

# El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón

Aspectos documentales

Gloria Fernández Somoza  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament d'Art  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

## RESUMEN

---

Podemos adentrarnos en el mundo laboral de los pintores del siglo XV en tierras aragonesas a través de la documentación publicada. Ésta nos habla de las condiciones laborales de los artistas, mostrándonos la manera de trabajar, los materiales, la forma de pago, la colaboración entre pintores, etc. Este trabajo pretende dar una visión global al respecto y remarcar ciertas cuestiones interesantes para el conocimiento del entorno laboral del pintor aragonés del siglo XV.

Palabras clave:  
pintores, gótico, Aragón.

## ABSTRACT

---

### The labour world of the aragonese painter during the XV century. Documentary evidences

We can study the labour world of the 15th-century Painters in Aragón thanks to the published documents. They talk about the Painters' labour conditions, revealing their working ways, the materials, the payment conditions, the collaboration between painters, etc. This work pretends giving a general vision and also marking some punctual interesting questions for our knowledge of the Painters' labour landscape in Aragón during the 15th-century.

Key words:  
painters, Gothic art, Aragón.

Diversos estudios se han dedicado a argumentar el carácter artesanal de quienes son considerados, desde la actualidad, como artistas medievales. Se han publicado diferentes estudios al respecto y ellos nos conducen a una visión, global en ocasiones, más puntual en otras, que nos muestra en todos los casos la vida cotidiana del artesano medieval<sup>1</sup>.

El espacio, tanto geográfico como cronológico, que abarca este estudio es, como el título indica, el siglo xv en tierras aragonesas, visto siempre desde una perspectiva documental. Afortunadamente, en Aragón conservamos los protocolos notariales, que constituyen un conjunto nada despreciable si realizamos una comparación cuantitativa con otras zonas peninsulares.

Este trabajo, por tanto, es una interpretación de la documentación publicada sobre el tema. Son cuatro los ámbitos sobre los que ésta nos proporciona algún tipo de información: el económico, el laboral, el social y el familiar. Todos ellos, en conjunto, nos dan una visión de cómo vivía y trabajaba el pintor del siglo xv en Aragón. Aquí, debido a limitaciones de espacio, veremos solamente cuestiones alusivas al mundo laboral.

## Capitulaciones de retablos

El tipo de documentación que alude a cuestiones relativas al oficio es muy diversa y variada. Ésta engloba los contratos de retablos, de aprendizaje, de sociedad, los albaranes de pago, etc. Los primeros son una fuente constante de información. Todos ellos se estructuran de una forma similar o casi idéntica, conteniendo casi siempre el mismo tipo de información; esto es, el precio de la obra y la

forma de pago; el contratante, el contratado, y en el caso de ser dos los pintores, se indica quien debe hacer unas partes u otras; la fecha de entrega del retablo acabado, y una explicación, más o menos exhaustiva, de la iconografía del retablo.

El contratante y el contratado suelen encabezar el documento<sup>2</sup>. A continuación siguen las medidas que debe tener la obra, si bien es verdad que en algunos casos éstas aparecen al final o bien no se mencionan en la capitulación. La medida utilizada comúnmente es el palmo (21 cm aproximadamente), aunque ésta no excluye la vara, el codo, la tercia o el palmo del vicario<sup>3</sup>.

Seguidamente se suele hablar de la iconografía de la obra, pero, lejos de existir una manera establecida, las historias a pintar se explican de formas diversas. En algunos documentos este relato es muy detallista; en otros, por el contrario, sólo se indican las escenas sin llegar a concretar demasiado el tema. En ocasiones, se deja cierta libertad al pintor en la elección de unas u otras imágenes<sup>4</sup>. Otras veces, la dificultad iconográfica hace que se tenga que recurrir a personas cualificadas o bien a obras literarias sobre el tema. En el retablo que Martín Bernat hizo para la cofradía de Todos los Santos en la seo de Zaragoza se pidió representar en una de las escenas a Dios Padre acompañado de ángeles y arcángeles «y la ordenança de aquestos se haya de demandar a subtiles maestros en Theologia»<sup>5</sup>. En otros casos, como ya he apuntado líneas arriba, son obras escritas las que esclarecen las dudas iconográficas. Emblemática en este sentido fue el *Flos Sanctorum*: «en cada pyeza dos ystorias las mas copyosas que en el Flos Santorum se falyaran»<sup>6</sup>.

Hay veces, en cambio, que no hizo falta llegar tan lejos y algún clérigo de la iglesia que encargó el retablo fue quien debía supervisar la obra en este

1. F. P. VERRÍE, *La vida de l'artista medieval*, Barcelona, 1953. G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, I, 1977. F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud», *Primer Coloquio de Arte Aragonesés*, Diputación Provincial de Teruel, Teruel, 20 y 21 de marzo, 1978, p. 177-196. J. YARZA LUACES, «Artista-Artesano en el Gótico Catalán», *Lambard*, III (1983-1985), p. 129-169. Íd., «El pintor en Cataluña hacia 1400», *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age*. Rennes, 1983, vol. I, París, 1986, p. 381-405 (también en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XX (1985), p. 31-57). Íd., «El artista gótico hispano», *Actas del I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, octubre de 1989 (1991), p. 29-43. Íd., «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988, Murcia, 1992, vol. I, p. 17-47. Íd., «Artistes-Artisans de la Couronne de Castille au temps des rois Catholiques. Aspects économiques et professionnels», *Razo*, núm. 14 (1993), p. 143-156. J. L. HERNANDO GARRIDO, «Los artistas llegados al foco barcelonés durante el Gótico Internacional (1390-1450): procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales», *Lambard*, vol. VI (1991-1993), p. 359-388. Concluido ya este estudio apareció publicado un artículo (M. E. MANRIQUE ARA, «El pintor en Zaragoza en el último tercio del siglo xv», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVII (1997), p. 49-64) a tener también en cuenta a la hora de plantearnos un acercamiento al artista aragonés bajomedieval.

4. Esto sucedió con cierta frecuencia. A modo de ejemplo, citar solamente el caso de Francisco Juan Baget, a quien le permitieron utilizar su criterio en la selección de cuatro escenas para el retablo de Santa María Magdalena (santuario de Jarea) en 1492: «Las cuatro restas quedan a conocimiento del maestro quales istorias y fara que mexor este». También le delegaron la misma responsabilidad unos años más tarde, en 1500, cuando contrató el retablo para la iglesia parroquial de Barbenuta: «Todo quede a discrecion del maestro quanto al efecto de las ystorias» (R. del ARCO, «Documentos inéditos...», op. cit., p. 59-60 y 66-67, respectivamente).

5. *R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. III, p. 440-443. También en M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo xv», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 13 (1983), doc. 4, p. 577.

6. Capitulación del retablo para Molinos que en diciembre de 1500 se encargó a Franci Baget (R. del ARCO, «Documentos inéditos...», op. cit., p. 65).

7. Así aparece en la capitulación del retablo de Santa María, de Maluenda, encargado a Domingo Ram (F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, op. cit., doc. I, p. 201-205).

8. Véase al respecto el estudio de M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios...», op. cit., p. 553-581 y F. BALAGUER SÁNCHEZ, «El pintor Bernat de Ara», *Argensola*, 104 (1990), p. 249-250.

9. La noticia en cuestión hace referencia a la iconografía de las diferentes historias que se quieren representar. En el momento de firmar la capitulación del retablo el memorial se encontraba en poder del notario de Berenguer Ferrer, el pintor que se encargará de realizar la obra (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XIV, p. 418-419).

10. En 1402 Juan Solano y Gabriel Talarn contrataron un retablo para la iglesia de Badules (Zaragoza). La capitulación, al referirse al dorado y a los colores, dice así: «que el retaulo sia bien dorado ha tan bien como retaulo haya en la ciudad de qualquiere que ne quera prender muestra, e sia el oro fino del millor de Saragossa, de las botigas o do se pora trovar. [...] de las colores, la del cardeno que sia de azur de Acre del mas fino que se pueda trovar en la ciudad de Çaragoça; e las otras colores que sian finas, segunt cada una de su natura» (*R.A.B.M.*, XXXIX (1916), doc. XXXIX, p. 463-464).

11. Según F. Mañas Ballestín, durante el último tercio del siglo xv aparecen el azul y el carmesí como colores fundamentales, a los que, más tarde, se fueron añadiendo el uso del verde, el blanco y el bermellón (F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 182).

12. El primero procede del lapislázuli, por tanto es más caro, y el segundo, de la azurita.

13. Podría deducirse una dificultad, en ocasiones, de encontrar los colores más suntuosos como el azul de Acre o el oro (véase nota 10). «Item, que el atçur del banco y de la tirada de somo del banco aya de ser atçur de Acre, y el otro atçur aya de ser el mexor que se acostumbra en los retaulos que agora se facem em Aragon» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VII, p. 450).

14. [...] y el azur que sea (tachado: de Acre) de Allamania, fino, como lo tiene maestre Pedro el de la Cedceria (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. III, p. 442). Asimismo ocurrió con el retablo que se encargó a Martín de Soria para la iglesia de Huerto (Huesca). En la capitulación se tachó «Item, que el retablo tenga de tener bien buenas colores, las quales ayan de esser puestas con oleo bien apurado, excepto el azul, el qual azul aya de esser el mas fino que esser pueda» (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XXVII, p. 424).

15. «Et porque se ha dubdado en las muestras que ha dado el maestro, el carmini no seyer fino, es concordado que el maestro haya de posar todo el carmini del dito retaulo, que sera carmini fino» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. III, p. 442).

16. Capitulación para el retablo en la capilla de San Pedro, en la seo de Zaragoza, encargado a Miguel Ximénez y Martín Bernat: «[...] si por ventura el retaulo o part de aquel sortira o tomara algun danyo por mal aparellado o por alguna causa que los pintores tengan culpa, que ellos sian tenidos al danyo durant tiempo de seys años apres que sera asentado a dicho de pintores» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VI, p. 447). En el mismo sentido, aunque referente a los colores, vemos en la capitulación del retablo para el convento de San Agustín (Zaragoza): [...] «que si la dita obra dentro d'espacio de veinte anyos ninguna cosa fallerca ni saltara en la dita obra, asi de oro como de colores, sean tuvidos los maestros aquello reparar, y no ayan a poner oro partido, ni plata, ni fulla cortada, sino oro fino de ducados» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VII, p. 450). Un último ejemplo podemos verlo en la capitulación, con fecha de noviembre de 1456, para realizar el retablo del altar mayor de la iglesia zaragozana de Santa María de Jesús, encargado a Jaime Romeu (*R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. XIV, p. 158).

punto, o aleccionar al pintor sobre las escenas a representar: «[...] fue condición que en el dito retaulo haya de haver doze ystorias de la Virgen María, las mexores que el Vicario de la dita iglesia fallará»<sup>7</sup>.

En la gran mayoría de las ocasiones, la capitulación iba acompañada de una muestra del retablo. No todas se han conservado, pero las que aún existen, junto a las menciones sobre ellas en las capitulaciones de retablos, nos confirman su constante presencia en el siglo xv aragonés. Unas veces la muestra era realizada por los mismos pintores, y otras la aportaban los que contrataban la obra. Aquella consistía en un dibujo con anotaciones sobre diversos aspectos, tales como medidas o cuestiones iconográficas a realizar. Se trata, por tanto, de un documento que complementa la información dada en la capitulación<sup>8</sup>. Otro complemento era el memorial. Posiblemente fue un recurso utilizado, aunque al haber encontrado sólo una noticia al respecto, nos es difícil saber la frecuencia de su uso<sup>9</sup>.

Las referencias a la técnica o a la calidad de los materiales y colores a utilizar pueden aparecer, prácticamente, en cualquier momento de la capitulación. Hay veces que la buena condición de aquéllos interesó por algún motivo al contratante, ya que se insiste en ello de forma reiterativa<sup>10</sup>. Otras, en cambio, aunque se pretendía una cierta calidad técnica, se expresaba de forma más escueta a través de aquello de oro fino y buenas colores.

Los comentarios que sobre los colores se hicieron son múltiples y de carácter variado. Destacan el oro y el azul como colores sinónimos de suntuosidad<sup>11</sup>. Éste último podía ser de Acre o de Alemania<sup>12</sup> y normalmente se especifica si el azul debía ser de uno u otro tipo<sup>13</sup>. Un dato anecdótico al respecto es el cambio de parecer que sobre este asunto se hizo en la capitulación del retablo para la cofradía de Todos los Santos de la seo de Zaragoza el 11 de septiembre de 1487. La primera intención es que el azul a utilizar fuera el de Acre, el más caro, después, no sabemos por qué circunstancias, quizá debido a las económicas, se indicó que el azul fuese de Alemania<sup>14</sup>.

En esta capitulación se realizó también una precisión más sobre otro de los colores a utilizar. Parece ser que el carmín que Martín Bernat había utilizado para la muestra no era todo lo bueno que debiera ser, de tal manera que se avisó al maestro para que pusiera remedio<sup>15</sup>.

Prácticamente siempre se insistió en la buena preparación de la obra antes de comenzarse a pintar, ya que de ella depende, en buena medida, su futura conservación. Se pide «buena fusta sequa, bien calaffatado, bien enbrinado, endrapado, bien engessado, bien aparellado, etc.»<sup>16</sup>. Para garantizar que la obra tenga estas preparaciones preliminares es por lo que, seguramente, en muchas capitulaciones de retablos se indica que los posibles dete-

2. El primero es, de forma mayoritaria, un colectivo, es decir, una cofradía, una parroquia, un concejo, un monasterio, una universidad, etc. (entendiendo a ésta última como una comunidad con un fin u oficio en común. Véase *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1737, Ed. Facsímil, 3 vol., Gredos, Madrid, 1963, vol. III, p. 392) y muchas menos las personas que de forma particular deciden encarar un retablo para la capilla familiar.

3. No sabemos si el palmo del vicario de la iglesia de Santa María de Maluenda cumplía la medida establecida, en todo caso consideramos que el palmo de este personaje era el idóneo para tomar como referencia en las medidas de la obra. Esta noticia aparece en la capitulación (16 de noviembre de 1477) entre el pueblo de Maluenda y Domingo Ram, en la que se pidió que se realizara un retablo para la citada iglesia (F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Col. Básica aragonesa, 10/11, Ed. Guara, Zaragoza, 1979, doc. I, p. 201-205). De la misma manera, también la mano de Francisco Juan Baget sirvió para medir los dos retablos que en 1492 se le encargaron para el santuario de la Jarea: «an de aver los retaulos nueve palmos cada huno de ancho y treze de alto, de los palmos del dicho maestro» (R. del ARCO, «Documentos inéditos de arte aragones», *Seminario de Arte Aragonés* (1952), p. 59). Asimismo, se dieron otros casos en los que se produjo esta circunstancia; véase M. SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIX y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV (1916), doc. LXXXI, p. 483 (A partir de ahora se citará como *R.A.B.M.*).

rioros en la pintura o el resquebrajamiento de la madera, producidos por la negligencia, serían arreglados a expensas del maestro. Para evitar estas circunstancias, probablemente, en ocasiones uno de los requisitos era que el retablo se realizara en el lugar para el que estuviera destinado<sup>17</sup>, aunque lo más frecuente era que aquél se hiciera en el taller y se trasladara a su emplazamiento una vez finalizado. Eso sí, el pintor debía viajar al lugar en cuestión para encargarse de la instalación del retablo. Este viaje, así como la colocación de la pieza, a veces lo pagaba el contratante<sup>18</sup> y otras, el propio pintor<sup>19</sup>.

Según F. Mañas Ballestín<sup>20</sup>, algunos talleres contaban con personas que se dedicaban a ejecutar la mazonería<sup>21</sup>. Existen noticias en las que un pintor encargaba este trabajo a un tallista o mazonero y otras en las que la misma persona que solicitaba la obra era quien, de forma paralela, mandaba también realizar la mazonería<sup>22</sup>.

Además de las garantías que se pedían para la conservación de la obra, a veces se establecía una cantidad que variaba según cada caso, y que debía aportar el pintor si no cumplía con su trabajo en la fecha indicada<sup>23</sup>. También aparece plasmada en la documentación la preocupación del contratante por el posible paro de la obra debido a causas diversas, como puede ser la muerte del pintor<sup>24</sup>.

El resultado final se solía inspeccionar por dos menestrales, quienes bajo juramento debían comprobar que las capitulaciones se cumplieran al pie de la letra<sup>25</sup>. Si no fuera así se deberían hacer los arreglos necesarios a expensas del maestro. Si, por el contrario, el resultado era mejor de lo que cabía esperar, se premiaba el buen hacer del pintor, aunque estas «gratificaciones» no aparecen con frecuencia en la documentación<sup>26</sup>.

La moneda con que se pagaban los trabajos era el sueldo jaqués o el florín de oro de Aragón. Las cantidades se dividían en varias partes, denominadas *tandas*, que se iban pagando a lo largo de varios meses, o incluso años. Una norma solía ser que la última tanda se abonara cuando el retablo, una vez finalizado, se asentara en el lugar que le correspondía. El pago podía realizarse también a través de objetos, animales o alimentos<sup>27</sup>.

## Algunas noticias sobre el pago de retablos

A modo de curiosidad, creo interesante referenciar el pago de los retablos más costosos del siglo XV, ejecutados en el territorio aragonés. Entre ellos se encuentran el de la cofradía de Santa Bárbara, para el monasterio de San Agustín de Zaragoza, realizado por Martín Marco, quien cobró por él 10.450 sueldos<sup>28</sup>. Otro pintor que destaca por la

17. A modo de ejemplo, solamente citar dos casos. El primero, cronológicamente hablando, lo protagonizaron Juan Solano y Gabriel Talarn en 1402, cuando realizaban el retablo para la iglesia de Badules (Zaragoza): «quel dito retaulo se haya de pintar e obrar en casa del Rector, e sian tenidos de bevir allí los ditos maestros» (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XXXIX, p. 464). El segundo corresponde al retablo de la Virgen María que, para la iglesia de Santa María de Maluenda, pinta Domingo Ram: «es concordado que el dito maestre Domingo Ram sia tenido labrar i pintar el dito retablo dentro del dito lugar de Maluenda» (F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, op. cit., doc. I, p. 203).

18. Domingo Ramos es quien se encargó de «inviar [...] bestias pora traer el retaulo, linuelos e literas» (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XVIII, p. 418) para que Blasco de Grañén pudiera asentar el retablo en la iglesia de Santa María de Muniesa. También Domingo Loscos costeó esta tarea a Juan de Leví (capitulación para el retablo de la iglesia de Santiago, de Montalbán, en 1403. *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XI, p. 466). Una curiosa noticia al respecto es la que se produjo en la capitulación del retablo mayor de Salvatierra (Zaragoza), en agosto de 1496, donde se aclaró que el viaje que deben realizar los pintores Martín Bernat y Miguel Ximénez para montar el retablo sería pagado por el pueblo «[...] así como se acostumbra en otras qualesquiera obras, e ayan de acompañarles de yda e de veneda en manera qu'ellos puedan tornar en seguritat de sus personas a sus casas» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VIII, p. 453).

19. Así se lo pidieron a Jaime Lana en el retablo que hizo para una capilla de la iglesia de Santa María de Jesús (Zaragoza) (*R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. XX, p. 166), a Tomás Giner en el retablo para la iglesia de San Juan el Viejo, también en Zaragoza (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XXIII, p. 422) y a su hijo Francisco Giner en el retablo para la cofradía de San Hipólito, en Santa María de Altabás (Zaragoza) (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XXXI, p. 426). Aun así, en ocasiones, los pintores recibían alguna ayuda «[...] posado e firmado en la dita capiella segunt de suso es dito, a todo risch e despesas de los maestros, exceptando que los ditos executores les han de dar un maestro, clavazon e fusta necesaria pora firmar el dito retaulo» (capitulación del retablo para la capilla de Juan Roldán, en la iglesia de San Pablo (Zaragoza), en 1459, encargado a Salvador Roig y Juan Rius. *R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. XV, p. 160). A Gil Vallés le costearían el viaje hasta Lanaja, cuando tuviera que ir a montar el retablo para la iglesia de San Miguel de dicha localidad; el resto corría a cargo del pintor (*R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. XVIII, p. 163).

20. F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit.

21. Así es como sucedió con el retablo de Santa María, para Maluenda, cuya mazonería la encargó Domingo Ram a Franci Gomar el 16 de noviembre de 1477. De esta misma fecha es la capitulación que se hizo para dicho retablo. Por éste Domingo Ram cobró 8.000 sueldos, de los que debería pagar 1.350 a Franci Gomar por la mazonería (F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, op. cit., docs. I y II, p. 201-209). Es también Gomar quien realizó la escultura para el retablo de la capilla del palacio arzobispal de Zaragoza. Lo encargó Dalmau de Mur y la pintura corrió a cargo de Tomás Giner (R. STEVEN JANKE, «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervelló from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Franci Gomar and Tomás Giner», *Metropolitan Museum Journal*, vol. 18 (1983), p. 9-17). Otro documento que sirve de ejemplo al respecto es aquél en que Antonio Dalmau, «maçonero, habitant en Zaragoza» dice haber recibido de Pascual Ortoneda 1.000 sueldos jaqueses, de los 4.000 que cobrará por realizar la mazonería de un retablo para la ciudad de Tarazona (22 de enero de 1438) (J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, VIII-IX (1957), p. 77).

22. Así lo hizo el Concejo de Alfajarín (Zaragoza) en 1467. Primero ofreció a Juan Just trabajar la obra de fusta del retablo; mientras que la pintura del mismo se dio a realizar a Tomás Giner (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), docs. LXIV, LXV, p. 479). En este documento se hace referencia a Juan Just como maestro de talla, pero conservamos otra noticia de 1421, en la que a un tal Juan Just se le encargó un retablo, cuya obra de fustería y talla dio a hacer a Juce Alcalaori. Por ello le pagó 19 florines (*R.A.B.M.*, XXXVI (1917), doc. LXXI, p. 441). La diferencia de años entre un documento y otro es lo suficientemente grande para que pueda tratarse de distintas personas; en todo caso, que quede constatada tal coincidencia.

23. «Et si no lo daran acabado, como dito es, dentro del anyo, que por cada mes que tardaran, o partida de aquel, sia en libertat del dito mossen Pedro de tirar e disminuir por el tiempo que tardaran a raxon de cinquanta sueldos por mes, del precio que deuran haver del dito retaulo apres que sera visto por los pintores o pintor, segunt que se dize avant» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VI, p. 447). «Item más, es concordado e pactado entre las ditas partes que si los sobreditos Jayme Romeu, Anthoni Jouer e Francisco Martin no daran los ditos retaulo, piet e custodia fins al dito primero dia de Julio del ante dito anyo [...] cayguan encora en pena de 3 cinquanta

florines de oro» (R.A.B.M., XXXII (1915), doc. xiv, p. 157).

24. Esta situación se produjo con el retablo de Ejea de los Caballeros, encargado a Blasco de Grañén y finalizado por Martín de Soria, su sobrino, debido a la muerte del primero (M<sup>o</sup> C. LACARRA DUCAY, *Joyas de un Patrimonio. Retablo de San Salvador. Ejea de los Caballeros*, Zaragoza, 1991). Para tener solventado de antemano este posible evento es por lo que se especificó en la capitulación de los dos retablos que Juan Baget tenía que hacer para el santuario de Jarea, en 1492, que «es condicion que si el maestro contecia, lo que Dios no mande, morir, en tal caso lo que aura trebaxado en los dichos retablos sea judicado y sea tomado en cuenta» (R. del ARCO, «Documentos inéditos...», op. cit., doc. iv, p. 60). «Item, que si no continuaran el retaulo, quel Rector y pueda haver otros maestros a costa e danyo de los anteditos maestros e de cada uno delllos» (R.A.B.M., XXXIV (1916), doc. xxxix, p. 463).

25. R. del ARCO, «Nuevas noticias de artistas altoaragoneses», *Archivo Español de Arte*, núm. 77 (1947), p. 221. «[...] que toda esta maçonería y todo el oro que sera menester en el dicho retablo sea de oro fino y todo el dicho retablo sea acabado al olio, a juicio de maestros que sean spertos en el arte de la pintura» (R.A.B.M., XXXI (1914), doc. viii, p. 452-453). «[...] e todo esto a juicio de discrección de maestros espertos en l'art de la pintura (R.A.B.M., XXXIV (1916), doc. lviii, p. 474).

26. «Item por quanto el dicho maestre Jayme dize fazerlo tan bién y más acabado quel retaulo de coca suso dicho, que de que será asentado le parecerá a la senyora estar tan bién y tan acabado si darle más de los dichos CCC sueldos, que dé a su boluntat» (M<sup>o</sup> C. LACARRA DUCAY, «Dibujos preparatorios...», op. cit., doc. 4, p. 579). En la capitulación del retablo que realizó Franci Baget para la cofradía de Santa María de Cillas, en 1492, se alude también a esta «voluntad perfeccionista» por parte del pintor (BALAGUER, F. y DURÁN GUDIOL, A., «Santa María de Cillas en la Edad Media», *Argensola*, VIII (1957), doc. 3, p. 53). «Item, que si pora uentura el dito retaulo el dito maestro no dava assi acabado en todas las sobre ditas cosas, que el concello sobre dito no sia tenido de recibirlo. Et si algunas cosas el dito maestro y milloraré, que sia tenido el dito concello de pagarlo a conoxida de maestros» (capitulación del retablo para la iglesia del Pobo (Teruel), el 2 de febrero de 1440, encargado a Bonanat Zahortiga. R.A.B.M., XXXIII (1915), doc. xvi, p. 416).

27. El pago «en especies» si bien no era común, tampoco dejaba de ser extraordinario. Jaime Arnaldín sufrió esta circunstancia en 1491 cuando el Concejo de Arándiga

(Calatayud) le envió un mulo en paga de 215 sueldos, que previamente habían rebajado a 80, que le debían por la realización de un retablo (F. MANAS BALLESTIN, *Pintura gótica aragonesa*, op. cit., p. 217). Franci Baget contrató el 14 de noviembre de 1500 un retablo para Javierre (partido judicial de Boltaña) por el precio de 1.500 sueldos. En dicho documento se conviene que si el Concejo careciere de dinero contante, el maestro tendría la obligación de tomar su paga en equivalente de trigo, lana, mula joven, buey, vaca o reses lanares. Ese mismo año se le encargó otro para el lugar de Molinos, por el que le pagarían 600 sueldos, que se pactaron en trigo (R. del ARCO, «Nuevas noticias de artistas...», op. cit., p. 225-226; Íd., «Documentos inéditos...», op. cit., p. 65 y 68). Una última noticia interesante al respecto, aunque no referida a un pintor, es la que se produjo en octubre de 1499, cuando se le encargó a Juan Chanol la obra de fustería para un retablo en una capilla de la seo de Zaragoza. Se le pagó parte de la valía de la obra a través del retablo viejo, valorado en 1.000 sueldos, además de 300 sueldos en moneda como pago de la primera tanda (R.A.B.M., XXXIV (1916), doc. xci, p. 490-491).

28. J. CABEZUDO ASTRÁIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 70. Ésta era una cantidad muy elevada aunque incluyera el pago de la mazonería que debería contratar el propio pintor.

29. R.A.B.M., XXXVI (1917), doc. lxxxvi, p. 445. En este documento, (5 de febrero de 1440), donde dice haber recibido 650 de los 10.000 sueldos que le pagó la villa de Ejea por hacer el retablo, firma como testigo Juan Arnaldín, quien, después de un intento de período de aprendizaje en el taller de Pascual Ortoneda, se pasó al taller de Blasco de Grañén, con quien firmó el contrato de aprendizaje en 1435, por seis años. Vemos por este documento que cinco años después se encontraba trabajando todavía con Grañén. En abril de 1442 cancelaron la relación profesional de común acuerdo (M<sup>o</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (1987), p. 24, nota 9).

30. De esta cantidad se debían también extraer 4.000 sueldos para la mazonería que realizó Antonio Dalmau (R. STEVEN JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (1987), p. 13-17).

31. Tanto es así que también se refleja en la documentación artística. En la capitulación del retablo para la iglesia del Huerto, contratado por Martín de Soria, se

remarcó, al indicar el precio que por él se pagaría (800 sueldos), que el pago se realizaría en «moneda de la dita ciudat, e asi como aqui las monedas valeran en la ciudat de Çaragoça» (R.A.B.M., XXXIII (1915), doc. xxvii, p. 424).

32. Esto hace 6,30 metros de ancho por casi 8 metros en su zona más alta.

33. R.A.B.M., XXXVI (1917), doc. lxxxiii, p. 437-438.

34. Hablo, en todo momento, teniendo presente la documentación que he podido consultar. Supongo, o al menos así lo desearía, que debe haber más documentación en los archivos.

35. R.A.B.M., XXXVI (1917), doc. lxxxviii, p. 442.

36. R.A.B.M., XXXIII (1915), doc. xviii, p. 417.

37. R.A.B.M., XXXIII (1915), doc. xv, p. 415, y XXXIV (1916), docs. I y II, p. 469.

enorme cantidad que se le pagó por un retablo es Blasco de Grañén, al recibir 10.000 sueldos por la obra que realizó para Ejea de los Caballeros<sup>29</sup>. También hay que mencionar a Pascual Ortoneda y los 14.000 sueldos que cobró por el retablo mayor de la catedral de Tarazona<sup>30</sup>.

Debemos tener presente en todo momento que los límites cronológicos —un siglo— son demasiado amplios. Durante este período se produjeron fluctuaciones económicas que hicieron que la moneda no poseyera un valor continuado y uniforme<sup>31</sup>.

En 1410, Juan Solano contrató un retablo para el monasterio de San Francisco de Zaragoza, por el que cobró 650 florines. Lógicamente, ésta fue una obra de envergadura en cuanto al tamaño. Mide 30 palmos de ancho por 34 de alto, más 4 palmos en la punta<sup>32</sup>. Aun así, creo que Juan Solano hizo un buen trato al aceptar la realización de esta obra, ya que pidió que la mazonería se la diesen ya hecha los frailes, de manera que el pintor solamente tuviese que «enguixar, encolar, calafatar, entrapar, daurar et pintar». Colocarlo correría también a cargo de los frailes, aunque cuando llegase este momento él estaría presente sin cobrar salario alguno por ello. Esto no es todo, ya que además se le dio un socorro para el oro y el azul, de aproximadamente unos 10 o 20 florines<sup>33</sup>.

A través de la documentación conocemos a un pintor llamado Antonio Ruyll o Rull, de quien desgraciadamente sólo se conservan cinco noticias<sup>34</sup>. Es muy aventurado decir que quizás estemos ante uno de los pintores más afamados de su tiempo en base a tan pocos datos, pero éstos son bastante significativos. El 4 de abril de 1433 recibió del municipio de Muniesa (Teruel) 50 florines de los 400 que se le debían pagar por un retablo para la iglesia de dicho lugar<sup>35</sup>. Dos años antes, Domingo Aznar, vecino de Muniesa, encargó a Blasco de Grañén un retablo por el que le pagarían 100 florines<sup>36</sup>. Es posible que éste fuera más pequeño que el anterior, ya que probablemente aquél se hiciera para colocarlo en el altar mayor y el ulterior estuviese destinado a la capilla del contratante. Aun así, la diferencia de florines es lo suficientemente grande para pensar que se pagó mejor el trabajo de Ruyll. Otra cuestión que sugieren estos datos es que Antonio Ruyll debía tener un nombre formado como pintor, ya que, ante el trabajo en la misma iglesia de un buen pintor como era Blasco de Grañén, el pueblo contrató a otro, a quien además, como parecen indicar los datos, se le pagó mejor. Otra interesante noticia sobre este pintor es el documento donde aparece como procurador de la parroquia de Santa Cruz. Sabemos que al menos entre los años 1431 y 1434 ostentó este cargo<sup>37</sup>. Es normal que encontremos documentados pintores como testigos de otros colegas de oficio, pero el que aparezcan representando a una entidad o comunidad que nada tiene que ver con aquél es totalmente extraor-

dinario. Tanto es así que sólo he encontrado una noticia más al respecto, y es aquélla en la que el pintor Miguel Vallés aparece como procurador, también, del monasterio de Santa Cristina de Somport (Jaca)<sup>38</sup>.

Es interesante señalar que los pintores que han aparecido en este apartado muestran desde nuestra actual visión, bien documentalmente, bien por las obras que de ellos conservamos, un cierto grado de prestigio laboral. Quizás se trate de una circunstancia casual, o simplemente es producto de la lógica, pagando más a algunos pintores por un trabajo de mayor calidad.

## Colaboraciones laborales

Las obras realizadas entre varios pintores fueron algo muy frecuente en la época. Podríamos decir que la gran mayoría de los pintores aragoneses del siglo xv, en un momento u otro, colaboraron con algún colega de oficio. Incluso se produjeron casos en los que el trabajo en grupo aparece en repetidas ocasiones, bien con el mismo pintor, bien con otro<sup>39</sup>.

Los hermanos Juan y Nicolás Solano trabajaron juntos. El primero, además, pintó junto con Gabriel Talarn. Bernardo de Arás se relacionó laboralmente con Bonanat Zahortiga y Pedro de Zuera, con quien también pareció tener una relación de amistad. En 1467, Nicolás Zahortiga hizo un dibujo del retablo de San Bartolomé, para la iglesia del Burgo de Ebro (Zaragoza), contratado por Tomás Giner.

Éste último, a su vez, trabajó durante varios años con Arnaut de Castelnou de Navatlles. En 1466 firmaron un contrato de sociedad, aunque ya en 1458 se les encuentra pintando juntos. En el momento de realizar la asociación, tenían entre manos el retablo del Prior de Santa Cristina, el de Erla y el de Magallón<sup>40</sup>.

También en los denominados «trabajos menores» se produjeron colaboraciones entre varios pintores. Éste es el caso entre Tomás Giner y Felipe Romeu, quienes en julio de 1474 decoraron el órgano de la seo de Zaragoza<sup>41</sup>.

El padre de este último pintor, Jaime Romeu, realizó junto a Juan Rius el retablo para la iglesia parroquial de Lécera, en marzo de 1466<sup>42</sup>. Romeu se relacionó, además, con Pascual Ortoneda, cuando éste le pagó por pintar unas historias en el retablo para Villanueva de Gállego<sup>43</sup>.

Juan Rius pintó obras junto a Domingo Ram (quien a su vez trabajó con Bartolomé de Berdesco), Martín de Soria, Salvador Roig y Pedro de Aranda.

En la capitulación del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Barbastro (Huesca), encargado a Pedro García de Benabarre, el 8 de septiem-

bre de 1482, firmaron como testigos Pablo Reg<sup>44</sup> y Franci Baget<sup>45</sup>.

Existen documentos en los que se manifiesta la reiterada colaboración entre Bartolomé Bermejo y Martín Bernat y, a partir del momento en que el primero se trasladó a Barcelona, entre Martín Bernat y Miguel Ximénez. Bernat se encontró también vinculado, tanto profesional como personalmente, a Fernando Rincón, pintor castellano, con quien estableció un contrato de sociedad. No he obtenido ninguna noticia sobre un posible trabajo en común, pero éste no se debe descartar, ya que existe el mencionado contrato<sup>46</sup>.

Miguel Ximénez, por su parte, también colaboró con otros pintores, además de Martín Bernat. Así lo hizo con su hijo Juan y del mismo modo se relacionó con Jaime Lana, con Salvador Roig, con Juan de Boniella (quien también había trabajado junto a Bartolomé Bermejo) y con Martín de Larraz. Compartir el trabajo entre padre e hijo era, igualmente, una constante en los Abadía, ambos llamados Juan y de aquí los apelativos de «el Mayor» y «el Menor». El padre trabajó con Arnaut Aguillón, con Pablo Reg y con Franci Baget, quien, como hemos visto, comenzó como aprendiz en su taller. Éste último y Pablo Reg aparecen vinculados al Abadía hijo después de la muerte de su padre.

Los Vallés, Miguel padre y Miguel y Bartolomé, hijos, trabajaron en numerosas ocasiones juntos; incluso hay un momento en el que cambiaron su lugar de trabajo y se trasladaron a Jaca, donde se les encuentra documentados<sup>47</sup>.

Por último, resta hacer mención a la colaboración entre Pedro Díaz de Oviedo y otros pintores como Diego de Águila, Antón Martínez, Juan de Gómara y Pedro de Miranda.

A pesar del cordial panorama laboral que parecen mostrarnos estos datos, en ocasiones, estas relaciones no funcionaron debido a razones desconocidas. Como ya he indicado líneas arriba, Jaime Romeu y Juan Rius trabajaron juntos en el retablo de la iglesia parroquial de Lécera. Hay una noticia del 14 de mayo de 1470, en la que Felipe Romeu, hijo de Jaime, se comprometió a perfeccionar aquello que su padre hizo y que no era del agrado de quienes encargaron la obra. En este documento se dice además que el retablo, contratado por los primeros pintores, fue acabado al final por Jaime Romeu, ya que Juan Rius había renunciado al derecho que tenía de participar en la realización de la obra<sup>48</sup>.

Domingo Ram y Pedro de Aranda firmaron una concordia de paz con Antón de Santorquart, también pintor, el 20 de noviembre de 1464<sup>49</sup>.

Siguiendo con Ram y de Aranda, vemos como el 30 de junio de 1472 firmaron un acuerdo para pintar juntos durante cinco años<sup>50</sup>. Se comprometieron a darse trabajo el uno al otro y a pagar el material a medias. Este acuerdo se rompió al año

siguiente cuando absolvieron todas sus deudas, dando por terminada esta asociación<sup>51</sup>.

Estos contratos no siempre desembocaron en un mal final, sino que a veces fueron muy productivos. Así parecen demostrarlo los contratos de sociedad que se firmaron entre varios pintores a lo largo de todo el siglo. En cuanto a su duración, éstos variaron entre los dos y los veinte años; si bien éste último es una excepción y lo común fueron períodos mucho más cortos. El contenido de estos documentos es con frecuencia el mismo. En ellos se reparte el trabajo a medias, así como los gastos y los beneficios, aunque en algunos se manifiestan curiosidades que iremos viendo a continuación.

Nada más comenzar el siglo, documentamos uno de estos contratos, con fecha de 2 de enero de 1402, entre Juan de Leví y Pedro Rubert, por dos años<sup>52</sup>. Los siguientes ya se datan en la segunda mitad del xv. Pedro García de Benabarre firmó uno el 4 de diciembre de 1455, por cinco años, con la viuda de Bernat Martorell y su hijo Bernat, para finalizar las obras sin terminar del taller familiar y para pintar otras nuevas que les pudiesen encargar<sup>53</sup>. Ya he mencionado el contrato de sociedad, por tres años, que firmaron Tomás Giner y Arnaut de Castelnou de Navatles en junio de 1466. Éste parece ser la «legalización» de un trabajo en común que ya se estaba realizando desde 1458<sup>54</sup>. También he mencionado con anterioridad el contrato de sociedad entre Martín Bernat y Fernando Rincón, el 20 de noviembre de 1491 y por, nada menos que, veinte años<sup>55</sup>. De esta vinculación profesional con Bernat, quien a su vez se relaciona con Miguel Ximénez<sup>56</sup>, puede deducirse la vía a través de la cual

el monarca aragonés entró en contacto con Rincón, quien será el pintor real<sup>57</sup>.

Otro contrato de sociedad, documentado en 1494, es el que firmaron Juan de la Abadía el Mayor con Franci Baget, quien, recordemos, había sido aprendiz del primero. El contrato tenía una duración de tres años, y establecía que si uno de ellos fallecía, el otro se comprometería a terminar el trabajo de ambos<sup>58</sup>.

Y un último contrato es aquél que se firmó el 30 de junio de 1495 entre Pedro de Aranda y Bartolomé de Berdesco (yerno de Aranda) y Juan Cardiel y su yerno Juan de Brucelle, por seis años<sup>59</sup>. Los dos primeros eran habitantes de Calatayud, mientras que los segundos lo eran de Daroca, localidades, por tanto, cercanas geográficamente. No se puede hablar de cofradías de pintores en Aragón hasta el siglo xvi<sup>60</sup>, así que, probablemente, la falta de éstas se suplía con la confección de los contratos de sociedad. De esta manera, los pintores que se asociaban evitaban la excesiva competencia entre ellos, dándose unos a otros trabajo y compartiendo equitativamente los beneficios.

## El artista empresario

La figura del artista empresario ya ha sido tratada en otros trabajos. Por lo que a Aragón y a la pintura se refiere, cabe destacar el estudio de Joaquín Yarza sobre el pintor Blasco de Grañén<sup>61</sup>. En este trabajo se exponen las razones que llevan a la consideración de Grañén como artista empresario. Aquí querría solamente añadir unas escuetas pinceladas

38. M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Una familia de pintores zaragozanos activos en la diócesis de Jaca: los Vallés (1457-1499)», *Artigrama*, núm. 3 (1986), p. 35-48, doc. 12, p. 46-47.

39. Cuando se producía una asociación entre varios pintores de diferente categoría artística, era importante dejar claro el dinero que se iba a pagar por los diferentes trabajos a realizar. Este tipo de asociación se puede ver entre Domingo Ram y Pedro de Aranda, quienes, el 16 de agosto de 1472, contrataron a Juan Rius para que hiciera ciertos trabajos en las obras que aceptasen los primeros. Las tareas de éste último y el modo como le pagarían viene especificado en el contrato: dibujaría todo aquello que fuese necesario, y por ello cobraría 10 sueldos; tendría que acabar de pintar las historias si así se lo pidieran, recibiendo, «si dan de un retablo mil sueldos, que aya quel dito Pedro e Domingo le ayan de dar quince sueldos por cada estoria de acabar de colores, caras e todo». Si por el retablo se pagaran 3.000 sueldos habría que darle 25 a Rius. Eso sí, estaba

exento del coste que supone el material, ya que éste debían ponerlo Domingo Ram y Pedro de Aranda (F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, op. cit., doc. III, p. 211-213, también en Id., «El retablo de santas Justa y Rufina, de Maluenda. Los pintores Juan Rius y Domingo Ram», *Archi-vio Español de Arte*, 164 (1968), p. 224).

40. J. CABEZUDO ASTRÁIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 67.

41. M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Sobre dibujos preparatorios...», op. cit., p. 559.

42. *R.A.B.M.*, XXV (1921), doc. CXXVII, p. 136-139; J. CABEZUDO ASTRÁIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 78.

43. *R.A.B.M.*, XXXVI (1917), doc. LXXXI, p. 443.

44. M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica en el Alto Aragón», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, p. 182-183.

45. Se nos informa que éstos vivían en Barbastro, en la casa de García de Benabarre. Si esto es así, se puede pensar en una colaboración por parte de Reg y de Baget en los encargos del maestro. Se le supone también, a éste último, un encuentro laboral con Juan de la Abadía, el Viejo (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 182-183).

46. *R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. IX, p. 454-455.

47. M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Una familia de pintores zaragozanos...», op. cit., p. 35-48.

48. J. CABEZUDO ASTRÁIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 78. El porqué no se explica. Quizás hubo algún tipo de desacuerdo entre los dos pintores, ya que no era el primer retablo en el que trabajaban juntos, y a partir de entonces, Juan Rius no volvió a colaborar con Romeu, y sí con otros pintores como ya hemos tenido ocasión de ver.

49. F. MAÑAS BALLESTÍN, «El retablo de santas Justa y Rufina...», op. cit., p. 226. Al mismo tiempo que hicieron la paz, fijaron precios de algunos trabajos de tipo case-ro. Es posible que las discordancias entre estos artistas viniesen provocadas por cuestiones laborales.

50. F. MAÑAS BALLESTÍN, «El retablo de santas Justa y Rufina...», p. 226-227.

51. Evidentemente detrás de esto hubo un mala comunicación, bien laboral o bien personal, entre ambas partes (F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 185).

52. *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. III, p. 415.

53. El pintor aragonés actuó aquí con astucia, ya que puso como condición poder acabar las obras que tenía encargadas fuera de Barcelona.

54. *R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XXI, p. 419.

55. Por lo que se nos explica en este contrato, Fernando Rincón, pintor de Guadalajara, viajó con anterioridad a Zaragoza, aunque no nos dice el motivo de este viaje. Allí se hospedó en la casa de Bernat, donde fue «recibido como hermano». Unos días después cayó enfermo y Bernat le cuidó con esmero «como si fuera su misma persona». Parece que el pintor castellano le estaba muy agradecido y seguramente esta circunstancia fue decisiva para la firma del contrato. En él se especifica que Rincón no podía ejercer su oficio de pintor en Aragón si no era en compañía de Martín Bernat. De la lectura de este documento puede deducirse la astucia profesional del pintor aragonés, ya que hizo que Rincón «no pueda tomar compañía, ni la fazaer, al oficio de pintura, con otra persona ninguna, de las hobras de hoy adelante fins a tiempo de vinte anyos continuante siguientes y complidos, sino con el dicho Martin Bernat, ni fazer pora ninguno de Çaragoça, ni de Aragón» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. IX, p. 454-455). Lógicamente, las obras que contratase en Castilla no estaban sujetas a estas normas.

56. Con fecha del 11 de mayo de 1484 conservamos una certificación del nombramiento de Miguel Ximénez como pintor de Fernando el Católico (C. MORTE GARCÍA, «Fernando el Católico y las artes», *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Universidad de Zaragoza (mayo de 1992), Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, p. 155-198; en especial, doc. 2, p. 183).

57. A partir del 13 de mayo de 1514 (*Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. 2, Zaragoza-Madrid, 1982, doc. 373, p. 218).

58. M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 185.

59. F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 185-186.

60. M. ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI*, Zaragoza, 1915, p. 3-9.

61. J. YARZA LUACES, «Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario». *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160. Con anterioridad, M<sup>a</sup> C. Lacarra publicó un estudio de la obra junto con la restauración llevada a cabo, que puso al descubierto la pintura gótica tapada bajo la del siglo xviii, unido a un apéndice documental relativo al retablo en cuestión (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, *Joyas de un Patrimonio...*, op. cit.).

documentales a la idea aportada por J. Yarza. No debe extrañar la condición empresarial del artista artesano medieval, siendo seguramente consecuencia de un taller productivo y de un pintor que, desbordado por los encargos que se le hacían, contaba con otros pintores cuya calidad artística y técnica permitiese sustituir la mano pictórica del maestro, sin que los clientes pudieran apreciar una gran disminución en la calidad de la obra<sup>62</sup>.

Así pues, la figura de Blasco de Grañén se ajusta perfectamente a este perfil. Fue un pintor que consiguió hacerse un nombre dentro de su oficio, llegando incluso a ser pintor del rey de Navarra, como nos revela un documento de 1457<sup>63</sup>. Está documentado entre 1431 y 1459 y recibió un gran número de encargos, algunos de ellos muy próximos entre sí temporalmente. Así lo apreciamos en 1437, año en que estaba realizando el retablo de la Virgen María para la parroquia de Lanaja (Huesca)<sup>64</sup>; además, el 3 de junio de ese mismo año contrató el retablo de Santiago el Mayor para Santa María de Epila (Zaragoza)<sup>65</sup>, y se le documenta en relación con el retablo de la iglesia mayor de Albalate (Teruel), encargado por Dalmau de Mur, también en 1437. Teniendo en cuenta esta abundancia de trabajo, es lógico pensar en el pintor convertido, en ocasiones, en un contratista, tal y como lo define F. Mañas Ballestín<sup>66</sup>. Según este investigador, el pintor contrataría la pieza, encargaría la mazonería, buscaría colaboradores y aprendices, supervisando en todo momento el trabajo y la colocación final del retablo<sup>67</sup>.

Atendiendo a razones de este tipo, amén de otras a las que seguidamente daré paso, creo que es posible atribuir también a Pascual Ortoneda el carácter de artista empresario. Hemos visto que la acumulación del trabajo podía ser un paso previo a ese nuevo estatus. Esta circunstancia se produjo también

en Ortoneda<sup>68</sup>. Existe, además, una noticia que creo determinante en el asunto. Ésta data del 9 de enero de 1440 y nos informa que Pascual Ortoneda recibió 10 florines de oro del Concejo de Villanueva de Gállego, como parte de los 160 florines que éste le tenía que pagar por la realización de un retablo para su iglesia. Estos 10 florines los recibió Jaime Romeu, como primera paga de los 30 florines que Ortoneda le daría para que pintase doce de las historias de ese mismo retablo<sup>69</sup>. En este documento vemos como, seguramente, Ortoneda subcontrató a Jaime Romeu, ante la imposibilidad por parte del primero de realizar el trabajo, quizás por exceso del mismo<sup>70</sup>.

Esta circunstancia puede, quizás, llevarnos a comprender el hecho de que se realicen contratos de aprendizaje de pintores ya formados como tal, siendo por tanto el objetivo «trabajar» como pintor y no «aprender» el oficio. La dificultad en el ejercicio de la profesión llevó a los maestros con taller propio a contratar pintores que realizaran un trabajo cualificado.

Quiero resaltar aquí solamente algunos contratos de aprendizaje que tienen la particularidad ya comentada, esto es, que los «aprendices» eran pintores ya formados. El primero de ellos corresponde a un portugués, Blascho de Penyalá, habitante de la ciudad de Zaragoza, que el 15 de mayo de 1411 firmó el contrato como aprendiz en el taller de Bonanat Zahortiga por dos años<sup>71</sup>. Un segundo caso tuvo lugar el 1 de mayo de 1469 cuando Juan de Palencia, también habitante de la ciudad de Zaragoza, entró en el taller de Martín Bernat por dos años y medio<sup>72</sup>. Y un tercer y último ejemplo es el que protagonizaron Anthon d'Anyanyo, habitante, como los anteriores, de Zaragoza que por tres años entró en el taller de Jaime Lana, el 14 de abril de 1490. En este caso, además, el maestro dio un

(*Los Cuatrocentistas Catalanes*, tomo II, Barcelona, 1906, p. 220). De momento no lo sabemos, como tampoco conocemos su etapa de aprendiz. ¿Es posible que este período transcurriese en el taller de Pascual Ortoneda y que, una vez acabado el aprendizaje, éste le proporcionase trabajo de la manera que acabamos de ver? Probablemente esta primera etapa se realizase en otro taller —¿en Cataluña quizás?— y el trabajo para Villanueva de Gállego fuera de los primeros, teniendo que pasar por esto antes de poder establecerse con un taller propio en el que contratar obras a su nombre. Así sucedió entre 1447, pintando retablos importantes y también, cómo no, realizando trabajos de los calificados como «menores», y 1475, año en que se le supone fallecido. Parece más creíble esta segunda hipótesis, ya que, de no ser así, no habría razón a que Ortoneda pagara a Jaime Romeu por un trabajo puntual, si ya recibía un salario. Éste sería el caso si trabajase en el taller del primero como oficial, grado superior al cargo de aprendiz.

71. *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XIII, p. 418.

72. *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. LXX, p. 481.

73. Si se entraba como aprendiz en un taller y una vez pasada esta etapa, ese mismo taller daba cabida a los nuevos pintores, parece lógico pensar que éstos se quedasen en él a trabajar.

74. *R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XCII, p. 491. De los tres pintores foráneos mencionados, Antón de Añano es el único del que tenemos noticias más adelante. El 14 de septiembre de 1499 realizó una capitulación para pintar una capilla en la seo de Zaragoza. (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XCIII, p. 492). Conservamos más documentación de este pintor ya a comienzos del siglo XVI (C. MORTE GARCÍA, «Documentos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (1987), p. 133-138).

75. La documentación ofrece numerosos ejemplos de capitulaciones de retablos donde se alude a este carácter mimético. Quizá el más claro de ellos es el que se produjo en la capitulación del retablo para la iglesia de Badules (Zaragoza) encargado a Gabriel Talarn y Juan Solano en mayo de 1402 (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. XXXIX, p. 463).

76. Ocupó el arzobispado en Aragón durante veinticinco años (1431-1456). M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonesés*, XXXIII (1981), p. 149-159; Íd., «El pintor de la iglesia de Dalmacio de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó», *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 86-97.

62. En este sentido, es interesante el gran número de ocasiones en las que se exigió que determinadas partes de la pintura fueran realizadas por el maestro: «de su mano propia, las dos ymagenes principales, et todas las incarnaciones de las ditas cinco ystorias, como son cuerpos nudos, y las caras, e deboxar la punta del dito retaulo, et todo esto que sia tenido fazer de su propia mano» (capitulación del retablo para la iglesia de Santo Domingo de Silos (Daroca), encargado a Bartolomé Bermejo en 1477. *R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. x, p. 457). En la capitulación del retablo para la capilla de D. Juan Roldán, en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, en 1459, encargado a Salvador Roig y Juan Rius, vemos cómo aun siendo dos los pintores contratados, sólo uno de ellos debía realizar las partes que supuestamente exigían una mayor maestría: «quel dito Johan Rius, que yes uno de los ditos pintores, aya de debuxar, pintar et encarnar todas las testas de todas

las historias qu'en el dito retaulo seran contenidas, e no hotro alguno; el qual dito Johan Rius assi lo jure» (*R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. xv, p. 159). Podemos ver otros ejemplos sobre el tema en la capitulación del retablo para el altar mayor de la iglesia de Santa María de Jesús (Zaragoza), en noviembre de 1456, contratado a Jaime Romeu (*R.A.B.M.*, XXXII (1915), doc. XIV, p. 157); en la del retablo para la iglesia de San Juan el Viejo (Zaragoza), con fecha del 6 de enero de 1468, que debía realizar Tomás Giner (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. xxiii, p. 422); en la capitulación para el retablo de la iglesia de Huerto (Huesca), encargado a Martín de Soria, en 1475 (*R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. xxvii, p. 424); y una última noticia, para no extendernos más, es la que podemos leer en la capitulación del retablo para la iglesia de Badules (Zaragoza) del año de 1402, a realizar por Gabriel Talarn y Juan Solano (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. xxxix, p. 464).

63. Aparece con este título como fiador en el contrato del retablo para la iglesia de Aguilón (Zaragoza), que deben realizar Martín de Soria, su sobrino, y Juan Rius (J. CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 76).

64. El 7 de junio de 1437 dice haber cobrado del Concejo de dicha localidad la suma de 100 florines de oro, correspondientes a la segunda tanda, de los 325 que costaba todo el retablo (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 180).

65. *R.A.B.M.*, XXXVI (1917), doc. LXXXV, p. 444-445.

66. Éste es el adjetivo que atribuye a Pedro de Aranda, quien contrató tres retablos en 1484 y otros tantos en 1499 (F. MAÑAS BALLESTÍN «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 183).

67. F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 183.

68. En 1437, mientras parece que, al menos documentalente, estaba realizando un retablo que le encargó la familia Mur para su capilla de la catedral de Tarazona (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor...», op. cit., p. 19-28), contrató otros dos retablos, uno para la localidad de Embid de la Ribera (Zaragoza) (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 180) y otro para Villanueva de Gállego (también Zaragoza). (*R.A.B.M.*, XXXVI (1917), doc. LXXX, p. 442-443).

69. *R.A.B.M.*, XXXVI (1917), docs. LXXX y LXXXI, p. 442-443.

70. Probablemente, ya por entonces, Jaime Romeu despuntaba como pintor, de aquí la confianza en él. Algunos le han otorgado un posible origen catalán debido a su apellido (*R.A.B.M.*, XXXI (1915), p. 153). S. SANPERE MIQUEL lo cita en una escritura otorgada en Barcelona el 16 de agosto de 1437.



salario al recién llegado «e por precio e soldada durant todo el dicho tiempo de cient cinquanta cinco solidos». Los tres procedían de tierras foráneas, uno de Palencia, otro de Italia (de Añano, tal vez de ahí su apelativo) y el tercero, como él mismo nos indica en el documento, de Portugal. Estos contratos nos manifiestan la dificultad de encontrar trabajo en una ciudad diferente a la del aprendizaje<sup>73</sup>. Parece ser que una manera de insertarse en el mundo laboral era el contrato de aprendizaje con el que, posiblemente, el maestro se beneficiaba más que el mismo pintor, ya que éste último podría hacer trabajos más propios del oficio<sup>74</sup>.

## Artista artesano

La condición artesanal del pintor se refleja en los documentos, tanto de forma directa como indirecta. Una muestra de ésta última es la fórmula, constantemente utilizada, de poner como modelo algún otro retablo, bien del mismo pintor, bien de otro. Esto demuestra una total falta de originalidad en la obra artística, que el pintor no tenía ningún inconveniente en aceptar. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el concepto de originalidad no posee el mismo significado hoy que entonces<sup>75</sup>.

También de ello se puede extraer, aunque no siempre, un gusto por parte de quien encargaba la obra, que le llevaba a expresar unas afinidades artísticas. No pretendo con ello decir que quienes contrataban un retablo lo hicieran siendo conscientes de que la obra era algo más que una simple pieza artesanal, ya que por aquel entonces un retablo pintado con temas cristianos era un objeto

religioso más, necesario en el altar o en la capilla funeraria. Naturalmente, siempre podemos encontrar excepciones a esta regla. Una de ellas sería el arzobispo Dalmau de Mur, personaje que se merece el calificativo de «promotor de las artes»<sup>76</sup>. A excepción de este caso y algún otro, el resto de los encargos se realizaron teniendo en cuenta la calidad del retablo, y no me refiero a la calidad artística, sino a la estructural y a la técnica.

Probablemente, en muchas ocasiones el retablo que servía como modelo, lo era debido a que en alguna localidad cercana existía uno considerado correcto en lo que atañe a la mazonería y a la pintura de sus tablas. De esta manera, se encargaba al mismo pintor que ejecutase la obra, teniendo así alguna «garantía» de que el retablo tendría un buen acabado, ya que habían comprobado cómo trabajaba el pintor en cuestión, siendo el resultado del agrado de los contratantes<sup>77</sup>.

En otras ocasiones, el modelo se encontraba dentro de la misma construcción a la que se destinaba la nueva obra<sup>78</sup>. Se repiten, igualmente, los casos en los que un pintor realizaba algún trabajo bajo el condicionante de tomar como modelo otro de los retablos pintados por él<sup>79</sup>.

Encontramos también ejemplos en los cuales el modelo de la obra encargada no es uno sino varios. Así lo vemos en el contrato del retablo de San Gorgonio, para la iglesia de San Pablo de Zaragoza, mandado realizar a Martín Bernat en 1492 por María Monzón, viuda de Francisco de Miedes<sup>80</sup>.

Otra prueba de la condición artesanal del pintor aragonés, extensible a cualquier otra zona, es el hecho de que un pintor de retablos podía perfectamente pintar otro tipo de objeto como una bandera o un estandarte. Los documentos que nos hablan

77. Es posible que sea esto lo que sucedió con dos de los retablos de Blasco de Grañén. El dedicado a la Virgen María para la parroquia de Ortiñena y el retablo de Lanaja, localidades situadas en la provincia de Huesca. Éste último fue el modelo para el primero. Ambas poblaciones se encuentran geográficamente cercanas y, con probabilidad, esta proximidad fue la causante de la copia (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 180). Se podría aplicar lo anteriormente dicho a otros dos retablos de Bonanat Zahortiga. Aquél que realizó para la iglesia del Pobo (Teruel) y el retablo de Cedriellas, aldea también de Teruel. Vuelvo a insistir en que la proximidad de ambos lugares fue determinante para utilizar el retablo de Cedriellas como modelo del primero (R.A.B.M., XXXIII (1915), doc. XVI, p. 416-417). Igualmente era importante conocer el trabajo de un determinado pintor. A Juan de Leví se le encargó un retablo para la iglesia

de Santiago de Montalbán y se le pidió que fuese el «carmin fino, oro e colores perfectas, como yes aquel retaulo que vos dito Johan facedes pora el Cardenal de Taraçona, de la istoria de Santa Caterina» (R.A.B.M., XXXIV (1916), doc. XI, p. 465).

78. Un ejemplo al respecto es el retablo de Santa María de la iglesia de San Martín de Huesca, que se tomó como modelo para realizar otro retablo para la misma iglesia, encargado a Bernardo de Arás.

79. En diversas capitulaciones encontramos modelos de la obra a realizar por Bernardo de Arás. Así sucede con la mazonería del retablo de San Martín de Tours para Embún, que sirvió como modelo para otro que más tarde, en 1466, hizo para Ayera. Asimismo, en el retablo que pintó para Apiés, tomó como modelo el de San Miguel de la iglesia de Santa Clara de Huesca (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Pintura gótica...», op. cit., p. 181-

182). Esto es lógico si se piensa que Bernardo de Arás (doc. 1433-1472) tuvo su taller en Huesca y que prácticamente toda su producción se encontró en esta provincia. Seguramente su trabajo era conocido en las localidades donde actuó y esto fue el causante de la contratación de retablos, por la razón que he apuntado líneas arriba: la ventaja de tener una muestra del trabajo del pintor a quien se iba a contratar un retablo, con la seguridad que proporcionaba haber visto ya su manera de hacer.

80. En este documento se va explicando qué se debe pintar en las diferentes tablas. En la principal, había que representar a San Gorgonio como obispo, y se tomó como referencia la que se encontraba en la capilla de San Eloy, en la iglesia del Señor San Francisco. En una de las piezas laterales debía aparecer san Jaime tal y como estaba en el retablo de la viuda de Gabaret, en el monasterio de San Francisco. Encima de ésta se co-

locaría otra tabla en la que se narraría el episodio del gallo y la gallina de San Jaime, que sucedió en Santo Domingo de la Calzada, y como modelo se propuso la historia análoga que se hallaba en el retablo de la capilla de San Jaime, en Santa María del Pilar. Por último, una de las piezas, también laterales, en las que se tenía que representar a San Martín como caballero, debía inspirarse en la tabla correspondiente del retablo de la capilla de los López, en Santa María del Carmen. Se daban, en este caso, todo tipo de detalles sobre cómo debía realizarse la obra. Es evidente que quien encargaba el retablo pretendía que éste fuera lo suficientemente digno como para hacer que en él se escribieran los nombres de los contratantes, y así quedara constancia de ello: «a onor del senyor San Gorgonio fue fecho el present retaulo por Francisco de Miedes, quodam, y Maria Monçon, alias Vetes, muller suya, a tantos, etc.» (R.A.B.M., XXXI (1914), doc. IV, p. 443-444).

81. Un ejemplo al respecto de un pintor que realizó importantes retablos es Pascual Ortoneda; a quien pagaron 8 florines por pintar «hun pendon de tercanel vermello, do sia la ymagen de Sant Salvador e los senyales del bispe, es a saber una mitra e huna cayata». Documento firmado el 5 de febrero de 1440 (*R.A.B.M.*, XXXVI (1917), doc. LXXX, p. 443).

82. El precio por una cortina con arboleada se estableció en 8 sueldos; una cortina con dama y galán en una arboleada, 10 sueldos; y una cortina con dama y galán a caballo costaba 14 sueldos. Por otra parte, pintar un cofre de colores valía 12 sueldos, y el dorado de éste, 25 sueldos (F. MAÑAS BALLESTÍN, «Sistema de trabajo...», op. cit., p. 184).

83. «Aquest retaulo pinto Pere Çuera Pintor» (R. del ARCO, «Nuevas noticias de artistas...», op. cit., p. 219; M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY y C. MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Col. Básica aragonesa, 44, Guara Editorial, Zaragoza, 1984, p. 78-79).

84. A pesar de la mutilación que sufrió la parte donde se encuentra la firma, se puede leer «...at me pinto». Gracias a la documentación que da a conocer la vinculación de este pintor con dicho retablo, se ha podido establecer la correspondencia entre Bonanat y «...at» (albarán a cuenta del mencionado retablo en J. CABEZUDO ASTRÁIN, «Nuevos documentos...», op. cit., p. 69 y 76-77).

85. Además de la estrecha relación existente entre Aragón y Navarra, es también significativa la vinculación que se estableció con Lleida. Esto se aprecia, entre otros, con García de Benabarre, quien según J. Gudiol estableció taller en esta provincia catalana hacia 1460; y con Pere Teixidor, pintor leridano, a quien en julio de 1445 el canónigo don Pedro de Bolea le encargó un retablo para la capilla de Santa Catalina, en la Catedral de Huesca (J. GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1971, p. 55; A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la Catedral de Huesca*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1994, p. 113).

86. «Migel Ximenez de Pinto» (M<sup>a</sup> C. LACARRA DUCAY, «Una tabla gótica recuperada: la Piedad de Miguel Jiménez (doc. 1462-1505) procedente de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)», *ARAGONIA SACRA*, III (1988), p. 245-250, en especial p. 245).

87. *R.A.B.M.*, XXXI (1914), p. 439. Ambos aparecen como testigos en capitulaciones de retablos encargados a Bernat, alabando al pintor.

de ello son cuantiosos. Terminológicamente, se los diferencia entre pintores de retablos y pintores de cortinas. Y así como los primeros podían realizar el trabajo de los segundos, no se daba la postura contraria<sup>81</sup>. Conservamos una noticia interesante al respecto. El 19 de octubre de 1464 Juan Arnaldín y Antón de Santorquart protagonizaron un intento de establecer los precios a cobrar por diversos trabajos «menores», como la pintura de cofres, cortinas, etc.<sup>82</sup>.

Es preciso decir que a esta mentalidad artesana de la que estamos hablando escapan circunstancias que hallamos a lo largo del siglo. Es cierto que el término más correcto a utilizar sería el de *artesano* y ésta es la consideración social que existía en la edad media, así como también era la forma en que se veía el propio artista. En este sentido, no podemos olvidar las firmas que aparecen en las obras y no sólo éstas, sino los adjetivos y calificativos con los que el propio artista se alababa a sí mismo. Si bien estos ejemplos no son la norma general, tampoco podemos decir que constituyan la excepción a la regla.

Por lo que atañe a las firmas, tenemos la constancia de que el pintor Pedro de Zuera realizó el retablo de la Coronación de Nuestra Señora de la catedral de Huesca, hoy en su Museo Diocesano<sup>83</sup>. También Bonanat Zahortiga dejó su nombre escrito en el retablo de Nuestra Señora de la Esperanza para la capilla del canciller Villaespesa, en la catedral de Tudela<sup>84</sup>. De la misma manera, Pedro García de Benabarre, pintor a caballo entre tierras arago-

88. «Martin Bernat, infançon, pintor», así es llamado en una escritura otorgada el 16 de enero de 1490 (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), p. 437, nota 1).

89. Una noticia relativa a su economía es la que se produce el día 13 de septiembre de 1477, en la que manifestó la venta de todos sus bienes a Gil de Maença por 1.000 florines de oro. Esta elevadísima cantidad nos da fe de la desahogada situación en la que Bernat se encontraba (*R.A.B.M.*, XXXIV (1916), doc. LXXIII, p. 485).

90. *R.A.B.M.*, XXXI (1914), p. 439.

91. Según J. YARZA se podrían establecer varios momentos económicos en la vida del artista. (J. YARZA LUACES, «El pintor en Cataluña...», op. cit., p. 390, nota 36).

92. *R.A.B.M.*, XXXIII (1915), doc. XXI, p. 419.

93. La formación intelectual del pintor y por extensión del artista en general, era casi nula. Es así como se explica el caso de Jaume Vergós II, quien ni siquiera sabía escribir (J. YARZA LUACES, «Artista-artesano en el gótico...», op. cit., p. 129-170, en especial p. 129 y nota 2).

94. Esta afirmación surge de una infructuosa búsqueda de documentación relativa al tema. Habría que destacar un estudio de José Goñi Gaztambide («La formación intelectual de los navarros en la Edad Media (1122-1500)», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. X (1975), p. 143-303), aunque, lamentablemente, los datos en él aportados no son los suficientemente explícitos desde el punto de vista de la historia del arte, por no ser ésta la finalidad del trabajo. En este estudio José Goñi habla de la enseñanza en Navarra entre las fechas expuestas arriba. Se mencionan los centros de esta región así como las universidades o estudios generales del resto de la Península o franceses, frecuentados por estudiantes navarros. Proporciona también una lista de alumnos en las distintas materias. Entre ellos se cuenta con varios artistas, aunque sola-

mente proporciona el nombre de uno de ellos: Robertus de Castillo, quien figura en 1384 entre los artistas admitidos en el colegio de Navarra, en París (J. GOÑI GAZTAMBIDE, «La formación intelectual...», op. cit., p. 226). Esta escueta información, que extrae de J. de LAUNOY (*Regii Navarrae gymnasii Parisiensis Historia*, París, 1677, I, p. 98), es todo lo que refiere J. Goñi en su estudio. Desconozco si la fuente original contiene el oficio artístico que desarrolló el tal Robertus de Castillo, así como el de sus compañeros, cuestión ésta de capital importancia. Aún así, este dato incompleto creo que es suficientemente interesante en cuanto a que se contraponen a la idea del artesano medieval sin ningún tipo de enseñanza extraña a su propio oficio. No pretendo con esto argumentar la tesis contraria, ya que las noticias existentes al respecto demuestran sin lugar a dudas una precaria situación intelectual, por no decir prácticamente nula, por parte del artista en general. Esto, en cambio, tampoco creo que pueda estar reñido con el hecho de que surja algún que otro caso en el que alguien dedicado a algún oficio artístico tuviese la oportunidad de formarse en alguna materia. ¿Se-

Podría hablarse del pintor Martín Bernat como protagonista de circunstancias lejanas a la mentalidad artesanal de la que estamos hablando. Gozó de cierto renombre profesional e incluso colaboró en obras con pintores como Bartolomé Bermejo y Miguel Ximénez. Nos consta que tuvo relación de amistad con Gil Morlanes y el impresor Paulo Hurus («alaman, mercader de libros de emprenta») <sup>87</sup>. La singularidad de este pintor es el hecho de que no procede de condición humilde, sino que, como él mismo indica en algún documento, es *infançon* <sup>88</sup>. Además de su condición social, gozó de una buena situación económica <sup>89</sup>. Tras un fallido intento matrimonial en 1492 con doña Leonor Ponzano, celebró capitulaciones matrimoniales con doña María de Soria, viuda de un apotecario. En éstas se hace mención de los bienes que aportó al matrimonio, los cuales ascendían a un total de veintiséis mil sueldos. Después de enumerar su aportación al nuevo estado, hizo referencia a su oficio como aquello realmente remarcable en su contribución: «trahe su art y saber, en que tiene, Dios mediante, su vida segura; lo qual estima mas que todo lo suso

mente proporciona el nombre de uno de ellos: Robertus de Castillo, quien figura en 1384 entre los artistas admitidos en el colegio de Navarra, en París (J. GOÑI GAZTAMBIDE, «La formación intelectual...», op. cit., p. 226). Esta escueta información, que extrae de J. de LAUNOY (*Regii Navarrae gymnasii Parisiensis Historia*, París, 1677, I, p. 98), es todo lo que refiere J. Goñi en su estudio. Desconozco si la fuente original contiene el oficio artístico que desarrolló el tal Robertus de Castillo, así como el de sus compañeros, cuestión ésta de capital importancia. Aún así, este dato incompleto creo que es suficientemente interesante en cuanto a que se contraponen a la idea del artesano medieval sin ningún tipo de enseñanza extraña a su propio oficio. No pretendo con esto argumentar la tesis contraria, ya que las noticias existentes al respecto demuestran sin lugar a dudas una precaria situación intelectual, por no decir prácticamente nula, por parte del artista en general. Esto, en cambio, tampoco creo que pueda estar reñido con el hecho de que surja algún que otro caso en el que alguien dedicado a algún oficio artístico tuviese la oportunidad de formarse en alguna materia. ¿Se-

ría éste el caso de Tomás Giner? Es algo que entra dentro de la hipótesis, pero me temo que, hoy por hoy, no podemos todavía dar una respuesta coherente.

95. Esto es lo que sucedió con Martín Bernat y Miguel Ximénez cuando, según se especifica en la capitulación del retablo mayor para el monasterio de San Agustín de Zaragoza, debían viajar a Barcelona a ver el retablo que para la misma orden había realizado Jaume Huguet. «[...] que los ditos pintores hayan de yr a mirar aquello con un frayre del dicho monasterio de Çaragoça, e de las que seran mejores, que de aquellas fagan por scripto y fazerlas en el dito retaulo de Çaragoça» (*R.A.B.M.*, XXXI (1914), doc. VII, p. 448-451). En Cataluña, uno de los ejemplos más conocidos es el de Pere Ça Anglada y el coro de la Catedral de Barcelona (M<sup>a</sup> R. TERÉS TOMAS, «Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales», *D Art*, núm. 1-5 (1972-79), p. 51-64). Por último, mencionar un documento más en el que el príncipe Fernando el Católico escribió una carta a su padre, Juan II de Aragón, en noviembre de 1474. En ésta le habla-

nombrado»<sup>90</sup>. Por estas fechas ya llevaba cerca de dos décadas, al menos, pintando. Es posible que parte de su patrimonio procediera de su familia y a esto se uniera una próspera situación profesional. Existieron pintores con una buena situación económica, pero no hay que olvidar que lo más frecuente es que éstos no ganaran más que lo necesario para vivir<sup>91</sup>.

Una segunda e interesante noticia escapa también a este concepto artesanal del momento. En un documento de 1466, el contrato de sociedad ya citado entre Tomás Giner y Arnaut de Castelnou de Navatlles, el primero de ellos estableció al final que «yo prengo por mi estudiar quatro meses del invierno, es ha saber Novembre, he Diciembre e Janero e Febrero»<sup>92</sup>. La noticia es tan escueta y poco específica que más que darnos alguna luz sobre la formación de este pintor, extensible a muchos otros, nos crea, aún más si cabe, dudas y preguntas al respecto.

A la vista del panorama expuesto por los diferentes estudiosos que han tratado el tema, no cabe pensar en otro estudio que el relacionado con su oficio de pintor<sup>93</sup>. Es de destacar, sin embargo, que utilice el término *estudiar* aplicado a su trabajo. No sabemos tampoco si este período de estudio venía impuesto o si, por el contrario, fue una decisión personal. Lo primero sería más común, la segunda postura, en cambio, se convertiría en una pionera sin seguidores, ya que parece ser el único dato de estas características<sup>94</sup>. Si así fuese, no tiene el mismo significado esta noticia que aquéllas en las que el artista era enviado de viaje para ver unas obras determinadas que, a la vuelta, debería reflejar en su propio trabajo<sup>95</sup>.

Habría que recordar, aunque no sé si se puede establecer una relación de causalidad con lo que aquí se está comentando, que Tomás Giner es uno de los pintores aragoneses más destacados del período medieval. Fue su buen hacer el que le convirtió en uno de los elegidos de Dalmau de Mur y en el pintor, desde 1473, de Fernando de Aragón.

## Conclusiones

Podemos resumir en estas líneas un panorama pictórico activo en diferentes zonas aragonesas durante el siglo xv. La provincia más poblada por pintores que dejaron huella de su trabajo en las iglesias del lugar era Zaragoza. Seguiría en actividad artística Huesca y en último término, Teruel<sup>96</sup>.

Si bien encontramos pintores arraigados en alguna de las provincias, produciendo sólo para ella, es muy habitual encontrar obras, al menos documentalmente, de un mismo pintor en localidades de gran parte de la región aragonesa, y aunque el taller se estableciera de manera fija, existen algunos ejemplos de artistas que viajaron a otros puntos aragoneses para trabajar<sup>97</sup>.

El trasiego de artistas aragoneses no se produjo tan sólo dentro de las fronteras del territorio regional, sino también por otras zonas peninsulares. De la misma manera, muchos son los pintores foráneos que en algún momento determinado se documentan en Aragón. De algunos tenemos noticias durante varios años, de otros, nos consta que Aragón fue tan sólo un alto en el camino hacia tierras castellanas<sup>98</sup>.

Así pues, la conclusión que se podría extraer de toda la documentación examinada es que las pautas por las que se rigieron los pintores medievales catalanes fueron, de manera general, las mismas que se siguieron en el territorio aragonés<sup>99</sup>. Existen datos que de forma puntual rompen por un momento la norma, pero, debido a su carácter extraordinario, no permiten formar en base a ellos una regla común. Quizás el tiempo nos proporcione respuestas a preguntas a las que, hoy por hoy, sólo podemos contestar con hipótesis.

Cabría señalar, en este sentido, el caso de Tomás Giner y sus cuatro meses dedicados al estudio, desconcertándonos con una actitud impropia de la época y de la condición de pintor. De la misma manera, podemos apreciar cómo el artista empresario fue una figura más frecuente de lo que quizás a veces imaginamos. Es legítimo pensar, por otra parte, que esta condición empresarial del artesano fue una evolución lógica del próspero desarrollo de su oficio. Asimismo, frente a la casi inexistente consideración social respecto al pintor, sorprenden las noticias referentes a Antonio Ruyll y Miguel Vallés, quienes ostentaron el cargo de procurador en la parroquia de Santa Cruz y en el monasterio de Santa Cristina de Somport, respectivamente. Del mismo modo, debemos resaltar la alta autoestima de Martín Bernat sobre su profesión y la sagacidad con la cual supo rodearse y establecer relaciones laborales con algunos de los más destacados compañeros de oficio.

Es necesario indicar que la documentación publicada que he consultado para este estudio puede presentar ausencias. Este hecho hace que las respuestas a las preguntas formuladas puedan verse afectadas en ocasiones e, incluso, pudiesen variar en algún matiz. Hay que dejar también una puerta abierta a toda aquella documentación que todavía dormita en los archivos y cuyo paulatino descubrimiento hará que se pueda ir recomponiendo, poco a poco, el a veces enrevesado puzzle de la pintura gótica aragonesa.

Por otra parte, han quedado en el tintero alusiones a numerosas noticias que, si bien no aportan datos de gran relevancia, sí creo interesantes para saber más sobre aquellos pintores que trabajaron en el siglo xv aragonés y que nos dejaron las escenas pintadas de sus retablos como silenciosos testimonios de sus vidas cotidianas.

ba del escultor de origen germánico Hans Piet D'Anso, rogándole que le facilitara todo lo necesario para viajar «a la dicha villa de Perpinia por veir las dichas obras que alla son las quales quiere mirar por instruirse de aquellas por su arte». (M<sup>o</sup> C. LACARRA DUCAY, «Edad Media», *Las Necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza, Zaragoza, 1991, p. 230).

96. Cabe hacer un inciso en este punto para aclarar que es de la capital aragonesa de donde he podido recopilar más documentación.

97. Unos de los más representativos en este aspecto fueron los Vallés, padre e hijos, a quienes M<sup>o</sup> C. Lacarra dedica un artículo para estudiar el período que éstos pasaron trabajando en Jaca («Una familia de pintores zaragozanos...», op. cit., p. 35-48). También es interesante el caso de Pedro García de Benabarre, a quien se le documenta en Aragón y Cataluña (Íd. «García de Benabarre, Pere (doc. 1445-1483)», *Thesaurus*, Barcelona, 1985, p. 163-164; FITÉ I LLEVOT, «Estada a Lleida de Pere García de Benavarri», *Occidents*, 1, «Homenatge a J. Lladonosa», Centre d'Estudis Baix Segre, p. 97-100).

98. Frente al asentamiento del pintor gótico, podemos contemplar un panorama itinerante por lo que atañe a los pintores vinculados al territorio aragonés. Aún así, este panorama no es exclusivo de esta región, véase J. L. HERNANDO GARRIDO, «Los artistas llegados al foco barcelonés...», op. cit., p. 359-388.

99. El mayor número de estudios realizados en base a la documentación existente se produce en Cataluña, debido en gran parte a la afortunada conservación de los protocolos notariales. Véase nota 1.