1659 de la colegiata de San Giacomo, en el barrio de Villanueva de Cagliari, donde consta una capilla de San Sebastián con un antiguo retablo dedicado a este santo. El inventario indicaba que las diversas escenas estaban pintadas sobre papel aplicado a la madera,

42 La pieza fue catalogada en Serra 1989; Serra 1990, pp. 108-109, ficha 45.

43 Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada* (ed., Madrid: Alianza, 2004, pp. 111-116).

44 El suceso se representaba también así en un compartimento con la *Visita de San Sebastián a Marcos y Marcelino* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (n.º inv. 69/179), que demuestra una cultura pictórica cercana a la del retablo sardo, aunque no idéntica.

45 Serra 1989, pp. 88-90; Serra 1990, p. 108.

46 Durán i Sanpere 1975, p. 126, doc. 70.

47 *Ibid.*, pp. 128-129, docs. 87-88.

48 *Ibid.*, p. 127, nota 27; p. 129, doc. 89.

49 «A través de Vergós, un influjo determinante de Huguet». Serra 1989, p. 89.



11. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Retablo de San Sebastián
Temple sobre tabla. 160 x 115 cm
Colección particular



12. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Retablo de San Sebastián
Colección particular
Detalle



13. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Anunciación de la Virgen
Colección Amatller, Barcelona
Detalle

cosa que hacía pensar a Serra en la remodelación total o parcial de un retablo pintado originalmente sobre tabla. Joan Sureda coincidió en los puntos esenciales con las conclusiones de Renata Serra y afirmó que en esta obra, entre otras, se hace patente la «presència de concepcions huguetianes en la pintura sarda de la segona meitat del segle XV»⁵⁰. En mi opinión, sin embargo, el estilo del *Retablo de San Sebastián* no revela la mano de Pere Garcia ni la de Miquel Nadal, sino la de un maestro aragonés del tercer cuarto del siglo XV cercano al entorno del Maestro de San Jorge y la Princesa.

El San Sebastián que ocupa el compartimento central del conjunto presenta notables afinidades con los personajes del retablo de Cervera de la Cañada. La configuración de su rostro, con la nariz larga y estrecha, los labios delgados y el cabello rizado, es muy similar a la del arcángel Gabriel de la Anunciación [figs. 12 y 13]. Ambos comparten también un mismo diseño de las manos, inexpresivas, no demasiado articuladas, de dedos alargados. Muy parecido es también uno de los apóstoles de la tabla fragmentaria del Pentecostés de Cervera, identificable, tal vez, con San Juan Evangelista por sus facciones juveniles. Los personajes de las escenas narrativas, de rasgos simples, esquemáticos, encuentran sus paralelos en muchas de las figuras secundarias de los compartimentos de Cervera. Las notas cromáticas predominantes en el *Retablo de San Sebastián*, además, son las mismas que en Cervera de la Cañada: los amarillos, rojos y verdes son los protagonistas indiscutibles. Por otra parte, tanto el azul del cielo, definido con pinceladas diagonales bien visibles, como los cipreses o la postura del santo y el gesto de sus manos sosteniendo los instrumentos del martirio recuerdan la postura, si bien no la melancólica dignidad, del San Jorge de la tabla del MNAC.

⁵⁰ Sureda 1994, p. 85, nota 157.



14. Maestro de Cervera de la Cañada (activo en la segunda mitad del siglo XV)
Coronación de la Virgen
Temple sobre tabla. 129 x 69 cm
MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
N.º inv. 15852

15. Maestro de Cervera de la Cañada (activo en la segunda mitad del siglo XV)
Presentación de la Virgen en el templo
Temple y óleo sobre tabla. 116,8 x 47 cm
The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Canadá
N.º inv. 1996-05

Dos compartimentos de un retablo mariano: la Presentación en el templo y la Coronación de la Virgen

Post incluyó entre las obras que atribuía a Martín de Soria dos compartimentos que, en su opinión, provenían de un mismo retablo: una Coronación [fig. 14] y una Presentación de la Virgen en el templo [fig. 15]⁵¹. La primera pertenece a los fondos del MNAC⁵², mientras que la segunda se encontraba en la colección de Tomas Harris, un galerista londinense especializado en arte hispánico⁵³. Post establecía la conexión entre los dos compartimentos en base al estilo y a la identidad de los marcos de madera que presentaban ambas piezas. Efectivamente, los marcos coinciden, aunque hay que puntualizar que la fórmula empleada, con un arco de medio punto adornado con otros arcos de medio punto trilobulados, es muy habitual en la retabística de la época en Aragón. Hay que admitir, no obstante, que el estilo de ambos compartimentos es muy cercano. De forma algo más dubitativa, Post vinculaba a estas dos tablas una tercera con una Natividad o Adoración del Niño, conservada en la Colección Conde de Casal de Madrid⁵⁴, que, en mi opinión, debe añadirse más bien al catálogo, hasta ahora algo escaso, de Arnau de Castelnou⁵⁵.

51 Post 1941, pp. 362-365, figs. 157-158.

52 Fue adquirida en 1912 a Josep Soler Vila.

53 Sobre la figura de este coleccionista, véase Penacho/Ortego 2013, pp. 138-140.

54 Post 1941, p. 365, fig. 160.

55 Macías 2013, vol. I, pp. 350-356. La Adoración revela el trabajo de un maestro más cualificado técnicamente que el Maestro de Cervera de la Cañada, artífice de personajes volumétricos, de rostros serios y expresivos, vestidos con ropajes amplios de pliegues quebrados.



16. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Coronación de la Virgen
MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Detalle de Dios Padre



17. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Presentación de la Virgen en el templo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de San Joaquín

Josep Gudiol Ricart incluyó la Coronación del MNAC, el compartimento de la Colección Harris y la Natividad de la Colección Conde de Casal entre las obras que habían de adscribirse a los maestros del círculo de Huguet en Aragón y subrayaba el especial carácter huguetiano del Dios Padre de la Coronación, así como la similitud de la Virgen de la Natividad Conde de Casal con la Virgen de la Epifanía de Alloza, una de las piezas que atribuía directamente a la actividad juvenil de Huguet en Aragón⁵⁶.

La Coronación se conserva recortada en anchura, como permiten constatar los restos del marco y el hecho de que las dos figuras, pero especialmente la de Dios Padre, aparezcan incompletas. Es posible que el compartimento haya sido manipulado también por su extremo inferior, puesto que las ropas de los personajes están cortadas. Dios Padre, con un nimbo decorado con tres anillos concéntricos y unos rayos que dibujan la cruz, se sienta en un banco semicircular, sosteniendo con las dos manos la corona con base perlada y altos florones rematados con cruces sobre la cabeza de la Virgen, arrodillada a sus pies. Una doble mandorla angélica, formada por un anillo de serafines azules y otro de querubines rojos, representados como pequeños soles con rostros, envuelve a los dos personajes. Dios viste túnica azul y manto rosado con reverso verde, y se toca con la triple corona papal. Las ropas de la Virgen invierten la selección cromática del personaje masculino: lleva túnica rosa y manto azul.

El rostro solemne de Dios Padre, con los ojos estrechos, la nariz grande y el labio superior recubierto por un denso bigote, reproduce un tipo de hombre de edad avanzada muy característico que ya hemos tenido ocasión de ver en el *Retablo de la Virgen* de Cervera de la Cañada. Es muy cercano, por ejemplo, al San Joaquín que habla con su mujer mientras asiste a la presentación de María en el templo, en el compartimento del Museo de Bellas Artes de Bilbao [figs. 16 y 17]; así como al sacerdote de larga barba gris que recibe

⁵⁶ Gudiol 1971, pp. 53, 80, cat. 198, figs. 158-159.



18. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Coronación de la Virgen
MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Detalle de la Virgen



19. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Presentación de la Virgen en el templo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de Santa Ana



20. Maestro de Cervera de la Cañada
(activo en la segunda mitad del siglo XV)
Presentación de la Virgen en el templo
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de la Virgen

a la Virgen en el mismo compartimento o a los apóstoles del fragmento de Pentecostés. El tratamiento de la franja dorada que decora el manto de Dios Padre, con motivos en relieve de yeso que simulan perlas o piedras preciosas, es similar al de la orla de la capa del arcángel Gabriel de la Anunciación.

La Virgen de la Coronación del MNAC, por su parte, representada de tres cuartos, resulta muy cercana a la Santa Ana de la *Presentación de la Virgen en el templo* de Cervera de la Cañada, tanto por las delicadas cejas arqueadas y los ojos estrechos como por la nariz alargada o los labios cerrados en una estrecha línea [figs. 18 y 19]. La estructura del rostro también es similar a la del Gabriel de la Anunciación de la Colección Amatller [fig. 13], en la que el trabajo de las manos de los personajes, poco articuladas, algo laxas, de dedos alargados, es idéntico al del compartimento de la Coronación y a los provenientes del retablo de Cervera de la Cañada [figs. 18, 19 y 20].

Post subrayó la relación compositiva entre la Coronación del MNAC y la que Pere Garcia de Benabarre pintó hacia 1450 para su localidad natal⁵⁷. Es cierto que hay puntos de contacto, como por ejemplo la postura de la Virgen arrodillada y con las manos unidas en gesto de oración, o el hecho de que sea la figura divina quien coja con ambas manos la corona para ponerla sobre la cabeza de María. También resulta cercano el tratamiento del manto que cubre a Cristo en la Coronación de Benabarre y a Dios Padre en la tabla del MNAC. Pero, si bien estas conexiones indican unos intereses comunes y un ambiente cercano, resultan, a

57 Post 1941, p. 365.

la vez, demasiado genéricas como para establecer una vinculación directa entre el Maestro de Cervera de la Cañada y Pere Garcia.

La *Presentación de la Virgen en el templo* que perteneció a la colección de Tomas Harris, en Londres, parece, como la Coronación, ligeramente recortada por el lado derecho desde el punto de vista del espectador. El marco de madera se ha conservado sólo parcialmente y falta, como mínimo, uno de los arquitos trilobulados y parte de la tracería superior. La composición de la escena sigue las mismas directrices que la de Cervera de la Cañada, aunque, como ya hemos dicho, esta última interpreta un modelo tradicional muy difundido en todo Aragón. Hay, sin embargo, algunas coincidencias de detalle que las vinculan especialmente, entre las que cabe resaltar la gestualidad de Santa Ana y San Joaquín, conversando, elementos ornamentales como el óculo con tracería —una especie de pequeño rosetón— que decora las paredes del templo y, naturalmente, el dibujo de los rostros de los personajes. Tanto San Joaquín como el anciano sacerdote del templo coinciden con sus homónimos en la tabla de Cervera y con el Dios Padre de la Coronación del MNAC, y lo mismo sucede con Santa Ana, con el rostro enmarcado por las tocas que cubren su cabeza, y la Virgen, con su túnica de brocado y los cabellos sueltos. El estilo de este compartimento es lo suficientemente similar como para admitir su atribución al Maestro de Cervera de la Cañada, pese a que la escasa calidad de las fotografías obliga a la prudencia.

En definitiva, la reunión de este pequeño corpus de obras permite definir la figura de un maestro aragonés a quien por ahora designaremos con el apelativo convencional de Maestro de Cervera de la Cañada, activo a mitad del siglo XV y probablemente a lo largo del tercer cuarto de la centuria. Si bien se trata de una figura secundaria, la definición de su personalidad pictórica contribuye a ordenar el fértil universo pictórico aragonés de la segunda mitad del siglo XV, y constituye una pieza más del mosaico fragmentario que es, por ahora, la corriente artística derivada del Maestro de San Jorge y la Princesa.

BIBLIOGRAFÍA

Albareda/Albareda 1933

José Albareda ; Joaquín Albareda. «Por tierras de Aragón : Pallaruelo de Monegros» en *Aragón : Revista Gráfica de Cultura Aragonesa*, Zaragoza, año IX, n.º 93, junio de 1933, pp. 111-113.

Alcoy 2003

Rosa Alcoy Pedrós. «Jaume Huguet : "San Jorge y la princesa"» en *La pintura gótica hispanoflamenca : Bartolomé Bermejo y su época*. [Cat. exp.]. Francesc Ruiz i Quesada (dir.). Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 312-317.

Alcoy 2004

—. *San Jorge y la princesa : diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 2004.

Arco y Garay 1913

Ricardo del Arco y Garay. «La pintura antigua aragonesa, algunos retablos inéditos» en *Arte Español*, Madrid, vol. II, n.º 7, 1913, pp. 340-351.

Bertaux 1908

Émile Bertaux. «La peinture et la sculpture spagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques» en André Michel (ed.). *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours : T. III, première partie : Le Réalisme - Les débuts de la Renaissance*. Paris : A. Colin, 1908, pp. 743-830.

Bertaux 1909

—. «Das Katalanische Sankt-Georg Triptychon aus der Werkstatt des Jaime Huguet» en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlín, vol. XXX, 1909, pp. 187-192.

Camón Aznar 1966

José Camón Aznar. *Pintura medieval española*. Madrid : Espasa-Calpe, 1966.

Dijkstra 1996

Jeltje Dijkstra. «The Brussels and the Merode Annunciation Reconsidered» en Susan Foister ; Susie Nash (eds.). *Robert Campin : new directions in scholarship*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 1996, pp. 95-104.

Durán i Sanpere 1975

Agustí Durán i Sanpere. *Barcelona i la seva historia, vol. III : L'art i la cultura*. Barcelona : Curial, 1975.

Ferre 2003

Josep Ferre Puerto. «Presencia de Jaume Huguet a València : novetats sobre la formació artística del pintor» en *Ars Longa*, Valencia, n.º 12, 2003, pp. 27-32.

Folch i Torres 1925-1926

Joaquim Folch i Torres. «El retaule dels Blanquers i la "qüestió Huguet-Vergós"» en *Gasetta de les Arts*, Barcelona, any II, n.º 38, 1 de diciembre de 1925, pp. 1-3 ; n.º 39, 15 de diciembre de 1925, pp. 1-2 ; any III, n.º 47, 15 de abril de 1926, pp. 1-4.

Galilea 1993

Ana Galilea Antón. *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*. (Tesis doctoral dirigida por María del Carmen Lacarra Ducay, Universidad de Zaragoza, 1993).

Galilea 1994

—. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao» en *Urtekaria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994, pp. 7-42.

Galilea 1995

—. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.

García Gainza 1980

María del Carmen García Gainza (dir.). *Catálogo monumental de Navarra, I : Merindad de Tudela*. Pamplona : Institución «Príncipe de Viana», 1980.

Garrido 1996

Carmen Garrido. «The Campin group paintings in the Prado» en Susan Foister ; Susie Nash. *Robert Campin : new directions in scholarship*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 1996, pp. 55-70.

Gudiol/Ainaud 1948

José Gudiol ; Juan Ainaud de Lasarte. *Huguet*. Barcelona : [s.n.], 1948 [Tip. S.A.D.A.G.].

Gudiol 1971

Josep Gudiol. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza : Institución «Fernando el Católico», 1971.

Lacarra 2006

María del Carmen Lacarra. «La qüestió aragonesa de Jaume Huguet» en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III : darreres manifestacions*. Joan Sureda (coord.). Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 147-149.

Lasterra 1967

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid : Aguilar, 1967.

Macías 2010

Guadaira Macías Prieto. «Aportacions al catàleg de dos Mestres aragonesos anònims : el Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre de sant Bartomeu» en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, vol. 11, 2010, pp. 33-61.

Macías 2013

—. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana : dues vies creatives a examen*. 2 vols. (Tesis doctoral dirigida por Rosa Alcoy Pedrós, Universitat de Barcelona, 2013. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/132372>).

Mañas 1979

Fabián Mañas Ballestín. *Pintura gòtica aragonesa*. Zaragoza : Guara, 1979 (Colección básica aragonesa, 10-11).

Martens 1996

Didier Martens. «Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464) peintre de la ville de Bruxelles» en *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, Bruxelles, vol. 61, 1996, pp. 9-78.

Martens 2008

—. «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras pintor vecino de la ciudad de Huesca» en *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. LXXXI, n.º 321, 2008, pp. 1-18.

Pallejà 1922

Josep Pallejà. «Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464)» en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. X, n.º 77, 1922, pp. 396-403.

Papell 2006

Joan Papell Tardiu (coord.). *Edat mitjana : del buit a la plenitud*. Valls : Institut d'Estudis Vallencs, 2006 (*Valls i la seva història*, III).

Penacho/Ortego 2013

Mercedes Penacho Gómez ; Luis Miguel Ortego Capapé. *Arte aragonés emigrado en el lujo del coleccionismo : el viaje del retablo de Riglos*. Zaragoza : Prames, 2013.

Post 1941

Chandler R. Post. *A history of Spanish painting, vol. VIII, part 1 : the Aragonese School in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1941.

Rowland 1932

Benjamin Rowland. *Jaume Huguet : a study of late Gothic painting in Catalonia*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1932.

Ruiz Quesada 1993

Francesc Ruiz Quesada. «Retaule de Cervera de la Cañada» en *Jaume Huguet, 500 anys*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 246-249.

Sanpere 1906

Salvador Sanpere i Miquel. *Los cuatrocentistas catalanes : historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*. 2 vols. [s.l. : s.n.], 1906 (Barcelona : Tip. «L'Avenç»).

Serra 1989

Renata Serra. «La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese» en Gabriella Olla Repetto (coord.). *La Corona d'Aragona : un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*. Cagliari : Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, 1989, pp. 88-90.

Serra 1990

—. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del'500*. Nuoro (Cerdeña) : Ilisso, 1990.

Sureda 1994

Joan Sureda i Pons. *Un cert Jaume Huguet : el capvespre d'un somni*. Barcelona : Lunwerg, 1994.

Zaragoza 1980

La pintura gótica en la Corona de Aragón. [Cat. exp.]. Pilar Camón Álvarez (coord.). Zaragoza : Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1980.