

La pintura del Trecentos en el monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza

The painting of the 13th century in the monastery of the Holy Sepulchre in Zaragoza

PABLO CERCÓS MAÍCAS*

Resumen

Entre los bienes muebles procedentes del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y de la iglesia de San Nicolás, vinculada al mismo desde 1361, destacan las partes conservadas de tres retablos de estilo italianizante realizados por el principal taller barcelonés de la segunda mitad del Trecentos, el de los hermanos Serra. Mediante la revisión de estas obras en paralelo al contexto histórico del monasterio, se pretende ofrecer una nueva visión de las mismas, valorando la labor de fray Martín de Alpartir en su realización, y profundizando tanto en la forma en la que estos pintores pudieron contactar con el monasterio zaragozano, como en el modo en el que su pintura llegó a influir en el contexto pictórico zaragozano del momento.

Palabras clave

Zaragoza, San Nicolás, Santo Sepulcro, Fray Martín de Alpartir, Pintura gótica, Serra, Siglo XIV.

Abstract

Among the movable assets from the monastery of the Holy Sepulchre in Zaragoza and the church of Saint Nicholas, linked to the monastery since 1361, the most noteworthy are the preserved parts of three altarpieces in the Italianate style made by the main Barcelona workshop of the second half of the 13th century, that of the Serra brothers. By reviewing these works in parallel with the historical context of the monastery, the aim is to offer a new vision of them, valuing the work of friar Martín de Alpartir in their execution, and exploring in depth both the way in which these painters were able to make contact with the monastery in Zaragoza, and the way in which their painting came to influence the pictorial context of Zaragoza at the time.

Keywords

Zaragoza, Saint Nicholas, Holy Sepulchre, Friar Martin de Alpartir, Gothic painting, Serra, 14th century.

* * * * *

* Doctorando en Historia del Arte. Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: pablocercosmaicas@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4915-4655>. Trabajo realizado en el marco de «TRAZA. Grupo de Investigación en Arte Medieval y Moderno en Aragón» (H33_23D).

El autor desea agradecer a su director de tesis, el profesor Javier Ibáñez Fernández, todas las apreciaciones y correcciones que ha realizado al texto. El reconocimiento también debe hacerse extensivo al doctor Jorge Martín Marco por su apoyo y sus consejos en la redacción de este artículo; y, de manera especial, a Marta, por su paciencia infinita.



En el centro de la ciudad de Zaragoza, ajeno a las miradas de los visitantes, se encuentra el monasterio del Santo Sepulcro, un edificio que ha compartido la vida de la ciudad desde su fundación por Marquesa Gil de Rada en 1304,¹ y que se mantuvo sujeto a la jurisdicción del prior del Santo Sepulcro de Calatayud desde su institución canónica, efectuada el 13 de mayo de 1306.² Dentro de sus muros se conservan valiosas huellas de su historia, entre las que se encuentran múltiples restos pictóricos medievales datados del Trecentos a inicios del Quinientos.

De entre todos ellos, los que pueden resultar más significativos son los realizados en el primer siglo de existencia del monasterio, especialmente durante su segunda mitad, puesto que, además de su calidad y de la multitud de soportes empleados para tal fin —tabla, techo y muro—, su ejecución se entremezcla con el proceso constructivo del edificio. Entre ellos se encuentran tres retablos salidos del taller barcelonés más importante de la segunda mitad del Trecentos, el de los hermanos Serra, conservándose todavía dos *in situ* —uno fragmentado, el de la Pasión, y otro completo, el de San Julián y Santa Catalina—, mientras que el de la Resurrección es el único que se custodia fuera del edificio, en el Museo de Zaragoza. Este último ha sido el mueble medieval zaragozano más estudiado por la historiografía hasta la actualidad, puesto que gracias al testamento de su comitente, fray Martín de Alpartir, canónigo y comendador de la Orden del Santo Sepulcro, y tesorero de Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza, fechado el 24 de junio de 1381,³ se conoce el nombre de su autor, Jaume Serra (doc. 1358-1389). La existencia de un documento que permite precisar tanto la autoría como la datación

¹ A pesar de que la institución de la comunidad religiosa data del 10 de noviembre de 1300, inicialmente lo hizo en la villa de Híjar (Teruel), trasladándose a Zaragoza, gracias a la herencia testamentaria de Marquesa Gil de Rada, en 1304 (LÓPEZ RAJADEL, F., «La fundación del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza», en *La Orden del Santo Sepulcro, II Jornadas de Estudio, Zaragoza*, Centro de Estudios de La Orden del Santo Sepulcro, 1996, pp. 203-220, espec. pp. 208-210).

² PIAVI, L., *Establecimientos de la Sagrada Orden Militar y Pontificia del Santo Sepulcro*, Madrid, Imprenta de don Luis Aguado, 1893, pp. 285-287. La documentación relacionada con la institución ha sido transcrita en ODRIOZOLA Y GRIMAUD, C. de, *Monasterio del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo de Zaragoza. Memorias históricas*, Zaragoza, Mariano Escar, tipógrafo, 1908, docs. IV-V, pp. 19-22; y en LÓPEZ RAJADEL, F., «La Fundación del...», docs. 5 y 6, pp. 216-217.

³ El testamento fue publicado por vez primera, fechado erróneamente el 24 de junio de 1361, en ODRIOZOLA Y GRIMAUD, C. de, *Monasterio del...*, doc. VI, pp. 23-26. El error no fue subsanado hasta su correcta lectura en RINCÓN GARCÍA, W., «Permanencia artística de la orden del Santo Sepulcro en España», en *La Orden del Santo Sepulcro, I Jornadas de Estudio, Zaragoza*, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 1991, p. 196; y en LACARRA DUCAY, M.^a C., «Edad Media», en *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 215-247, espec. p. 239. Posteriormente, fue transcrito íntegra y correctamente en LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil de Rada. Señora de Híjar y fundadora del Santo Sepulcro de Zaragoza*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, doc. 11, pp. 62-87. Actualmente, el testamento se encuentra en el Archivo del Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza [AMSS], 36P.

de esta obra la convierten en la única documentada y conservada del maestro, y en aquella a través de la cual se ha ido conformando su corpus artístico.

El establecimiento de las canonesas en Zaragoza, una *capsa pintada* para los corporales como primera obra monástica

Una vez las canonesas llegaron a Zaragoza, se ubicaron en un espacio emplazado en el ángulo nororiental de la ciudad, entre la muralla romana y la iglesia de San Nicolás. Durante la primera mitad de la centuria, mientras la iglesia de San Nicolás era objeto de una completa reedificación,⁴ las monjas residieron en unas instalaciones provisionales que serán reformadas en la segunda parte del siglo.

En este contexto puede datarse la primera obra pictórica del monasterio; una pieza muy curiosa tanto por su rareza, como por su belleza y antigüedad. Se trata de una caja de madera, de 29 x 31 x 7,3 cm, en la que, sobre un fondo rojo, resaltan tres motivos pictóricos: unas formas vegetales en los laterales; un escudo heráldico en el frente exterior de la tapa [fig. 1a], y un Calvario pintado en su lado opuesto, que queda oculto en el interior de la caja cuando se cierra [fig. 1b]. Las armas se corresponden con un escudo escarcelado, con el primer y último cuartel compuesto por tres y cuatro fajas de oro sobre campo de gules, y el segundo y tercero con un creciente ranversado de oro, bordeado de aspas de oro sobre campo de gules; una heráldica que no se ha podido identificar.⁵

La representación de Cristo es bastante naturalista y dramática, reflejando a Jesús ya muerto —con los ojos cerrados—, cubierto únicamente

⁴ Recientemente ha sido datada la construcción del templo gótico en la primera mitad de la centuria, probablemente entre 1318 y 1349 (USÓN GARCÍA, R., *La arquitectura medieval cristiana de Zaragoza. Orígenes y particularidades de la arquitectura gótica regional*, vol. II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2024, pp. 285-291).

⁵ Estas armas no se corresponden ni con las de la familia de la fundadora (un árbol genealógico de Marquesa Gil de Rada en LÓPEZ RAJADEL, F., «La fundación...», p. 211, y un estudio familiar en LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil...*), ni con las de las primeras canonesas (*ibidem*, doc. 3, pp. 40-44), ni con las de las abadesas que ha tenido el monasterio en su historia (una lista completa en PIAVI, L., *Establecimientos de la...*, pp. 304-311), ni con las de Galacián de Tarba, justicia mayor de Aragón, sepultado a los pies del altar mayor de San Nicolás en 1349 (SALA VALDÉS, M. de la, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1933, p. 134). Asimismo, tampoco se encuentran recogidas ni en el Armonial de Aragón; ni en el Libro de Armería del Reino de Navarra; ni en los 6 volúmenes del Armonial Historich de Catalunya; ni en el Armonial de Argillo, ni en el Libro de Blasones de Jerónimo de Bolea. Desgranado el blasón, los cuarteles fajeados sí son comunes en la heráldica aragonesa; sin embargo, los cuarteles de la luna bordeada de aspas no podemos asociarlos a ninguna familia, siendo similares —con los colores a la inversa— a las armas del apellido Sayas, y a los cuarteles 2 y 3 de los Heredia de Botorrita; y prácticamente idénticas a la de los mismos cuarteles de los Mateo de Huesca.



Fig. 1a. Caja (cerrada) para corporales del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza. Fotografía: autor.



Fig. 1b. Caja (abierta) para corporales del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza. Fotografía: autor.

con el perizoma —mostrando parte de su anatomía— y clavado en la cruz por medio de tres clavos. El peso del cuerpo inerte del Salvador, que se desploma hacia el suelo, y la abundante sangre que brota de sus llagas, ayudan a resaltar el patetismo de la composición.

Su datación, que podría llegar a afinarse mediante la correcta lectura de la heráldica, puede establecerse a partir de sus rasgos estilísticos, representativos de un gótico lineal ya avanzado, y de la comparación con varios ejemplos aragoneses fechados en el primer tercio del siglo XIV, como las pinturas murales de la ermita de San Miguel de Foces (Huesca);⁶ la del tabernáculo de la catedral de Tarazona (Zaragoza)⁷ [fig. 2a], y la de los arcosolios de la ermita de Cabañas (La Almunia de Doña Godina, Zaragoza)⁸ [fig. 2b]. Por tanto, las particularidades compositivas del Crucificado y su relación con otras pinturas de características similares, permiten asignarle una cronología en torno al primer tercio del Tres-

⁶ En el arcosolio de Ato de Foces, hijo de Eximeno de Foces —el fundador del edificio—, completamente decorado con pintura mural en la que destaca un Calvario, se conserva una inscripción que refleja que murió el 13 de las calendas de octubre de 1302 —19 de septiembre de 1302—, informando de la datación aproximada de las pinturas.

⁷ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Estudio Histórico Artístico», en Méndez, J. F. (coord.), *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Instituto de Patrimonio Histórico Español y Gobierno de Aragón, 2009, pp. 11-296, espec. pp. 219-220.

⁸ MAÑAS BALLESTÍN, F., *La ermita de la Virgen de Cabañas*, La Almunia de Doña Godina, Asociación Cultural L'Albada, 2007, pp. 137-179.

cientos, pudiendo ser, quizás, una pieza relacionada con la fundación del monasterio zaragozano, con la llegada de las primeras canonesas, o con la reforma de San Nicolás.

Probablemente, fue un objeto utilizado desde su origen como receptáculo para guardar corporales, y quizás pueda identificarse con la «capsa pintada dentro de la qual havia tres corporales con sus figuelas» —hijuelas— descrita por Pedro Zapata, prior del Santo Sepulcro de Calatayud, en el trasunto de su visita al monasterio el 15 de diciembre de 1515.⁹

La construcción del monasterio: un marco cronológico para comprender la pintura de los Serra y su huella en Zaragoza

Una vez superado el periodo pestilente que asoló Europa a mediados del Trescientos, el monasterio experimentó la reforma que le otorgó su fisonomía actual. Lo primero que se produjo fue su unión con la iglesia de San Nicolás por medio de la obtención de su patronazgo, concedido por el arzobispo Lope Fernández de Luna, a petición de su tesorero, fray Martín de Alpartir, el 28 de agosto de 1361.¹⁰ El acto oficial de esta anexión, en el que estuvo presente Alpartir, se desarrolló ante las puertas de la iglesia de San Nicolás el 26 de marzo de 1362.¹¹ Finalmente, esta donación fue oficialmente confirmada por Gil Albornoz, cardenal de Santa Sabina, el 18 de febrero de 1364.¹²

⁹ Según recoge Pedro Zapata en el traslado de su visita al monasterio, en la «capilla llamada del Tesorero» —la capilla de fray Martín de Alpartir o sala capitular— había «una arca de noguera» que contenía varios ornamentos, entre ellos «una capsa pintada, dentro de la qual havia tres corporales con sus figuelas» (tanto la transcripción de la visita como la misma interpretación en GARCÍA ALBARES, M.^a C., «El monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza en 1515, según la visita prioral de don Pedro Zapata», en *La Orden del Santo Sepulcro, II Jornadas de Estudio*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 1996, pp. 221-230).

¹⁰ La intercesión de Alpartir en la unión de la iglesia y el monasterio se desprende tanto de la inscripción que bordea su sepulcro —«[...] thesorero del S. don Lope arzobispo de Zaragoza a cuya suplica e ruego dio la iglesia de Sant Nicolas a este ilustre monasterio [...]»— (transcrita por primera vez en PIAVI, L., *Establecimientos de ...*, p. 290, nota n.º 19), como de la documentación correspondiente a la cesión, en la que el arzobispo indicó que la efectuó a ruego de Alpartir —«per fidelem thesaurarium nostrum domnum fratrem Martinum de Alpartil canonicum Hyerosolimitanum, comandatorem de jovet, cuiusdem ordinis, supplicatione ferventi, devota, et frequenti»—, porque el monasterio no contaba ni con una iglesia ni con un lugar en el que pudiera edificarse (una copia de la licencia en el AMSS, Caja 19, n.º 3).

¹¹ AMSS, 16P (Zaragoza, 26-III-1362); documento registado en LÓPEZ DE LA PLAZA, G., *Las Mujeres en una Orden Canónica: Las Religiosas del Santo Sepulcro de Zaragoza (1300-1615)* (tesis doctoral), Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, 2009, doc. 16, p. 362; y en RINCÓN GARCÍA, W., *El Monasterio de la Resurrección de Zaragoza: canonesas regulares del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2010, p. 87.

¹² RINCÓN GARCÍA, W., «El monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza: el edificio medieval», en *La orden del Santo Sepulcro, IV Jornadas Internacionales de Estudio*, Zaragoza, Centro de Estudios del Santo Sepulcro, 2004, pp. 277-310, espec. p. 283. Una copia de la confirmación en el AMSS, Caja 19, n.º 3.



Fig. 2a. Tabernáculo de la Seo de Tarazona (Zaragoza). Fotografía: autor.

Inmediatamente después debió de iniciarse la construcción del monasterio, quizás en 1365, encontrándose muy avanzada la obra cuando Alpartir ordenó sus últimas voluntades en 1381. En efecto, según su testamento, para entonces ya se había levantado la sala capitular, y continuaba trabajándose en el resto del complejo, por lo que el canónigo legó dinero para su conclusión. Cinco días más tarde, Alpartir dejó al mando de las obras de la casa a Francisco de Aguilón, rector de Longares,¹³ quien se encargó de extender el finiquito por su finalización el 11 de febrero de 1390.¹⁴

Todo indica que el tesorero también persiguió el respaldo del arzobispo de Zaragoza, e incluso de la propia Corona para la empresa constructiva.¹⁵ Desde luego, las armas del prelado y el señal real de

Aragón figuran en parte del edificio.

En este contexto, los edificios vinculados al monasterio zaragozano —tanto la iglesia de San Nicolás como la casa— fueron dotándose con diferentes trabajos salidos del taller barcelonés de los hermanos Serra.

¹³ Martín de Alpartir nombró administrador de las obras del monasterio a Francisco de Aguilón el 29 de junio de 1381 (BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. III, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 471).

¹⁴ La evolución de la construcción del monasterio en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, pp. 20-22; y en USÓN GARCÍA, R., *La arquitectura...*, pp. 288-301. La extensión del finiquito en VISPE MARTÍNEZ, J., «Aportación documental para el estudio de los maestros mudéjares zaragozanos de finales del siglo XIV», en Criado Mainar, J. (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 209-246, espec. doc. 27, pp. 242-244.

¹⁵ A través de la escasa documentación conservada del monasterio datada en el siglo XIV, se advierte cómo el tesorero intervino ante ambas instituciones para lograr su apoyo a la casa. Así, por un lado, fray Alpartir medió con el arzobispo para que el monasterio lograra la cesión del patronazgo de San Nicolás en 1361. Del mismo modo, el canónigo también fue el responsable de que el infante Juan emitiera un privilegio el 22 de diciembre de 1368, concediendo cinco cahíces de sal al año al monasterio [AMSS, 24R (Zaragoza, 22-XII-1368); documento registado en LÓPEZ DE LA PLAZA, G., *Las Mujeres...*, p. 366].



Fig. 2b. Arcosolio de la ermita de la Virgen de Cabañas
(La Almunia de Doña Godina, Zaragoza). Fotografía: autor.

Francesc (doc. 1350-1362), Jaume (doc. 1358-1389), Pere (doc. 1357-1405) y Joan Serra (doc. 1365-1386) fueron cuatro hermanos pintores que trabajaron y dominaron el panorama pictórico de la ciudad Condal en la segunda mitad del siglo XIV, realizando desde allí importante encargos para otros lugares de la Corona. De ellos, únicamente se conservan obras documentadas de Jaume y de Pere —algo más joven que Jaume—,¹⁶ y debe reconocerse que se desconoce el modo de pintar del resto.¹⁷ Estos dos

¹⁶ La menor edad de Pere se desliza del primer documento en el que se le menciona, datado el 14 de abril de 1357. En él, Pere firma un contrato de aprendizaje del oficio de pintor con Ramón Destorrens, con una duración de cuatro años (VERRIÉ, F. P., «Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 2, n.º 1, 1944, pp. 66-76, espec. doc. II, p. 76). Un año después de que Pere empezase a formarse con Destorrens, Jaume ya aparece documentado como un pintor competente, realizando el retablo y tabernáculo de San Miguel para la catedral de Girona (MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III Addenda al apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n.º 10, 1952, pp. 7-387, espec. doc. 404, pp. 28-30).

¹⁷ Son tres las obras documentadas y conservadas de Jaume y Pere Serra: el retablo de la Resurrección del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, de Jaume Serra, fechado en 1381; el retablo del Espíritu Santo de la iglesia de Santa María de Manresa, obra conservada *in situ* y realizada por Pere Serra entre 1393 y 1394 (SARRET I ARBÓS, J., «Capella y retaule del Sant Esperit en la Seu de Manresa», *Butlletí del Centre Escursionista de la Comarca del Bages*, n.º 7, 1907, pp. 129-135), y el retablo

pintores se unieron, formando un mismo taller en el que trabajaron, generalmente de forma conjunta, entre la muerte del mayor de los hermanos, Francesc (1362), y la de Jaume (1385).¹⁸ En esa sociedad, Joan, el cuarto de los hermanos, parece que pudo desempeñar un papel secundario.¹⁹

Las tablas de la Pasión de Cristo de la iglesia de San Nicolás, ca. 1361-1364

En el interior de la iglesia de San Nicolás, conformando las calles laterales del retablo del Rosario —una obra de inicios del siglo XVIII—,²⁰ se conservan cuatro tablas de marcado estilo italianizante, que miden —recortadas— 73 x 82 cm. Aunque su estado de conservación es deficiente, se advierte una temática común que gira en torno a la Pasión de Cristo, representada por medio de ocho episodios —dos por tabla— [fig. 3].²¹

En un primer momento, la historiografía quiso relacionar estas pinturas con el banco del retablo de la Resurrección de fray Martín de

de San Bartolomé y San Bernardo del monasterio de Santo Domingo de Manresa, realizado por Pere Serra en 1395, del que se conserva la tabla principal en el Museu Episcopal de Vic (SARRET I ARBÓS, J., *Art i Artistes Manresans*, Manresa, Imprempta i enquadernacions de Sant Josep, 1916, pp. 18-21). Además, a Francesc Serra se le ha venido atribuyendo el retablo de San Luis de la catedral de Barcelona —se conserva la calle central en el MNAC— desde ALCOY I PEDRÓS, R., «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa», *D'Art*, n.º 19, 1993, pp. 121-144. Sin embargo, recientemente se ha propuesto desestimar esa hipótesis y asociar el mueble a Jaume (VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin and the Beggar: A Masterpiece by Jaume and Pere Serra*, Madrid, Jaime Eguiguren, 2019, pp. 56-61).

¹⁸ El trabajo conjunto de ambos pintores queda perfectamente demostrado en la documentación conservada sobre ellos (la mayor parte de la documentación conocida sobre los Serra está recogida y transcrita en MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n.º 7, 1949, pp. 8-325; MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II Apéndice Documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n.º 8, 1950, pp. 7-387; y MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor...», n.º 10, 1952, pp. 7-365).

¹⁹ En las últimas décadas la pintura de los Serra se ha estudiado en ALCOY I PEDRÓS, R., «El taller dels Serra», en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 254-271; y, más recientemente, revisando la documentación conocida sobre los hermanos y formulando nuevas interpretaciones sobre su pintura, en VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin... Además, otras investigaciones se han centrado en analizar por separado la obra de los hermanos: Francesc Serra (ALCOY I PEDRÓS, R., «Pintura y debate dinámico: los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed», en Alcoy, R. y Beseran, P. (eds.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 153-24; y FAVÀ, C. y CORNUDELLA, R., «Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 11, 2010, pp. 63-89); Jaume Serra (ALCOY I PEDRÓS, R., «La plenitud de Jaume Serra», en *L'art gòtic...*, pp. 272-277), y Pere Serra (RUIZ I QUESADA, F., «Pere Serra», en *L'art gòtic...*, pp. 284-296).*

²⁰ Ver al respecto la aportación de Jorge Martín Marco en este mismo monográfico.

²¹ Estas escenas se corresponden con la Lamentación sobre Cristo muerto y la Resurrección —en la tabla superior de la calle izquierda—; el Descendimiento a los infiernos y las Marías en el sepulcro —en la tabla inferior de la calle izquierda—; el Prendimiento en el Huerto y San Pedro cortando la oreja a Malco —en la tabla superior de la calle de la derecha—, y la Oración en el Huerto y Judas pactando la Traición a Cristo —en la tabla inferior de la calle derecha—.



Fig. 3. Tablas de la Pasión, posiblemente procedentes del retablo de la Virgen de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza, siguiendo la posición que actualmente ocupan en el retablo del Rosario de la misma iglesia, Jaume y Pere Serra (atrib.), ca. 1361-1364. Fotografías: autor.

Alpartir.²² Sin embargo, esta posibilidad ha sido discutida tanto por motivos iconográficos, como por las dimensiones de las pinturas,²³ llegando a proponerse que, en origen, pudieran componer las calles laterales del «altar de Santa María» de la iglesia de San Nicolás, «do yes figurada la ystoria de la Passion et Resurreccion del Santo Sepulcro de Nuestro Senyor Jhesu Christo» en el que Pedro García de Rada, oficial eclesiástico de Zaragoza y canónigo de Tarazona, fundó dos capellanías el 20 de julio de 1369,²⁴ es decir, que formarían parte del retablo de la Virgen de la iglesia de San Nicolás; un mueble, que, a tenor de estos datos, ya debía de estar ultimado para mediados de 1369.²⁵ Es más, teniendo en cuenta la relación temática de las escenas con la Orden, y que el patronazgo de la iglesia pasó al monasterio en 1361, confirmándose tres años más tarde, es posible que el retablo se realizara como una primera dotación del templo una vez que su patronazgo fue asumido por la fundación religiosa entre 1361-1364.²⁶

Esta datación, anterior a la del retablo de la Resurrección de Jaume Serra, parece tanto más plausible si se tiene en cuenta el argumento estilístico, que ya había servido a la historiografía para adelantar la realización de las tablas y adjudicar su ejecución a otros artistas a los que se les consideraba anteriores a los Serra como Lorenzo Zaragoza;²⁷ un pintor «intimament relacionat amb l'obra de Jaume Serra» cuya producción pictórica se sitúa «amb anterioritat», llegando a juzgarse de «caràcter arcàizant»,²⁸

²² SALA VALDÉS, M. de la, *Estudios Históricos...*, p. 142; y CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis. Pintura medieval española*, vol. XXII, Madrid, Espasa-Caspe, 1966, p. 195.

²³ Así se refleja en las distintas publicaciones al respecto de M.^a del Carmen Lacarra Ducay desde LACARRA DUCAY, M.^a C., «Arte Medieval», en Lacarra Ducay, M.^a C., Morte García, C. y Azpeitia Burgos, C., *Museo de Zaragoza, sección de Bellas Artes*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, p. 12.

²⁴ La fundación de ambas capellanías se registra en una cláusula del testamento del citado canónigo, redactada el 20 de julio de 1369, conservada en el AMSS, 26P (documento transcrito en LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil...*, doc. 10, pp. 60-62). La hipótesis de relacionar estas pinturas con el altar de Santa María fue planteada por primera vez en LACARRA DUCAY, M.^a C., «L'obra i la influencia de Jaume Serra en Aragón», en *L'art gòtic...*, p. 283; y en LACARRA DUCAY, M.^a C., «Jaume Serra: su influencia en tierras de Aragón», en Iglesias Rouco, L. S., Payo Hernanz, R. J. y Alonso Abad, M.^a P. (coord.), *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, Universidad de Burgos, 2005, pp. 275-276.

²⁵ El altar de la Virgen era uno de los cinco que componían la iglesia de San Nicolás a finales del Trecentos, tal y como se recoge en la visita pastoral girada al templo por el arzobispo García Fernández de Heredia el 6 de abril de 1388 [Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza (ACPZ), Visita pastoral del arzobispado de Zaragoza por García Fernández de Heredia, Alm. 2, caj. 10, lig. 1, n.º 2, ff. 360 r.-362 v. (agradezco al profesor Javier Ibáñez Fernández su generosidad científica al llamarme la atención sobre esta documentación)]; visita transcrita en BLASCO MARTÍNEZ, A. L., *La iglesia zaragozana en 1388 según los actos de la visita pastoral del arzobispo D. García Fernández de Heredia* (Tesis de licenciatura), Universidad de Zaragoza, 1971, doc. IV, pp. 338-344].

²⁶ Alberto Velasco ya considera que pudo ser este acto de anexión el detonante del encargo del retablo VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin...*, pp. 93-98.

²⁷ BERTAUX, E., «Pintura votiva del rey de Castilla D. Enrique II (colección de D. Román Vicente. Zaragoza)», en *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. 1908. Catálogo de la Sección de Arte Retrospectivo*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908, pp. 45-46.

²⁸ GUDIOL RICART, J., *La pintura gòtica a Catalunya. I*, Barcelona, ADAC, 1938, p. 13.

y Ramón Destorrens.²⁹ Sin embargo, la pintura también se ha vinculado con Jaume Serra;³⁰ y, de igual forma, ha tratado de explicarse como una posible obra de colaboración de Jaume con Francesc Serra,³¹ y de Jaume con Pere Serra.³² Ahora bien, a la luz de la datación propuesta para estas tablas de la Pasión (1361-1364); de la hipótesis elaborada recientemente por Alberto Velasco según la cual Francesc ya debía de estar bastante enfermo en 1361, un año antes de su fallecimiento;³³ de la documentación existente de los hermanos Serra —que muestra un trabajo asociativo de Jaume y Pere desde 1362—, y de las similitudes estilísticas existentes entre estas tablas y la obra vinculada a los Serra —especialmente a la de Jaume—,³⁴ parece ajustado proponer que estas pinturas pudieron ser realizadas conjuntamente por Jaume y Pere.

El hecho de que se optase por un taller barcelonés para la realización de varias obras zaragozanas —una circunstancia que parece iniciarse con este retablo—, se ha venido relacionando con la figura de Lope Fernández de Luna por dos motivos. En primer lugar, porque gobernó la diócesis de Vic (1348-1351) antes de ocupar la sede zaragozana (1352-1382); y en segundo, porque encargó tanto la realización de su sepulcro como, probablemente, la dirección de las obras de su capilla funeraria —dedicada a San Miguel, pero conocida como la *Parroquieta*— a Pere Moragues,³⁵ afamado

²⁹ Las tablas han sido identificadas como obra de Destorrens, en colaboración con un joven Pere Serra, en GUDIOL, J., *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 35; y, trabajando en solitario, en GUDIOL, J., *Pintura gótica catalana*, Paret del Vallès, Ediciones Polígrafa, 1986, pp. 49-51; y en AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura catalana. Del Esplendor Gótico al Barroco*, Barcelona, Carroggio, 1990, p. 49. También se han atribuido a Destorrens, argumentando que estas tablas cuentan con ciertas coincidencias con la obra tanto de Arnau Bassa como de los Serra —lo que podría identificar a Destorrens como un pintor «puente» entre Arnau y los Serra— en ALCOY I PEDRÓS, R., «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrens», en *L'art gòtic...*, p. 242.

³⁰ POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Harvard University Press, 1930, pp. 226-230; SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera Part*, Barcelona, S. Babra, Llibrería Antiga i Moderna, 1924, pp. 327-328; MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 36; y CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis...*, p. 195.

³¹ FAVÀ, C. y CORNUDELLA, R., «Els retaules...», pp. 74-76.

³² VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin...*, espec. pp. 93-98.

³³ A. Velasco considera que el grave estado de salud que Francesc pudo tener en 1361, le impidió trabajar, obligándole a cancelar y dejar inacabadas diversas obras en esa fecha (*ibidem*, pp. 52-65 y 95).

³⁴ La evidencia estilística que comparten las tablas de la Pasión y el retablo de la Resurrección —el único documentado de Jaume Serra— queda demostrada, especialmente, en la expresión y caracterización de los rostros de los personajes. La presencia de detalles comunes entre estas pinturas ya fue advertida en GUDIOL RICART, J., *La pintura...*, p. 13. Recientemente, ha sido detallada la proximidad estilística entre las tablas de la Pasión y el mueble de Santa María de Sijena, atribuido tanto a Jaume Serra como a Jaume y Pere Serra, fechado en la década de 1370 (FAVÀ, C. y CORNUDELLA, R., «Els retaules...», p. 74, y VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin...*, pp. 93-98).

³⁵ El trabajo de Moragues en la «Parroquieta» y en Zaragoza ha sido estudiado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral...*, pp. 23-44.

orfebre, escultor y «piquero»³⁶ de la ciudad Condal.³⁷ Sin embargo, este es un argumento un tanto endeble, que implica la existencia de un supuesto contacto previo en Vic del que no tenemos noticia, y que, además, parece perder fuerza de atender al hecho de que el arzobispo encargó las labores pictóricas de la *Parroquieta* a Juan y Nicolás de Bruselas en 1379.³⁸

En realidad, dada la implicación de la Corona en el proyecto de construcción del monasterio;³⁹ el recurso habitual, por parte de los monarcas, a talleres catalanes para la realización de diferentes encargos en el área zaragozana a lo largo del Trecentos,⁴⁰ y la confianza depositada por la Corona en los Serra para la ejecución de varios proyectos pictóricos entre

³⁶ Aparece así identificado y, por tanto, en perfecta relación con la probable labor arquitectónica de la «Parroquieta», en una carta de paz firmada entre él y Guillén de Leví, pintor habitante en Zaragoza, el 5 de noviembre de 1380 (documento transcrito, sin indicar el archivo y el notario, en SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 33, 1915, pp. 411-428, espec. p. 413).

³⁷ Esta hipótesis ha sido planteada en las diversas contribuciones de M.ª del Carmen Lacarra Ducay desde LACARRA DUCAY, M.ª C., «Arte Medieval...», pp. 11-18.

³⁸ Juan y Nicolás de Bruselas, «maestros de obra de pinzel de la villa de Bruxelles del regno de Francia», se comprometieron a «dorar et obrar de pinzel» todo lo que el arzobispo les encomendase hacer en sus casas y su capilla de la ciudad de Zaragoza, el día 15 de febrero de 1379 (documento parcialmente transcrito en SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos...», n.º 35, 1916, doc. II, p. 414, y de forma completa en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral...*, doc. 13, pp. 236-237).

³⁹ El apoyo que la Corona ejerció sobre el monasterio desde su fundación se comprende a través de los lazos familiares que la vinculan al mismo, puesto que Pedro Fernández de Híjar, marido de Marquesa Gil de Rada, fue hijo del rey Jaime I y de Berenguela Alfonso Fernández de Braguerá, con quienes mantuvo una estrecha relación, al igual que con su hermano Pedro III (LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil...*). Dicha ayuda se advierte tanto en la heráldica que todavía conserva el monasterio, como, especialmente, por medio de las tres concesiones particulares que la Corona le otorgó a la casa a lo largo del siglo XIV. Primero, la entrega de 30 sueldos para pitanza por el coronamiento de Pedro IV en 1336; segundo, la autorización para abrir un portillo en la muralla por parte del mismo monarca en 1364 (RINCÓN GARCÍA, W., «Patronazgo real y eclesiástico para el monasterio del Santo Sepulcro en Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 33, 1981, pp. 209-216, espec. p. 213), y tercero, la concesión de una donación anual de cinco cahíces de sal emitida por Jaime I en 1368 (ver nota n.º 15).

⁴⁰ Fue recurrente el mecenazgo de los reyes sobre obras destinadas a Zaragoza o a su entorno, encargadas a pintores formados o que trabajaban en Barcelona a lo largo del Trecentos. Entre ellos se encuentran los siguientes: Ferrer Bassa, quien, por orden de Pedro el Ceremonioso, realizó varios retablos para la Aljafería entre 1339 y 1345 (TRENS, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936, docs. VIII, X, XI, XIII, XVII y XVIII, pp. 165-168; y MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor...», n.º 10, 1952, doc. 378, p. 14). Ramón Destorrents, que, por encargo de la reina Leonor, envió a Zaragoza un retablo de los Gozos de la Virgen en 1358 (SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes...*, pp. 261-262). Un pintor anónimo —por las fechas, quizás un Serra— que realizó el retablo de San Jorge para la nueva capilla de la Alfajería en 1366 (RUBIÓ Y LLUCH, A., *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval*, vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, doc. CXXXIV, p. 134; y MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor...», n.º 8, 1950, doc. 21, p. 31). Lorenzo Zaragoza que, a petición de la reina Leonor, pintó el sepulcro de Santa Susana de Maella en 1373 (MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor...», n.º 7, 1949, p. 188, reg. 521) y, trabajando ya en Valencia, por mandato del rey, concluyó el retablo de Santa Apolonia de la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza en 1377 (SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes...*, p. 319). Esteve Rovira, residiendo en Zaragoza, pero procedente de Barcelona —y luego documentado en Toledo y Valencia—, realizó, por orden de Pedro IV, el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Zaragoza en 1384 (RUBIÓ Y LLUCH, A., *Documents per l'Historia...*, doc. CCLXXXIV, p. 277). Por último, Lluís Borrassà, que fue convocado a participar en los preparativos de la coronación de Juan I en Zaragoza en 1388 (GUDIOL RICART, J., *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, Taller de la Casa Provincial de Caridad, 1926, pp. 10-11).

1360 y 1395,⁴¹ cabe proponer la posibilidad de que fuese precisamente la Corona la que actuase como nexo de unión entre los Serra y el monasterio.

Ahora bien, tampoco debe desestimarse la opción de que, además, interviniesen otros actores en este encargo, como el arzobispo;⁴² Pedro García de Rada —el fundador de las dos capellanías instituidas en el altar de Santa María de la iglesia de San Nicolás—,⁴³ y, sobre todo, Alpartir. El canónigo, además de impulsar la construcción de gran parte del monasterio, es el nexo que permite entender el resto de compromisos asumidos por los Serra en el priorato bilbilitano del Santo Sepulcro.

Pero, volviendo al retablo de la Pasión, todo parece indicar que la obra continuó en el mismo lugar para el que se realizó hasta la reforma del templo de San Nicolás llevada a cabo por Juan Berdiel a finales del Seiscientos.⁴⁴ En este momento, el mueble debió de ser desmontado y fragmentado, desapareciendo, quizás, parte de su estructura. Posteriormente, algunas de sus tablas pudieron incorporarse al retablo mayor de la iglesia cuando fue reparado por el escultor zaragozano José Sanz en 1779,⁴⁵ puesto que poco tiempo después, en la descripción del mueble realizada por el abate Ponz, se destaca la existencia de varias pinturas de la «Pasión de Cristo»,⁴⁶ que el retablo original, capitulado por Juan de

⁴¹ En total fueron seis proyectos pictóricos en los que, por mandato del círculo más cercano a la Corona —los monarcas, la infanta Joana, y el secretario real— se vieron involucrados los Serra, especialmente Jaume. El primero de los encargos conocidos fue el de unas pinturas que la reina Leonor contrató con Jaume Serra y que este había finalizado el 22 de octubre de 1360. Toda la documentación que relaciona a la Corona con los Serra —en las que no hay solo encargos de obras— se encuentra recogida y transcrita en RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per l'Historia...*, doc. VI, p. 397; MADURELL MARIMÓN, J. M.^a, «El pintor...», n.º 7, 1949; *ibidem*, n.º 8, 1950; e *ibidem*, n.º 10, 1952.

⁴² Lope Fernández de Luna, además de ser quien concedió al monasterio el patronazgo de la iglesia de San Nicolás en 1361, respaldó la construcción de la casa, como se deja entrever a través de su heráldica, presente todavía en el edificio.

⁴³ Pedro García de Rada, quien estuvo presente en el acto de incorporación de la iglesia de San Nicolás al monasterio en 1362, fue el promotor de la fundación de las dos capellanías sobre el altar de Santa María de la iglesia de San Nicolás en 1369. Además, también contribuyó a la construcción de la casa al adquirir unas propiedades junto al monasterio, que legó a las canonisas para la ampliación del edificio en 1369 (LÓPEZ DE LA PLAZA, G., *Las Mujeres...*, p. 124).

⁴⁴ Se han publicado referencias documentales relacionadas con dicha obra, fechadas entre 1391 y 1397, en RINCÓN GARCÍA, W., *La Orden del Santo Sepulcro en Aragón*, Zaragoza, Guara Editorial, 1982, pp. 131-138; ALMERÍA, J. A. *et al.*, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, pp. 116-117; y en la contribución de Jorge Martín Marco del presente monográfico.

⁴⁵ José Sanz redacta un documento el 9 de agosto de 1796 en el que manifiesta la necesidad de construir un nuevo retablo en la iglesia de San Nicolás pues, aunque él lo había reformado diecisiete años antes —en 1779—, continuaba teniendo un aspecto ruinoso (ESPARZA URROZ, J. M.^a, «El escultor José Sanz y el arquitecto José de Yarza Lafuente: sus intervenciones en la iglesia de San Nicolás de Bari de Zaragoza», en *La Orden del Santo Sepulcro, III Jornadas de Estudio*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2000, pp. 263-272, espec. p. 267).

⁴⁶ PONZ, A., *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella. Tomo decimoquinto trata de Aragón*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, Tomo XV, Carta II, n.º 32, p. 59.

Mayorga en 1562, no poseía.⁴⁷ Tres décadas más tarde, los daños ocasionados por los Sitios en la iglesia de San Nicolás obligaron a trasladar parte de los bienes del templo al monasterio.⁴⁸ Entre ellos se encontraban las cuatro tablas que nos ocupan, que se ubicaban en el «coro bajo» —la sala capitular— formando «un altar antiguo con cuatro cuadrillos pintados en el mismo» en 1836,⁴⁹ y que llegan a desplazarse al claustro alto, donde aparecen documentadas en 1927.⁵⁰ Poco después fueron definitivamente instaladas en el retablo del Rosario de la iglesia de San Nicolás.⁵¹

Fray Martín de Alpartir, Lope Fernández de Luna, y los conjuntos pictóricos de Tobed (Zaragoza) y Mesones de Isuela (Zaragoza)

Dos de los personajes que pudieron estar vinculados con la realización de las tablas de la Pasión, fray Martín de Alpartir y el arzobispo de Zaragoza, parecen relacionarse con la realización, inmediatamente después, de otros dos conjuntos que la historiografía también ha vinculado con los Serra: los tres retablos ejecutados para la cabecera de la iglesia de Santa María de Tobed (Zaragoza), dedicados a Santa María, a San Juan Bautista, y a la Magdalena, datados hacia 1366-1375,⁵² y la

⁴⁷ Las pinturas contratadas con Juan de Mayorga el 2 de diciembre de 1562 (documento transcrito en SAN VICENTE, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica del País, 1991, doc. 92, pp. 110-111) se emplazaron sobre la mazonería realizada previamente por el escultor Gil Morlanes el joven, capitulada en 1526 (RINCÓN GARCÍA, W., «El retablo renacentista de la iglesia de San Nicolás, del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza», *Anástasis*, n.º 1, 2009, pp. 35-44).

⁴⁸ Los destrozos ocasionados por los Sitios en la iglesia de San Nicolás, que desfiguraron la techumbre de la iglesia, también afectaron a los retablos, siendo necesario el traslado del mayor —el de San Nicolás— al monasterio del Santo Sepulcro para que no se «alterase» por los efectos atmosféricos (VILLANUEVA HERRERO, J. R., «Espacio sagrado en tiempo de guerra: los efectos de los Sitios de Zaragoza sobre la iglesia de San Nicolás de Bari y el Monasterio de la Resurrección o del Santo Sepulcro (1808-1809)», en *La Orden del Santo Sepulcro, III Jornadas de Estudios*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2000, pp. 89-102, espec. p. 96).

⁴⁹ Esta descripción aparece recogida en el inventario redactado por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza sobre las obras existentes en este monasterio en junio de 1836 (inventario estudiado y parcialmente transcrito en RINCÓN GARCÍA, W., «Aspectos históricos y artísticos del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza en el siglo XIX», en *La Orden del Santo Sepulcro, VIII Jornadas Internacionales de Estudio*, Zaragoza, Centro de Estudios del Santo Sepulcro, 2019, pp. 139-157, espec. pp. 143-146).

⁵⁰ Luis de la Figuera indica que en el claustro alto «se ven algunos restos notables de retablos góticos, compañeros sin duda de los que hay en el Museo Provincial, obra de Jaime Serra, y cuyas tablas provienen de este convento» (DE LA FIGUERA Y LEZCANO, L., «El Monasterio del Santo Sepulcro», *Arquitectura*, vol. 9, n.º 95, 1927, pp. 83-90, espec. p. 88), los cuales no podían ser ni los del retablo de la Resurrección de Alpartir —en el Museo—, ni los del de los Santos Julián y Lucía —que el propio Figuera indica que estaba en el claustro bajo—.

⁵¹ Según la descripción que Mario de la Sala Valdés hace del templo de San Nicolás, estas tablas ya acompañaban el retablo del Rosario en 1933 (SALA VALDÉS, M. de la, *Estudios Históricos...*, p. 142).

⁵² Estos retablos se encuentran muy fragmentados, localizándose sus restos dispersos entre el Museu Maricel de Sitges, el Museu Diocesà de Barcelona, el Museo Nacional del Prado, y una colec-

techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza), fechada hacia 1379.

El patrocinio del primer conjunto está relacionado con el rey Enrique II de Castilla (1366-1379) y su esposa Juana Manuel, pero la elección del pintor quizás deba asociarse con Lope Fernández de Luna o con Alpartir.⁵³ Tal y como se ha indicado, ambos personajes podían haber estado implicados en la ejecución del retablo de la Pasión de la iglesia de San Nicolás, por lo que, quizás, con anterioridad a la realización de los muebles de Tobed, ya habían contactado con los Serra. Además, el prelado estuvo relacionado tanto con la localidad de Tobed, dependiente de la Orden del Santo Sepulcro de Catalayud, al ser el encargado de emitir la sentencia arbitral por la que se reafirmaba la autoridad de la Orden sobre la iglesia de la población en 1359;⁵⁴ como con Enrique de Trastámara y su familia, con quienes mantuvo un estrecho vínculo desde la guerra de los Dos Pedros.⁵⁵ Por su parte, Alpartir ocupó el cargo de comendador de Tobed entre, al menos, 1360 y 1369, lo que le permitió colaborar en la construcción de la nueva iglesia de la localidad.⁵⁶ Con respecto a la datación del conjunto pictórico de Tobed, la historiografía continúa en pleno debate, sin alcanzar un consenso definitivo. Mediante el estudio estilístico de las obras, se propuso una horquilla cronológica entre 1359 y 1363;⁵⁷ no obstante, los motivos históricos y heráldicos —las armas reales de Castilla presentes en el retablo, empleadas por Enrique II a partir de su coronación en 1366— parecen aconsejar una datación un poco más avanzada, que oscila entre 1366 y 1375.⁵⁸

ción particular de Barcelona. Una primera reconstrucción de estos conjuntos en ALCOY I PEDRÓS, R., «El taller...», p. 266.

⁵³ Esta hipótesis ha sido expuesta y desarrollada en GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «1375: un contexto para la *Virgen de Tobed*», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 54, n.º 2, 2024, pp. 1-22, espec. pp. 17-20. Agradecemos al autor que nos haya facilitado la consulta del artículo antes de que saliera a la luz.

⁵⁴ GONZÁLEZ AYALA, J., *Canónigos del Santo Sepulcro en Jerusalén y Calatayud*, Madrid, Pontificia Universitas Comillensis, 1970, p. 97.

⁵⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «1375: un contexto...», pp. 12 y 17-20.

⁵⁶ La iglesia de Tobed se construyó entre 1356 e inicios del siglo XV, mediando Alpartir en la primera fase de su obra (CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artigrama*, n.º 10, 1993, pp. 79-120, espec. p. 104, y doc. IV, p. 120).

⁵⁷ Rosa Alcoy propuso, en base a un estudio estilístico, una colaboración entre Francesc Serra y Bartomeu Bassa, estableciendo una datación entre 1359 —fecha en la que se menciona la existencia de los altares de la Virgen, San Juan, y la Magdalena en la iglesia de Tobed— y 1363 —el año del fallecimiento de Bassa— (ALCOY I PEDRÓS, R., «Pintura y debate...»). Posteriormente, Cèsar Favà y Rafael Cornudella aceptan parte de la argumentación de Alcoy, y lo datan entre 1359 y 1362 —fecha del óbito de Francesc Serra—, indicando que los atributos reales podían haberse añadido con posterioridad a la coronación de Enrique II en 1366 (FAVÀ, C. y CORNUDELLA, R., «Els retaules...», pp. 63-89).

⁵⁸ A través de un estudio documental, en el que se tiene en cuenta el contexto histórico y heráldico, Alberto Velasco data el conjunto entre 1366 y 1367, fechas en las que prácticamente no existe documentación de Jaume Serra en Barcelona, considerando que pudo estar trabajando en este

Poco tiempo después de la realización de los retablos de Tobed, el arzobispo de Zaragoza encargó la construcción del castillo de Mesones de Isuela;⁵⁹ una empresa de la que Alpartir asumió la gestión económica. Desconocemos cuando pudieron comenzar los trabajos, pero han logrado documentarse varios pagos en 1379;⁶⁰ una fecha en torno a la que se ha situado la ejecución de las pinturas de la techumbre dispuesta sobre la capilla de la fortaleza. En ellas podemos descubrir, de un modo muy fragmentario, una serie de ángeles ceroferrarios que parte de la historiografía ha venido relacionando con los Serra.⁶¹ Sin embargo, estas figuras presentan unos estilemas que no coinciden con la pintura de los hermanos, lo que ha llevado a atribuirla a un pintor que trabajó y se formó en el mismo contexto, Pere Valldebriga (doc. 1360-1406).⁶² No obstante, varios rasgos fisonómicos de los ángeles de la techumbre, como el modo tan peculiar de representar sus cejas, que se extienden por toda la frente hasta desaparecer debajo del cabello, no concuerdan con la obra vinculada a Valldebriga [figs. 4a y 4b]. Quizás, estas características respondan mejor a la mano de un maestro diferente a los Serra y a Valldebriga, pero conocedor de su pintura y relacionado con su contexto.

En este sentido, quizás quepa recuperar el nombre de Sancho de Longares, un pintor documentado durante un periodo de tiempo muy amplio (1376-1421), que pudo formarse en el taller de Valldebriga —con quien está documentado en 1376— y que, desde luego, tras una estancia en Barcelona desarrollada entre 1376 y 1378,⁶³ está documentado en Za-

proyecto (VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin...*, pp. 68-81). Recientemente, Fernando Gutiérrez Baños ha propuesto una nueva lectura para los comitentes que aparecen representados en la tabla central del retablo de la Virgen —conservada en el Museo Nacional del Prado—, implicando una datación de hacia 1375, puesto que sugiere que puedan ser los reyes presentes y futuros de Castilla, por tanto: Enrique II, Juana Manuel, el infante Juan y su esposa —desde 1375— la infanta Isabel de Aragón (GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «1375: un contexto...», pp. 1-22.).

⁵⁹ La fortaleza ha sido estudiada en MARTÍNEZ PRADES, J. A., *El castillo de Mesones de Isuela*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982; y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Los castillos de Mesones de Isuela e Illueca», en Hernández, J., Millán, J. y Serra, A. (coords.), *Comarca de Aranda*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 199-220, espec. pp. 201-212.

⁶⁰ El aporte documental sobre la construcción del castillo de Mesones en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral...*, pp. 20-21.

⁶¹ Un último trabajo al respecto en LACARRA DUCAY, M.^a C., «La capilla de la Virgen del Castillo o de Nuestra Señora de los Ángeles en el castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 88, 2002, pp. 89-102.

⁶² Rosa Alcoy indica que en la pintura de Valldebriga «els caps són més voluminosos que els de les figuers dels Serra, i el dibux pesa molt en la construcció de les carnacions». Un estudio sobre el pintor y su obra, al que se le ha atribuido, entre otras pinturas, el retablo del Arcángel San Gabriel de la Seo de Barcelona y la techumbre de Mesones, en ALCOY I PEDRÓS, R., «El retaule de Sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà», *L'art gòtic*, n.º 6, 1991-1993, pp. 325-357, espec. p. 349; y en ALCOY I PEDRÓS, R., «Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels», en *L'art gòtic...*, pp. 296-304.

⁶³ El primer documento en el que figura Sancho de Longares es un compromiso firmado por este pintor, ciudadano de Barcelona, de quedar arrestado en la casa de Pere de Valldebriga, pintor y ciudadano de Barcelona, el 14 de agosto de 1376 —cancelando el acuerdo seis días después—; en



Fig. 4a. Detalle del rostro del ángel San Gabriel del retablo de San Gabriel de la catedral de Barcelona, Pere Valldebriga (atrib.), ante quem 1391. Fotografía: autor.



Fig. 4b. Detalle del rostro de un ángel cerofenario de la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza), Sancho de Longares (atrib.), ca. 1379. Fotografía: autor.

ragoza entre 1383 y 1421,⁶⁴ una cronología que parece coincidir con la pintura de la techumbre de Mesones.

El retablo de la Resurrección de fray Martín de Alpartir, una obra documentada de Jaume Serra (1381)

Dos décadas después de la realización del retablo de la Pasión, y con las obras del monasterio del Santo Sepulcro muy avanzadas, se ejecutó el segundo de los muebles de los Serra en esta casa. Concretamente, el del Juicio Final o de la Resurrección, el único retablo documentado y conservado de «Jayme Serra pintor de Barcelona», del que pueden precisarse su autoría y cronología gracias al testamento de su comitente,

este compromiso Longares señala que acostumbraba a hospedarse en dicho hogar, dejando entrever una estrecha relación entre ambos pintores. Posteriormente, vuelve a aparecer en Barcelona en 1378. Ambos documentos en MADURELL MARIMÓN, J. M.^a, «El pintor...», n.º 7, 1949, pp. 143-144; e *ibidem*, n.º 10, 1952, doc. 453, pp. 65-66.

⁶⁴ Toda la documentación del pintor en la ciudad, hasta 1421, en MADURELL MARIMÓN, J. M.^a, «El pintor...», n.º 7, 1949, pp. 143-144; SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos...», n.º 35, 1916, doc. VII, p. 416; *ibidem*, n.º 36, 1917, doc. LXV, p. 439; y GARCÍA-DIESTRE, A., «Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)», *Aragonia Sacra*, n.º 23, 2015, pp. 289-336, espec. p. 319. Sancho de Longares ya había muerto en 1427 (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], Alfonso Martínez, 1427, ff. 129 r.-129 v.) (Zaragoza, 17-III-1427).

fray Martín de Alpartir, fechado el 24 de junio de 1381.⁶⁵ En estas últimas voluntades también quedaron recogidas cuestiones relacionadas con el coste total del retablo, 300 florines, de los cuales Alpartir ya le había entregado a Jaume Serra los 100 primeros, y ordenó a sus albaceas que le abonaran los restantes cuando acabase la obra. También les encomendó que se encargasen del traslado e instalación del retablo una vez estuviera terminado, ubicándolo en el «capitol», la sala capitular, «delant de mi sepultura» [fig. 5].⁶⁶

El mueble continuaba en esa misma ubicación a inicios del Quinientos, tal y como se refleja en la visita prioral girada al monasterio por Pedro Zapata en 1515,⁶⁷ pero fue sustituido por otro a mediados del siglo XVI.⁶⁸ A partir de ese momento debió de fragmentarse y repartirse por las estancias del edificio. Así lo encontró el pintor zaragozano Bernardino Montañés cuando visitó el monasterio el 20 de enero de 1874.⁶⁹ Según su relato, localizó un total de nueve tablas, las ocho conocidas en la actualidad, pertenecientes al cuerpo del mueble —Anunciación; Natividad; Coronación; Dormición; Bajada al Limbo; Calvario; Juicio Final; Resurrección—,⁷⁰ más la de *El Descendimiento de la Cruz*, que probablemente formase parte del banco, a la manera de otros muebles de los Serra, como el retablo de San Julián y Santa Lucía del propio monasterio que se verá a continuación. Esta última tabla desapareció con anterioridad a

⁶⁵ Ver nota n.º 3.

⁶⁶ «Item como io fiziesse avinencia con en Jayme Serra pintor de Barcelona de un retaulo que deve pintar pera el capitol [entre líneas: del] monasterio de las duenyas del dito Orden del Sant Sepulcro de la ciudat de Caragoça por precio de trezientos florines d'oro d'Aragon de los cuales tiene el dito Jayme de senyal cient florines por esto quiero et mando que como el dito retaulo sera acabado de fazer que mis executores dius scriptos lo cobren a su mano e paguen de mis bienes los dozientos florines restantes e pagar de precio de aquel al dito Jayme Serra, et no res menos lo que costara el dito retaulo de trayer a Caragoça a sentar en el dito Capitol delant de mi sepultura do por mi fue ordenado» (AMSS, 36P (Zaragoza, 24-VI-1381); documento transcrito en LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil ...*, doc. 11, pp. 62-87). Debe entenderse «no res menos» como asimismo (LAGÜES GARCÍA, V., «Contactos lingüísticos y transmisión textual: del léxico de las *Coronaciones* glosado por Jerónimo de Blancas (II)», *Archivo de Filología Aragonesa*, n.º 66, 2010, pp. 33-96, espec. p. 55, nota n.º 68), por lo que Alpartir ordenó a sus albaceas que utilizaran sus bienes para pagar el resto del retablo a Jume Serra —una vez lo acabase—, además del traslado y la colocación de la obra en la sala capitular en la que él debía de ser enterrado.

⁶⁷ GARCÍA ALBARES, M.ª C., «El monasterio...», pp. 224-225.

⁶⁸ Dato ofrecido por vez primera en SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes...*, p. 272.

⁶⁹ Descripción transcrita en PIAVI, L., *Establecimientos de...*, p. 301, y, sacada del anterior, en SAINZ MAGAÑA, E., «Una descripción artística del Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza en 1874 y su declaración como Monumento Nacional en 1893», en RINCÓN GARCÍA, W. y Pascual Chanel, Á. (eds.), *Argentum. Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizande*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 57-68, espec. p. 59; y en RINCÓN GARCÍA, W., «Aspectos históricos del convento...», pp. 152-153.

⁷⁰ Al cuerpo del mueble le falta una tabla, probablemente la Epifanía, tal y como refleja M.ª del Carmen Lacarra en las distintas publicaciones al respecto desde LACARRA DUCAY, M.ª C., «8. Anunciación», en *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1998, pp. 102-103.



Fig. 5. Retablo de la Resurrección, procedente de la sala capitular del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, Jaume Serra, 1381 (Museo de Zaragoza). Fotografía: José Garrido.

que el historiador Salvador Sanpere visitara el monasterio antes de fallecer en 1915.⁷¹ El retablo permaneció dividido y repartido por la casa hasta que, finalmente, la Real Academia de Bellas Artes de San Luis lo adquirió

⁷¹ Su visita al monasterio y el estudio de las tablas fue publicado *post mortem* en el libro *Els Trescentistes* de 1924 (SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes...*, pp. 271-289).

para que formase parte del Museo de Bellas Artes de Zaragoza en 1920,⁷² ingresando en la institución en 1921.⁷³

La pintura mural y sobre techo del monasterio

Al margen del retablo de la Resurrección que Jaume Serra estaba realizando para la capilla funeraria de Alpartir, en el propio monasterio del Santo Sepulcro se estaban llevando a cabo otras labores pictóricas, desplegadas tanto en los muros como en los techos de la casa. Tenemos constancia de que cuando el tesorero redactó sus últimas voluntades en 1381, la sala capitular, es decir, su capilla funeraria, ya estaba edificada y pintada. Desde luego, allí encontramos las armas del arzobispo Luna, que murió en 1382.

Para entonces, también debió de realizarse la pintura de la bóveda del ángulo sureste del claustro. En ella se encuentran representados los símbolos de los cuatro Evangelistas intercalados con las armas de Aragón;⁷⁴ las de los Martínez de Luna; las de los Gurrea,⁷⁵ y las del arzobispo de Zaragoza,⁷⁶ lo que también permite fechar la decoración de esta bóveda con anterioridad al óbito del prelado; quedando por precisar a quién corresponde la heráldica que figura en la clave, que no ha logrado identificarse [fig. 6].

La autoría de estas pinturas también se ha querido relacionar con los Serra,⁷⁷ aunque, a nuestro juicio, su estilo queda bastante lejos del que

⁷² GIMENO, H., «Valiosa adquisición», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, n.º 5, 1920, pp. 1-3.

⁷³ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Fondos Artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Catálogo-Inventario. I*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1992, pp. 209-210; y BELTRÁN LLORIS, M., «Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental», *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 20, 2019, pp. 11-212, espec. pp. 149-150 y 155.

⁷⁴ Rafael Conde y Delgado de Molina plantea la hipótesis de que estas armas puedan asociarse con las de Martín de Aragón como Conde de Luna, puesto que en la mitad derecha del escudo se advierte un lambel de dos pies (propuesta recogida en LACARRA DUCAY, M.ª C., «El italianismo en la pintura gótica aragonesa. Maestros y talleres», en Lacarra Ducay, M.ª C. (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 13-50, espec. pp. 42-43).

⁷⁵ Quizás estuviese relacionado con el caballero Miguel de Gurrea, figura capital en la guerra de los Dos Pedros en apoyo del rey aragonés, con el que tuvo estrechos vínculos, alcanzando el puesto de gobernador de Aragón en 1350-1355, consejero del rey en 1356, y capitán de Borja y Tarazona en 1357 [LAFUENTE GÓMEZ, M., *La guerra de los Dos Pedros en Aragón (1356-1366). Impacto y trascendencia de un conflicto bajomedieval* (tesis doctoral), Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Zaragoza, 2009]; quien debió estar ligado al monasterio zaragozano, ya que su mujer, María, estaba sepultada en la iglesia de San Nicolás, según refleja la visita pastoral girada al templo por el arzobispo García Fernández de Heredia en 1388 (ACP, Visita pastoral..., f. 361 r; visita transcrita en BLASCO MARTÍNEZ, A. L., *La iglesia...*, doc. IV, pp. 338-344).

⁷⁶ La lectura heráldica de la bóveda en RINCÓN GARCÍA, W., «El monasterio...», p. 300.

⁷⁷ Según M.ª del Carmen Lacarra «por su ubicación en el claustro, frente a la capilla de los La Foz, y por su estilo italogótico, pueden ser atribuidas al taller que realizó el retablo de san Julián

caracteriza a la producción conocida del taller barcelonés. En este sentido, atendiendo a la figura del ángel que representa a San Mateo [fig. 7a], su estilo nos recuerda al de los Leví, tanto al de Guillén (doc. 1378-1397), identificado como uno de los autores del retablo relicario del Monasterio de Piedra (1390),⁷⁸ como al de su sobrino Juan (doc. 1388-1410), quien, formado, probablemente, a su sombra, habría de desarrollar importantes empresas en solitario, como el retablo de los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina de la Seo de Tarazona (1401-1404) [fig. 7b].⁷⁹ Además, para apoyar nuestra propuesta, habría que reseñar que el mayor de los Leví estuvo en contacto con el entorno del arzobispo y de Alpartir en el periodo en el que debió de policromarse la bóveda.⁸⁰

Continuando con las pinturas del edificio, y teniendo en cuenta que, según el testamento de Alpartir, las obras del monasterio ya estaban prácticamente ultimadas para 1381, cabe la posibilidad de que la decoración pictórica desarrollada en los alfarjes conservados en la iglesia del Santo Sepulcro —en el claustro bajo— y, de un modo fragmentario, en el sobreclaustro,⁸¹ ya se hubiera realizado para entonces.⁸²

Por último, cabe señalar que la pintura mural que recubre el resto del claustro, conformada por un falso despiece de sillares —en los zócalos— y de ladrillos —en las partes altas del muro y en las plementerías—, similar a la de la capilla de Alpartir,⁸³ también pudo iniciarse a finales del Trecentos. En todo caso, todavía no se había acabado cuando Beltrán

y santa Lucía [*de los Serra*], en fecha próxima a 1384 y 1386» (LACARRA, M.^a C., «El italianismo...», pp. 42-43).

⁷⁸ GONZÁLEZ ZYMLA, H., «Los Leví y el altar del Monasterio de Piedra», en Cacheda Barreiro, R. M. y Fernández Martínez, C. (coords.), *Universos en orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela y Alvarellos Editora, 2016, pp. 153-190, espec. p. 175.

⁷⁹ Una última revisión documental de los Leví en AINAGA ANDRÉS, M.^a T., «Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410», *Tvriaso*, n.º XIV, 1997-1998, pp. 71-105.

⁸⁰ Guillén de Leví y Pere Moragues —que estaba al frente del proyecto constructivo de la *Parroquieta* y, por tanto, vinculado con Lope y Alpartir—, después de haberse enfrentado —por un tema que se desconoce—, firmaron las paces el día 5 de noviembre de 1380 (para el documento ver nota n.º 36).

⁸¹ Estos motivos eran muy visibles en el sobreclaustro a inicios del siglo XX, antes de la reforma sufrida en 1960 (USÓN GARCÍA, R., *La arquitectura...*, p. 313); así lo indica Luis de la Figuera al mencionar que «en tres de los lados del claustro alto se conservan al descubierto las viguerías y entrevigados policromados del siglo XIV» (DE LA FIGUERA Y LEZCANO, L., «El Monasterio...», p. 88).

⁸² Esta decoración se halla dispuesta en las cintas de la tablazón, y se compone de un sencillo motivo de lazo formado por el entrenzado de dos cabos blancos sobre fondo negro, perfilado de rojo, que es idéntico al del sobreclaustro del monasterio del Santo Sepulcro de Calatayud, fechado entre 1366 y 1386, y muy similar al del alfarje del pórtico de la iglesia de Santa María de Maluenda, datado hacia 1400 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., ALEGRE ARBUÉS, J. F., NEBRA CAMACHO, V. y MARTÍN MARCO, J., *El Santo Sepulcro de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2017, pp. 31-46, espec. pp. 44-45).

⁸³ Esta decoración también es similar a la que recubría el claustro y, posiblemente, la sala capítular del monasterio del Santo Sepulcro de Calatayud (*ibidem*, p. 41).

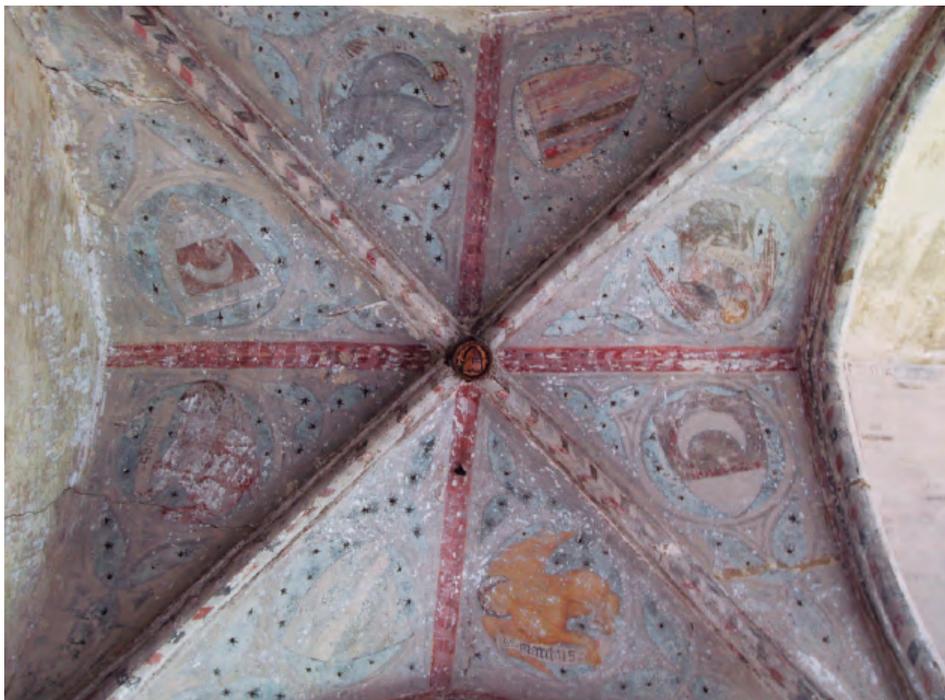


Fig. 6. Bóveda del ángulo sureste del claustro del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, Guillén de Leví (atrib.), ante quem 1382. Fotografía: autor.

Coscón, caballero y señor de Mozota (Zaragoza), redactó sus últimas voluntades en 1410, ya que dejó dinero para concluir este programa decorativo en su testamento.⁸⁴ Tal y como ha logrado documentarse, estas labores corrieron a cargo de Lop de Ramí, que las concluyó en 1417.⁸⁵

⁸⁴ «Item considerando que los quatro cruzeros de la claustra del Sepulchre no son acabados de pintar, lexo, ordeno et mando que por mis espondaleros del dicho mi testament sian dados et spendidos cinquanta florines en pintar las dichas quatro claustras» [OLMO GRACIA, A. y RALLO GRUSS, C., «Arquitectura y color: un revestimiento mudéjar inédito en el castillo de Mozota (Zaragoza)», en *XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. 579-590, espec. p. 587].

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 579-590. Para el trabajo de pintar todo el claustro, parece que Lop de Ramí pudo estar subcontratado por el pintor Joan Just —formado probablemente en Valencia, donde está documentado entre 1396 y 1409— [COMPANY, X., ALIAGA, J., TOLOSA, Ll. y FRAMIS, M., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*, Valencia, Universitat de València, 2005, doc. 764, p. 425; y TOLOSA, Ll., COMPANY, X. y ALIAGA, J., *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401-1425)*, Valencia, Universitat de València, 2011, doc. 414, p. 205], puesto que debía de ser el propio Just, o Jaime Coscón —albacea de Beltrán de Coscón—, quien pagase a Lop de Ramí su trabajo en el claustro. Es probable que Ramí y Just contaran con algún tipo de relación laboral, dado que el año anterior —el 24 de marzo de 1416— Just le había encomendado a Lop la realización de la mazonería de un retablo (documento referenciado en GARCÍA-DIESTRE, A., «Tabla de pintores...», p.



Fig. 7a. Detalle del rostro de San Mateo de la bóveda del ángulo sureste del claustro del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, Guillén de Leví (atrib.), ante quem 1382. Fotografía: autor.



Fig. 7b. Detalle del rostro de San Lorenzo del retablo de los santos Prudencio, Lorenzo y Catalina de la catedral de Tarazona (Zaragoza), Juan de Leví (1401-1404). Fotografía: autor.

El retablo de la familia Sánchez de la Foz, dedicado a San Julián y Santa Lucía (ca. 1384-1385)

El último episodio conocido en la relación que pudieron establecer los Serra con el monasterio y con Zaragoza, es el retablo que los hermanos Sancho de la Foz y Oria Sánchez de la Foz, dos personajes vinculados con la orden, la casa y Alpartir,⁸⁶ mandaron hacer para la capilla de San Julián y Santa Lucía,⁸⁷ habilitada en el claustro bajo, para la que, además, fundaron una capellanía el 20 de julio de 1384 [fig. 8]. Según el texto de la institución, los comitentes se obligan a «fazer hun retablo nuevo en la dita capiella dentro spacio de hun anyo»; un dato que permite situar la conclusión del mueble hacia julio de 1385.⁸⁸ La obra continuó en su ubicación original hasta inicios del siglo XX,⁸⁹ desplazándose posteriormente al antiguo dormitorio, donde puede contemplarse ahora.

Las cualidades estéticas y los modelos pictóricos que presenta este mueble, permiten intuir la mano de los Serra. En este taller, como ya se ha indicado, trabajaban los hermanos Jaume y Pere, ejecutando obras que, indistintamente, pudieron estar más próximas a uno u otro pintor, complicando la distinción de las manos, lo que ha llevado a la historiografía

321, nota n.º 194, y transcrito en GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *Documentos sobre pintura gótica en Aragón en el siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023, doc. 5, p. 59).

⁸⁶ Los hermanos tenían una estrecha relación familiar —por parte materna— con el monasterio, la Orden y Alpartir. En efecto, Blasco Sánchez del Mayoral, primo hermano de Sancho y Oria, era fraile del Santo Sepulcro en 1384 (dicha relación de parentesco en el documento de fundación de la capellanía, nota n.º 88); Bartolomé Sánchez del Mayoral, familiar de los hermanos, quien fue vicario de la iglesia de San Nicolás entre 1369 y 1384 (LÓPEZ DE LA PLAZA, G., *Las Mujeres...*, p. 232), aparece mencionado hasta en dos ocasiones en el testamento de Alpartir; y, por último, Juan Sánchez de Mayoral, tío de Sancho y Oria, asumió la vicaría de San Nicolás en 1393 (LÓPEZ DE LA PLAZA, G., *Las Mujeres...*, p. 232).

⁸⁷ El retablo, perfectamente conservado —ha sido restaurado por el Servicio de Protección, Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, entre diciembre de 2022 y mayo de 2023—, se compone de guardapolvos, banco con cinco escenas de la Pasión, y un cuerpo dividido en tres calles, con tres pisos las laterales y dos la central. En la calle central, debajo de un Calvario, se encuentra la tabla principal del mueble, en la que se representan a los santos titulares del mueble, Julián y Catalina. Las calles laterales están dedicadas a la vida de ambos mártires, la del lado izquierdo contiene historias de San Julián y la del derecho de Santa Catalina.

⁸⁸ Los hermanos la Foz fundaron una capellanía en la capilla de los santos Julián y Lucía, y se obligaron a hacer un retablo en el plazo de un año, a contar desde la fecha de firma del compromiso, el 20 de julio de 1384 [AMSS, 39P (Zaragoza, 20-VII-1384)]; documento transcrito en LÓPEZ RAJADEL, F., *Marquesa Gil...*, doc. 12, pp. 87-94].

⁸⁹ En este emplazamiento fue contemplado por el canónigo Pedro Zapata en 1515 (GARCÍA ALBARES, M.ª C., «El monasterio...», p. 225); y, posteriormente, en el claustro bajo, por el erudito Valentín Cardenera en 1851 (LANZAROTE GUIRAL, J. M.ª y ARANA COBOS, I., *Viaje artístico por Aragón de Valentín Cardenera*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Fundación Lázaro Galdiano, 2013, p. 420), por el pintor Bernardino Montañés en 1874 (PIAVI, L., *Establecimientos de la Sagrada...*, pp. 300-301), y por Luis de la Figuera en 1927 (DE LA FIGUERA Y LEZCANO, L., «El Monasterio...», p. 88).

a atribuir el retablo de San Julián a ambos pintores.⁹⁰ En el caso que nos ocupa, se advierten múltiples rasgos que están en total consonancia con la obra documentada de los dos hermanos, aunque, quizás en un mayor grado, con la de Pere,⁹¹ pudiendo ser, por lo tanto, un trabajo conjunto con una presencia más destacada del menor de los hermanos.⁹²

La huella de los Serra en la pintura de Zaragoza

Más allá de la existencia de diversas obras pictóricas de raíz italiana en el contexto zaragozano, y de la documentación de algún pintor transalpino trabajando en la ciudad, como Rómulo de Puerto o de Florencia (doc. 1367-1372),⁹³ y probablemente, el miniaturista Guarner Pantaleón (doc. 1380),⁹⁴ parece evidente que la introducción de los modelos y rasgos propios de la pintura italianizante en el contexto artístico zaragozano se debió fundamentalmente a la pintura barcelonesa, y, de un modo especial, a la de los hermanos Serra. Como se ha advertido, entre las décadas de 1360 y 1380, estos pintores pudieron realizar, al menos, seis retablos repartidos entre dos edificios pertenecientes al priorato del Santo Sepulcro de Calatayud: el monasterio zaragozano y la iglesia de Tobed. Estos conjuntos debieron de ocasionar un gran impacto en el medio pictórico aragonés a caballo entre los siglos XIV y XV. Así se desprende del estudio tanto de la documentación, como de alguna obra felizmente conservada.

Siguiendo un discurso rigurosamente cronológico, el primer retablo que pudo manifestar el impacto de la pintura de los Serra debió de ser el encargado por el mercader Beltrán Coscón —al que ya hemos visto sufragando las pinturas del claustro—⁹⁵ para la capilla de Santa María de

⁹⁰ Una parte de la historiografía ha relacionado este retablo con Jaume Serra (Post, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. IV-II, Cambridge, Harvard University Press, 1933, pp. 518-520; y MAYER, A. L., *Historia de la Pintura...*, p. 34), mientras que otra lo ha hecho con Pere (Post, Ch. R., *A History...*, pp. 275-276; GUDIOL RICART, J., *La pintura gótica...*, 1938, p. 12; GUDIOL, J., *Pintura Medieval...*, p. 35; GUDIOL, J., *Pintura gótica...*, p. 57; y RUIZ I QUESADA, F., «Pere Serra...», p. 291).

⁹¹ Un elemento inusual que parece característico de la pintura de Pere es el de emplear una cavidad rocosa para generar el marco espacial en el que desarrollar alguna escena, como, por ejemplo, puede contemplarse en el Entierro de Cristo del banco del retablo de los santos Julián y Lucía del presente monasterio del Santo Sepulcro, o en la Natividad y la Epifanía del retablo del Espíritu Santo de Manresa.

⁹² Autoría ya apuntada en CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis...*, p. 198; y VELASCO GONZÁLEZ, A., *Saint Martin...*, pp. 98-99.

⁹³ MADURELL MARIMÓN, J. M.^a, «El pintor...», n.º 7, 1949, reg. 481, p. 180; y GARCÍA-DIESTRE, A., «Tabla de pintores...», p. 306.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 308-309.

⁹⁵ La relación de Coscón con el monasterio llegó mucho antes del sufragio de las pinturas del claustro (ver notas n.º 84 y n.º 85), puesto que aparece en el testamento de Alpartir, actuando como su intermediario en la adquisición de un censo perpetuo, de 500 sueldos, que el canónigo dejó en herencia al monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, y que registró el 24 de mayo de 1381.



Fig. 8. Retablo de San Julián y Santa Catalina del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, Jaume y Pere Serra (atrib.), ca. 1384-1385. Fotografía: autor.

la iglesia del monasterio de San Francisco de Zaragoza.⁹⁶ Este mueble —lamentablemente desaparecido— se puso como modelo para el retablo encargado por Francisco de Aguilón —quien fuera administrador de las

⁹⁶ La advocación de la capilla se conoce gracias al testamento de Beltran Coscón, redactado el 12 de julio de 1409, indicando que «quiero que la mia sepultura sia en la eglesia de Sant Francesch de la orden de los frares menors de Çaragoça en la mya capella de la advocacio de Sancta Maria» (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, C/CARP 35, 1) (Zaragoza, 12-VII-1409).

obras del monasterio— al pintor Enrique de Estencop para la iglesia de Longares (Zaragoza) en 1391.⁹⁷ Esta segunda obra, felizmente conservada, evidencia una estrecha relación con la pintura del taller barcelonés, ya que se observan múltiples modelos pictóricos que parecen trasladados de los retablos del monasterio zaragozano, como las escenas de la Anunciación, el Calvario, algunos episodios de la Pasión, y, de manera especial, la tabla de la Resurrección, que sigue de forma rigurosa el modelo empleado en el mueble de Alpartir [figs. 9a y 9b].⁹⁸ El hecho de que, aun conociendo perfectamente la obra de los Serra, Aguilón acudiera al retablo de Coscón como arquetipo, permite aventurar la posibilidad de que este retablo hubiera sido realizado por el mismo pintor al que el eclesiástico encomendó la realización del suyo: Enrique de Estencop.

El mueble que había mandado hacer Coscón y, por lo tanto, la huella dejada en él por los Serra, también sirvió de modelo para la realización de otros retablos zaragozanos: el mayor de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, capitulado con Estencop y con su mujer María Guallart en 1399;⁹⁹ el de San Nicolás de la Seo, contratado con el pintor Juan de Leví en 1399,¹⁰⁰ y el encargado por Arnalt del Villar para, probablemente, el monasterio de San Francisco de la capital aragonesa, en 1406.¹⁰¹

⁹⁷ En la capitulación, Francisco de Aguilón manifiesta que el retablo debía de ser «de semblant fusta, largueza, ampleza, estoria, figura et colores» que el de Beltrán Coscón, por tanto, de las mismas dimensiones y con idénticas escenas [AHPNZ, Juan Blasco de Azuara, 1391, ff. 342 r.-343 v. (Zaragoza, 3-IX-1391); documento transcrito en AINAGA ANDRÉS, M.^a T. y CRIADO MAINAR, J., «Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)», *El Ruego*, n.º 4, 1998, pp. 107-140, espec. doc. 3, p. 129].

⁹⁸ Ya se advierte dicha relación con la pintura realizada por los Serra en el monasterio de Zaragoza en *ibidem*, pp. 124-126.

⁹⁹ Pedro Canales, vicario de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, y Guillem de Torrellas, capitularon con Estencop y con su mujer María Guallart la realización del retablo mayor de la parroquia el día 13 de junio de 1397. En el contrato se indica que el mueble debía pintarse con «tales et tan buenos colores como los de Beltran Coschon del retaulo de los menores» [AHPNZ, Juan Blasco de Azuara, 1397, ff. 26 v.-27 r. (Zaragoza, 13-VI-1397); documento transcrito en *ibidem*, docs. 8-9, pp. 134-135].

¹⁰⁰ Pero Bolea, canónigo de la catedral —además de uno de los testigos de la capitulación del mueble anterior—, encomendó la realización del retablo de San Nicolás de la Seo, primero a Estencop, siendo cancelado sin haber realizado nada en 1399 [no se dispone de la capitulación, solo de la cancelación, en AHPNZ, Juan Blasco de Azuara, 1399, ff. 391 v.-392 r. (Zaragoza, 17-VI-1399); documento transcrito en *ibidem*, doc. 16, p. 139], y posteriormente, a Juan de Leví en el mismo año, disponiendo que estuviese todo policromado con colores similares a los del mueble de Coscón [AHPNZ, Juan Blasco de Azuara, 1399, ff. 400 v.-410 r. (Zaragoza, 23-VI-1399); documento transcrito en AINAGA ANDRÉS, M.^a T., «Datos documentales...», doc. 10, p. 98]. Este retablo probablemente se concluyó en un año, pues se conservan los dos primeros pagos efectuados el 23 de junio y el 11 de noviembre de 1399 [AHPNZ, Juan Blasco de Azuara, 1399, f. 401 v. (Zaragoza, 23-VI-1399); y ff. 753 r.-753 v. (Zaragoza, 11-XI-1399); documentos transcritos en AINAGA ANDRÉS, M.^a T., «Datos documentales...», docs. 11-12, pp. 98-99].

¹⁰¹ Arnalt del Villar, maestro en santa teología en el monasterio de San Francisco de Zaragoza —la casa en la que se encontraba el mueble de Coscón—, capituló un retablo, del que se desconoce tanto la advocación como el pintor responsable, en el que se requería emular las dimensiones y el «obrage de fusta del retaulo de la capiella de la (*tachado*: Sant) Nativitat de Santa Maria de



Fig. 9a. Resurrección, compartimento del retablo de la Virgen de la iglesia de Nuestra Señora de Longares (Zaragoza), Enrique de Estencop, 1391. Fotografía: autor.



*Fig. 9b. Resurrección, compartimento del retablo de la Resurrección, procedente de la sala capitular del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, Jaume Serra, 1381 (Museo de Zaragoza).
Fotografía: José Garrido.*

El impacto de la obra de este taller barcelonés también podría percibirse en determinados modelos iconográficos que permanecieron, con diversas variaciones, en la pintura zaragozana del Cuatrocientos. Esa herencia pudo advertirse, por ejemplo, en algunas de las tablas de la Pasión que forman parte de los siguientes retablos: el del Monasterio de Piedra (1390); el del canciller Villaespesa de la catedral de Tudela (1410); el mayor de Langa (ca. 1420); tres de Maluenda —Santiago; la Magdalena, y Santo Tomás— (ca. 1430-1450); los mayores de Anento (primera mitad del siglo XV) y de Ejea de los Caballeros (1440-1445); y, en la segunda mitad de la centuria, el principal de Pallaruelos de Monegros (ca. 1485), o el de Santo Tomás de Daroca (último tercio del siglo XV).

Conclusiones

La imponente huella que dejaron los hermanos Serra en la pintura zaragozana realizada entre los siglos XIV y XV ni pudo originarse, ni puede entenderse, sin la intervención de la Corona —como intermediadora entre los pintores y la Orden del Santo Sepulcro—, y, de manera especial, sin la figura de fray Martín de Alpartir. Asimismo, la personalidad del canónigo no solo aparece ligada a la del comitente del retablo de la Resurrección o a la del mecenazgo del actual monasterio zaragozano, como hasta ahora se consideraba, sino que llegó mucho más allá. Su vinculación con la pintura de los Serra puede rastrearse desde el retablo de la Pasión (ca. 1361-1364), pasando por los de Tobed (ca. 1366-1375) y la Resurrección (1381), hasta llegar al de San Julián (ca. 1384); un último mueble que no se entiende sin la presencia del propio fraile en el monasterio. Asimismo, se advierte que el canónigo no solo fue una figura que se mantuvo próxima al patrocinio de todas las obras desarrolladas por los Serra en la encomienda del Santo Sepulcro de Calatayud, sino que también fue una pieza capital en la elaboración de otros grandes proyectos artísticos, como los del castillo de Mesones de Isuela o la *Parroquieta*. Incluso, se ha querido intuir que su posible vinculación con el monasterio de Piedra y su abad, Martín Ponce Pérez, pudo influir en la elección estética italianizante, próxima a los Serra, que presenta el retablo relicario de 1390.¹⁰²

don Beltran Coscon» [AHPNZ, Ximénez del Bosch, 1406, ff. 224 r.-224 v. (16-X-1406); documento referenciado en OLMO GRACIA, A. y RALLO GRUSS, C., «Arquitectura y color...», p. 588, nota n.º 31].

¹⁰² GONZÁLEZ ZYMLA, H., «Los Leví...», p. 169.