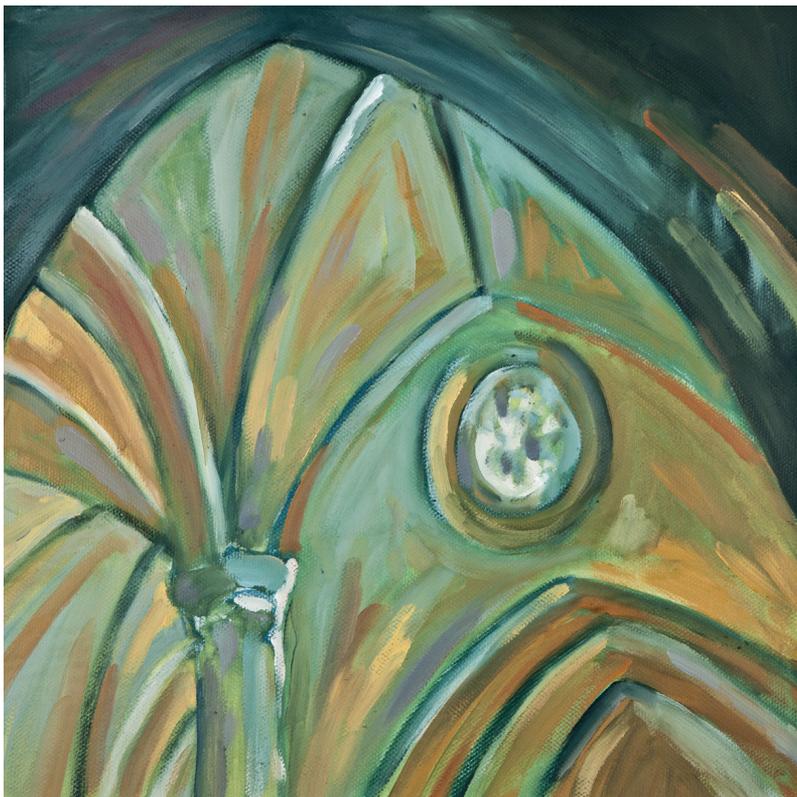


Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV

Javier Ibáñez Fernández
Universidad de Zaragoza





Diferentes conjuntos monumentales realizados en piedra policromada en la Península Ibérica a partir de los primeros años del siglo XV reflejan una tempranísima influencia de las tendencias artísticas que habían permitido renovar los presupuestos del Gótico final en la Francia de los príncipes Valois a partir de los años centrales del siglo XIV.

Esta circunstancia puede explicarse, en primer lugar, por la llegada de profesionales de la piedra —y su policromía— relacionados en mayor o menor medida con el contexto artístico flamenco, del Norte de Francia, la Normandía, el medio parisino o la Borgoña, que trabajaron al servicio de los grandes actores de la política francesa hasta que la inestabilidad política en la región, con la locura de Carlos VI, o el enfrentamiento entre los *Armagnacs* y los *Borgoñones*, sembrado de episodios tan traumáticos como el asesinato del duque Luis de Orleans en 1407 —que provocó la paralización de todas sus empresas artísticas—, les empujó a salvar los Pirineos a través de los territorios de la Corona de Aragón y el reino de Navarra atendiendo a la llamada de nuevos promotores artísticos, altos dignatarios y eclesiásticos hispanos que aspiraban a reproducir los ideales artísticos surgidos en las cortes de los príncipes Valois en sus propios dominios.

Siguiendo —en la práctica— el curso del sol, estos profesionales, maestros, oficiales y aprendices de

diferentes oficios, difundieron sus conocimientos por el resto de la Península Ibérica, los diferentes territorios de la antigua Corona de Castilla e incluso el reino de Portugal. Para ello aprovecharon las vías de comunicación consagradas por el tiempo, como el valle del Duero, que venía poniendo en relación el valle medio del Ebro con la meseta castellana desde tiempos inmemoriales, pero también, una coyuntura doblemente favorable: la designación de un infante castellano, Fernando de Trastámara —más conocido como Fernando de *Antequera*— para ocupar el trono aragonés en el compromiso de Caspe (1412), y el ascenso de un noble de linaje aragonés, Álvaro de Luna, emparentado con Pedro Martínez de Luna, el Papa Benedicto XIII, a las más altas instancias del gobierno de Castilla durante el reinado de Juan II.

Dentro de este proceso desempeñaron un papel determinante las figuras de Isambart, Pedro Jalopa y otros profesionales de la piedra de orígenes —y formaciones— diferentes cuyas azarosas trayectorias vitales les llevaron a coincidir en distintos puntos de la geografía europea antes de confluir en tierras aragonesas y conformar el equipo que simultáneo, al menos entre 1417 y 1422, la reforma de la antigua capilla mayor —la actual capilla de los Corporales— de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza) y la construcción de la capilla de San Agustín de la catedral de la capital aragonesa,¹ que

¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza”, en *La piedra postrera (2). Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 75-113; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *Artigrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, y en Álvaro Zamora, M^a I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, Universidad de Zaragoza, Caja Inmaculada, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 39-95, espec. pp. 48-51; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell’ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo”, *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 12, Palermo, Edizioni Caracol, 2011, pp. 27-44; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 15-60.



Fig. 1. Pierrefonds (Oise, Picardie). Castillo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

desaparecería sesenta años después de haberse levantado.²

Los nombres de los miembros del equipo, y el hecho de que ya estaban ocupados en Daroca para 1417 quedaron perfectamente reflejados en los tres libros de fábrica relacionados con la proyección y ejecución de la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza que se han podido localizar en su Archivo Capitular; una fuente de incuestionable interés que permite seguir de cerca la materialización de esta empresa, pero también, de manera indirecta, las labores desarrolladas en la fábrica de Daroca, porque los componentes de la cuadrilla se

fueron trasladando de una a otra en función de las necesidades específicas que se fueron planteando en cada una de ellas.³

El equipo se dispersó al poco de concluir estos dos compromisos, difundiendo las novedades de la arquitectura flamígera y de la escultura de ascendente borgoñón por otros focos artísticos peninsulares hasta los años centrales del Cuatrocientos, cuando la llegada de nuevos maestros foráneos —flamencos y bretones a Toledo y alemanes a Burgos—, terminó facilitando la introducción de nuevas interpretaciones del gótico, sobre todo, en tierras castellanas.

² La capilla desaparecería con motivo de la ampliación de la catedral emprendida por el arzobispo Alonso de Aragón, hijo ilegítimo de Fernando el Católico, que, a grandes rasgos, acabaría transformando la vieja iglesia medieval de tres naves en un gran salón de cinco naves entre 1490 y 1522 [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, pp. 193-205].

³ Los dos primeros constituyen dos redacciones diferentes —una *primera* y otra *segunda*— del Libro de fábrica de 1417-1422, mientras que el tercero es un Libro de fábrica correspondiente a 1420-1422.

ISAMBART

El nombre de Isambart, que aparece transcrito bajo formas muy diversas –Ysambart, Isambart, Hisambret, Ysambarte– permite presumirle una procedencia septentrional, francesa o flamenca, y un primer proceso formativo en este mismo contexto geográfico,⁴ por eso, no parece arriesgado plantear su identificación con el maestro homónimo –Jehan Ysambart– documentado en las obras del castillo de Pierrefonds para 1399.⁵

La construcción de la fortaleza [fig. 1], levantada en el Valois, en las inmediaciones de Compiègne, había sido impulsada por el duque Luis de Orleans, segundo hijo del rey Carlos V de Francia,⁶ con la intención de controlar los intercambios entre Flandes y la Borgoña, que eran territorios dominados por los duques de Borgoña, adversarios políticos de los Orleans. La fábrica pasaría por las manos de Robert Fouchier, Pierre

Lenoir y Jean Aubelet, pero los trabajos quedarían en suspenso tras el asesinato del duque, acaecido en París en 1407;⁷ un suceso sumamente traumático que obligaría a muchos de los artistas que trabajaban a su servicio a buscarse el favor de nuevos mentores, nuevos proyectos, y en definitiva, nuevos medios de subsistencia que, desde luego, pudieron surgir muy lejos de las posesiones del malogrado aristócrata.

Este pudo ser el caso del propio Isambart, que aparece trabajando en la *Seu vella* de Lérida en 1410,⁸ y ya estaba en Daroca a comienzos de junio de 1417, cuando el Cabildo de la Seo de Zaragoza requirió sus servicios y los de *maestre Corla*,⁹ que se encontraba en Molinos (Teruel), para reconocer el cimborrio del templo levantado unos años antes, que, al parecer, presentaba para entonces preocupantes signos de inestabilidad.¹⁰

⁴ Su perfil profesional puede seguirse en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 75-113; pero recomendamos la revisión realizada en ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009, pp. 127-130; así como las nuevas hipótesis planteadas en RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gótica. Magna Hispalenses: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 37-58. Puede consultarse el mismo texto en RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 2009, pp. 43-76.

⁵ MESQUI, J. y RIBERA-PERVILLE, C., “Les chateaux de Louis d’Orleans et leurs architectes (1391-1407)”, *Bulletin Monumental*, 138-1, Paris, Société Française d’Archéologie, Musée des Monuments Français, 1980, pp. 293-345, espec. p. 334.

⁶ El perfil de Luis de Orleans como impulsor de las artes en ALEXANDRE, A., “Louis d’Orléans, bâtisseur et amateur d’art”, en Taburet-Delahaye, E. (comis.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Louvre de París entre el 26 de marzo y el 12 de julio de 2004), Paris, Fayard, Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 126-127, y fichas núms. 56-62b, pp. 128-135.

⁷ Sobre el castillo, véase asimismo MESQUI, J., “Les châteaux de Louis d’Orleans. Architecture d’un jeune prince en devenir”, *Dossier de l’Art*, 107, 2004, pp. 20-25, espec. pp. 20-23, y la más reciente revisión sobre el edificio, MESQUI, J., “Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument”, *Bulletin Monumental*, 166-3, Paris, Société Française d’Archéologie, 2008, pp. 197-245.

⁸ En efecto, la primera mención figura en los libros de fábrica de la *Seu vella* de Lérida, donde encontramos un *Hisambret* trabajando como piquero en 1410 (ARGILÉS I ALUJA, C., “L’activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410 a través dels Llibres d’Obra”, en *Actes del Congrés de la Seu vella de Lleida*, Lérida, Estudi General de Lleida, 1991, pp. 233-245, espec. p. 236, nota nº 18).

⁹ Se trataba de Corlat, Colrat o Conrat Rey, un maestro de posible procedencia centroeuropea relacionado con las empresas impulsadas por el arzobispo zaragozano García Fernando Fernández de Heredia (1389-1411, † 1411) en el Bajo Aragón turoense, y con el tendido del *Puente de piedra* de la capital aragonesa (1401-1440) [IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento...”, *op. cit.*, p. 46, notas núms. 21 y 22].

¹⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 75-79. El cimborrio se mantuvo en pie hasta que la ampliación de la iglesia auspiciada por Alonso de Aragón terminó desbaratando su precario equilibrio, lo que obligó a derrocarlo en 1504 para levantar un nuevo lucernario (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución “Fernando el Católico”, 2006, pp. 4-7). Dos nuevas revisiones del proceso en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “I cimborrios aragoneses del Cinquecento”, *Lexicon. Storia e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 9, Palermo, Edizioni Caracol, 2009, pp. 13-22, espec. pp. 13-14; y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Gothique, tradition constructive locale et masques al romano”, en Chatenet, M., De Jonge, K., Kavalier, M. y Nussbaum, N. (eds.), *Le Gothique de la Renaissance. L’architecture gothique du XVI^e siècle, Actes des IV^{es} Rencontres d’architecture européenne*, París, 2007, París, Picard, 2010, pp. 151-167.



Fig. 2. La Ferté-Millon (Aisne, Picardie). Ruinas del castillo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Los canónigos zaragozanos aprovecharon su estancia para confiarle la edificación de una capilla de nueva planta dedicada a San Agustín. En el acuerdo, suscrito antes del 25 de junio de 1417, los eclesiásticos le autorizaron a trasladarse a Daroca siempre que lo estimara oportuno, con la condición de que designase a un sobrestante que dirigiera la empresa en su ausencia, y desde luego, el maestro se encontraba en Daroca para el 6 de septiembre de ese mismo año, cuando se desplazó a las canteras de Villanueva de Huerva para preparar la extracción de *pedra blanca*. Dos días después regresó a Zaragoza, donde permaneció una semana. El 14 de septiembre volvió a Daroca para recoger la herramienta necesaria, y desde allí marchó a la cantera el día 20, en donde comenzó a cortar piedra el 22 del mismo mes, y estuvo ocupado en establecer el camino idóneo para el acarreo del material hasta Zaragoza hasta el día 23. Tres días más tarde volvió a la capital aragonesa en compañía de Pedro Jalopa, al que propuso como su sobrestante al frente de la nueva empresa, juntos regresaron a la cantera, en donde estuvieron trabajando hasta el 7 de octubre, y acudieron a Daroca dos días más tarde. Isambart regresó a la cantera el 11, y al día siguiente acudió a

Zaragoza para formalizar la designación de Pedro Jalopa como su sobrestante, regresando a la cantera inmediatamente después. Tan sólo volvería para realizar la traza de la capilla de San Agustín, una labor en la que estuvo ocupado entre el 11 y el 20 de noviembre de 1417; la talla de algunas piedras blancas, y la realización de los moldes necesarios para labrar el resto. Finalmente, Isambart regresó a Daroca, para no volver a Zaragoza, el 24 de noviembre de 1417.¹¹

PEDRO JALOPA

La primera referencia documental conocida hasta el momento sobre Pedro Jalopa –Gelopa, Valopa o Calopa– lo sitúa ante el notario Pedro Baseli en Perpiñán el 14 de mayo de 1411. Del análisis de su comparecencia ante el escribano se desprenden varios datos de incuestionable interés, como que había nacido en *La Freremilo, regni Francie* veinticinco o veinte años antes, es decir, entre 1386 y 1391. Su lugar de nacimiento se ha identificado con La Ferté-Milon (Aisne, Picardie),¹² una localidad próxima a Pierrefonds, en la que Luis de

¹¹ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 79-87; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 15-16, y Apéndice documental, 2, pp. 116-119.

¹² PONSICH, P., “La cathédrale Saint-Jean de Perpignan”, *Études roussillonnaises. Revue d'histoire et d'archéologie méditerranéennes*, III, 2-3-4, 1953, pp. 137-214, espec. p. 200, y doc. V, pp. 211-212. La identificación resulta absolutamente plausible dado que en otros documentos aparece como Perrin ou Perinet Valopa, du comté de Valoys (*ibidem*, p. 200, nota n° 109).

Orleáns había impulsado la construcción de otro castillo [fig. 2], que comenzaría a levantarse en 1398, casi con toda seguridad, bajo la dirección de Jean Aubelet, y que también quedaría inconcluso a la muerte del duque en 1407;¹³ lo que ha valido para plantear la posibilidad de que Jalopa comenzase su andadura profesional trabajando en esta fábrica.¹⁴

Asimismo, el documento permite descubrir que Pedro Jalopa estaba ligado mediante un contrato formativo con el maestro Pedro Torragrossa —*magister operum lapidum civitatis Valencie*— desde 1408. De hecho, del análisis del acta se desprende que el acuerdo se había firmado por seis años, que se había roto cuando tan sólo habían transcurrido tres años y medio, que Torragrossa terminaría aceptando readmitir a Jalopa a su servicio por otros

dos años, condonándole —perdonándole— los 8 meses restantes, y que lo haría ante la presencia de dos importantes maestros, Guillem Sagrera y *Raulinus Vauter terre Normandie* —Raoul Vautier, Rotllí Gautier o Gauter—, y un tercer profesional de perfil menos definido, *Johannes de Libo, de Bruxellis*.

Guillem Sagrera había nacido en Mallorca,¹⁵ y había recibido una formación inicial como cantero en el entorno familiar,¹⁶ y aunque pudo abandonar la isla rumbo a Gerona y el Rosellón de la mano del escultor picardo Pierre de Saint-Jean, Pere de Sant Joan,¹⁷ la influencia franco-flamenca y borgoñona que se ha creído descubrir en su producción escultórica desde antiguo,¹⁸ y que también ha comenzado a reconocerse en sus compromisos de carácter arquitectónico,¹⁹ ha permitido plantear la posibili-

¹³ MESQUI, J. y RIBERA-PERVILLE, C., “Les chateaux de Louis d’Orleans...”, *op. cit.*, pp. 307-310; MESQUI, J., “Les châteaux de Louis d’Orleans...”, *op. cit.*, pp. 23-25. El edificio conserva su recinto amurallado y su espectacular acceso, presidido por una Coronación de la Virgen que se ha venido atribuyendo a Jean du Liège (BAUDOIN, J., *La sculpture flamboyante en Normandie Ile-de-France*, Nonette, Créer, 1992, pp. 160-161).

¹⁴ DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera et *lo modern de son temps*”, *Revue de l’Art*, 166, 2009/4, pp. 77-90, espec. pp. 79-80; SERRA DESFILIS, A., “Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV”, *Goya*, 334, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 58-73, espec. p. 72, nota n° 45.

¹⁵ Sobre el personaje, véase ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona, Blume, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1970; DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera”, en Garofalo, E. y Nobile, M. R. (eds.), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 58-93, y DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera...”, *op. cit.*, pp. 77-90.

¹⁶ Tan sólo se dispone de una escueta referencia documental que lo sitúa junto a su padre Antoni y su primo Miquel, entre los canteros que tallaban piedra en Felanitx para la fábrica de la catedral de Palma en 1397 (*ibidem*).

Sobre su entorno familiar, véase CARBONELL I BUADES, M., “Sagrerriana parva”, *Locus amoenus*, 9, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2007-2008, pp. 61-78.

¹⁷ La hipótesis fue planteada por DURLIAT, M., “Un artiste picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean”, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasílien*, 1, Toulouse, Institut d’Études Hispaniques, Hispano-Américaines et Luso-Brasíliennes de l’Université, 1963, pp. 111-120. Lamentablemente, las fuentes de fábrica de la catedral de Gerona entre 1402 y 1404 no precisan el nombre del ayudante de Pere de San Joan (VALERO MOLINA, J., “L’etapa gironina de l’escultor Pere de Santjoan”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XLII, Gerona, 2001, pp. 221-236, espec. p. 232, nota n° 39). Sobre el personaje, véase la revisión realizada por PALOU I SAMPOL, J. M^a, “Pere de Santjoan”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2007, pp. 84-91.

¹⁸ Las raíces franco-flamencas y borgoñonas de la escultura sagrerriana ya fueron subrayadas hace tiempo (MAYER, A. L., *El estilo gótico en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1929, pp. 102-107; WETHEY, H. E., “Guillermo Sagrera”, *The Art Bulletin*, XXI, 1939, pp. 44-60, espec. pp. 57-58). Continúan manteniéndose en otros estudios más recientes (ESPAÑOL BERTRÁN, F., “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 13-16 octubre de 1999, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burguense de Historia y Bellas artes, Caja de Burgos, Universidad de Burgos, 2001, pp. 287-333, espec. pp. 312-313; MANOTE I CLIVILLES, M^a R. y PALOU I SAMPOL, J. M^a, “Guillem Sagrera”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2007, pp. 92-106, espec. p. 106).

¹⁹ La influencia de la arquitectura que pudo contemplar en Francia sobre sus propios edificios no ha sido puesta en valor hasta fechas recientes (DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera”, *op. cit.*, p. 70; DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera...”, *op. cit.*). Tal y como señala Joan Domenge i Mesquida, su más que probable periplo por tierras francesas, y su conocimiento del medio, se vería reforzado por la presencia de un cantero de esta procedencia, Pere Auttor, en su taller [la noticia, fue publicada por LLOMPART, G., “Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XII-XVI)”, *Analecta Sacra Tarracomensis*, XLVI, Barcelona, 1973, pp. 83-114, espec. doc. VII, p. 100].

dad de que realizase un viaje por tierras de la Borgoña y el Berry,²⁰ que bien pudo prolongarse hasta 1411, fecha en la que aparece documentado en Perpiñán, asistiendo como testigo a la readmisión de Jalopa al servicio de Torragrossa.

Allí trataría de simultanear las obras de San Juan el Nuevo (ca. 1415-1420) con la reparación del campanario de la catedral de Elna,²¹ una empresa en la que estaría ocupado a lo largo de 1415, y en la que contaría con el concurso de diferentes colaboradores, como Guillaumí Clemens, Miquel Prats de Baixàs, Francesc Safont, Pere Guarcelli, o Joan Vull, aunque quizás interese destacar el nombre de Vicenç Oiart, porque volverá a mencionarse unas líneas más adelante.

Un año más tarde, en 1416, acudiría como maestro de San Juan de Perpiñán a la famosa junta

de maestros celebrada en Gerona para dilucidar si la catedral de la ciudad —de la que tan sólo se había terminado la cabecera— debía continuarse con una o tres naves, mostrándose firmemente partidario de la primera de las opciones,²² y todo indica que continuaría ligado a la fábrica de San Juan aún después de abandonar la capital de Rosellón con dirección a Palma de Mallorca en 1420.²³

Allí asumiría la dirección de la fábrica catedralicia,²⁴ y la construcción de la Lonja de mercaderes (ca. 1421-1447);²⁵ una empresa que terminaría acarreándole graves problemas que trataría de dejar atrás embarcándose rumbo a Nápoles para ponerse al servicio de Alfonso V el Magnánimo y asumir la reedificación del *Castelnuovo*.²⁶ Allí, en un contexto sumamente interesante, marcado por el inmediato pasado angevino de raíz fundamentalmente provenzal, perfectamente comunicado con las regiones

²⁰ Sobre la arquitectura borgoñona que pudo contemplar Sagrera, véase PASCAL, M.-C., “La construction civile à Dijon au temps des Grands Ducs”, *Dossier de l'art*, 44, 1998, pp. 12-29; BECK, P., “Les résidences duciales. Les résidences duciales ou l'architecture comme mise en scène du pouvoir”, en Fliegel, S. N., Jugie, S. y Barthélémy, V. (coords.), *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Musée des Beaux-Arts de Dijon, entre el 24 de mayo y el 15 de septiembre de 2004, y en The Cleveland Museum of Art, entre el 24 de octubre de 2004 y el 9 de enero de 2005), París, Réunion des Musées nationaux, 2004, 137-139. Sobre las distintas residencias duciales, véase *ibidem*, pp. 141-162. Para el medio parisino, véase BOS, A., *Les églises flamboyantes de Paris XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Picard, 2003; HEINRICH-SCHREIBER, U., “Le chantier de Vincennes et les monuments parisiens”, y PLAGNIEUX, PH., “Les débuts de l'architecture flamboyante dans la capitale”, en Taburet-Delahaye, E. (comis.), *Paris 1400...*, *op. cit.*, pp. 68-69, y pp. 80-81; PLAGNIEUX, PH., “Les débuts de l'architecture flamboyante dans le milieu parisien”, en Crépin-Leblond, Th., Chancel-Bardelot, B. de, Jugie, S., Taburet-Delahaye, É. y Toulet, E. (eds.), *Les Princes des fleurs de lis. La France et les arts en 1400*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 83-95.

²¹ PONSICH, P., “La cathédrale...”, *op. cit.*, p. 197; DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera...”, *op. cit.*

²² El acta de la consulta fue publicada por VILLANUEVA, J., *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XII, *Viage á Urgel y á Gerona*, Madrid, Academia de la Historia, 1850, doc. XXXIV, pp. 324-338. Una traducción y nueva transcripción del documento en ROURA I GÜIBES, G., “Consulta i aprovació de la continuació de la catedral de Girona amb una nau única”, en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2002, pp. 312-315. Asimismo, véase FREIGANG, CH., “Solemnus, notabilis et proporcionabilis. Les expertises de la construction de la cathédrale de Gérone. Réflexions sur le discours architectural au Moyen Âge”, en Joubert, F. y Sandron, D. (eds.), *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 385-393, y DOMENGE I MESQUIDA, J., “Santa Maria del Mar i la historiografia del gòtic meridional”, *Barcelona Quaderns d'Història*, 2003, 8, pp. 179-200, espec. p. 185.

²³ Ponsich lo consideró el responsable del cambio de traza de San Juan el Nuevo en 1433, y el autor de su sacristía (PONSICH, P., “La cathédrale...”, *op. cit.*, pp. 201-205), mientras que la historiografía posterior ha aceptado una relación ininterrumpida del maestro con el edificio, aunque de manera más esporádica después de su regreso a Mallorca (ALOMAR, G., *Guillem Sagrera...*, *op. cit.*, nota nº 1, pp. 106-110, y ahora también, véase POISSON, O., “La cathédrale de Perpignan et son *changement de forme* de 1433”, *Études roussillonnaises*, 19, Perpignan, 2002, pp. 59-67, espec. p. 61).

²⁴ Seguramente, bajo su dirección se cubrieron los colaterales de la tercera y la cuarta crujía. Sobre su actuación en el templo, véase DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma de Mallorca, Govern Balear, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1999, pp. 175-16; DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera, maître d'oeuvre de la cathédrale de Majorque. Aspects métriques et économiques du travail de la Pierre (1422-1446)”, *Histoire & Mesure*, XVI, 3-4, 2001, pp. 373-403.

²⁵ Sobre el edificio, véase CLIMENT GUIMERÁ, F. (coord.), *La Lonja de Palma*, Palma de Mallorca, Govern de les Illes Balears, Conselleria d'Obres Públiques i Transport, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, 2003.

²⁶ Puede consultarse la reciente revisión de la relación entre Sagrera y el Magnánimo realizada en MANOTE CLIVILLES, M^a R., “Liberalitat i mecenatge. Les relacions entre Alfons el Magnànim i Guillem Sagrera”, en Terés, M^a R. (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània Edicions, Universitat de Barcelona, 2011, pp. 167-191.

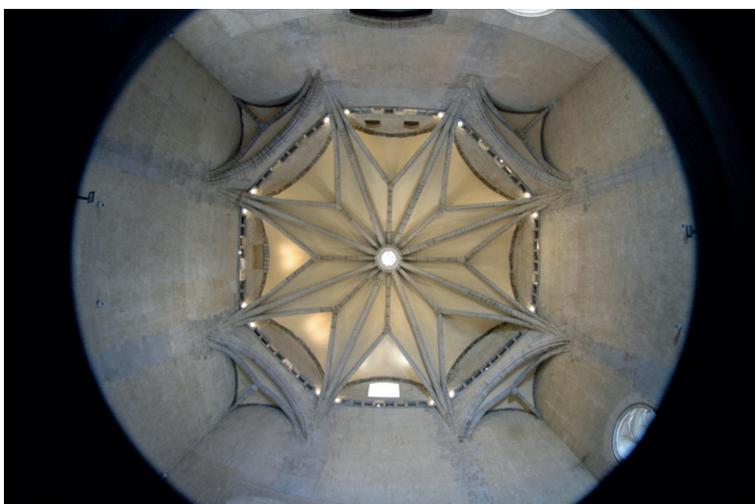


Fig. 3. Nápoles. Castelnuovo. Sala dei Baroni. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

más septentrionales del continente europeo a través de un comercio muy fluido,²⁷ y bajo el impulso de un promotor fascinado al mismo tiempo –y quizás a partes iguales– por la exquisitez del gótico flamígero –en el que podía manejarse Sagrera–, y por el nuevo lenguaje *all'antica* que comenzaba a balbucearse en tierras italianas,²⁸ levantaría la magnífica

Gran sala, Sala Major o *Salla dello Triunfo*, más conocida como *Sala dei Baroni* (1447-1454).

Este espacio se confeccionaría a partir del modelo de *qubba* que se había utilizado tanto en los palacios reales castellanos como en los normandos de Palermo –tan queridos a los reyes de Aragón–, y se cubriría mediante una bóveda de terceletes de trece claves dotada de un óculo en el polo, como la cúpula del Panteón de Roma [fig. 3]. Sin embargo, a pesar del espíritu profundamente clásico que destila, especialmente perceptible en la concepción de su espacio interior,²⁹ y a pesar de haberse construido con la mejor técnica constructiva gótica, terminaría entendiéndose como

una obra diferente, ajena a la tradición arquitectónica clásica, pero también, a la arquitectura gótica que se había venido desarrollando en la ciudad Partenopea, porque Pietro Summonte terminaría distinguiéndola del contexto arquitectónico napolitano, definiéndola como *cosa catalana*.³⁰

²⁷ Sobre todas estas cuestiones, véanse las interesantes apreciaciones realizadas en MIRA, E., “Del Mar del Norte al Mediterráneo. Vínculos dinásticos, rutas comerciales y relaciones artísticas”, en Natale, M. (comis.), *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid del 31 de enero al 6 de mayo de 2001, y en el Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001), Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 117-132; MIRA, E., “Una arquitectura gótica mediterránea. Estilos, maneras e ideologías”, en Mira, E. y Zaragoza Catalán, A. (comis.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Corts Valencianes, 2003, vol. I, pp. 25-103, espec. pp. 78-84; MIRA, E., “La Corona de Aragón, los estados de Borgoña y la arquitectura tardogótica”, en Checa, F. y García García, B. J. (eds.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 29-39.

²⁸ Joaquín Yarza utiliza el término *eclecticismo* para referirse al fenómeno (YARZA LUACES, J., “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano”, en *Actas del VII CEHA, Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Murcia 1988, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 17-47, espec. p. 45).

²⁹ DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera”, en Garofalo, E. y Nobile, M. R. (eds.), *Gli ultimi indipendenti..., op. cit.*, pp. 58-93, espec. p. 80; DOMENGE I MESQUIDA, J., “La gran sala de Castelnuovo. Memoria del *Alphonsi regis triumphus*”, en Colestani, G. T. (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo, Atti del Convegno, Napoli, 14-16 dicembre 2006*, Montella, Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 290-338, espec. pp. 301-307.

³⁰ En efecto, para el erudito napolitano Pietro Summonte, que describiría a Marcantonio Michiel el panorama artístico de la ciudad partenopea del primer Renacimiento en una extensa misiva enviada en 1524, *la sala grande del Castelnuovo* (era) *pur grande opera; ma* (era) *cosa catalana, nihil omnino habens veteris architecturae* [SERRA DESFILIS, A., “È cosa catalana: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali di architettura*, 12, 2000, pp. 7-16, espec. p. 7, nota n° 1; SERRA DESFILIS, A., “La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): casas, ceremonial y magnificencia”, *Res publica*, 18, 2007, pp. 35-57, espec. pp. 56-57; ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)”, *Artigrama*, 26, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 21-102, espec. pp. 44-46].

La herencia de Sagrera perduraría en el *Mezzogiorno* hasta bien avanzado el Quinientos, y su sombra se proyectaría hasta el Poniente mediterráneo, resultando especialmente perceptible en la espléndida producción arquitectónica de maestros como Antoni Dalmau,³¹ Francesc Baldomar y Pere Compte,³² protagonistas del brillante episodio de la estereotomía valenciana de la segunda mitad del siglo XV,³³ que se desarrollaría en paralelo a las nuevas interpretaciones del gótico planteadas tanto en Burgos como en Toledo, aunque con contactos puntuales tan interesantes como los que pudieron establecerse en las reuniones de maestros celebradas en la Seo de Zaragoza en 1498, 1500 y 1504,³⁴ y préstamos tan sugerentes como los que pueden descubrirse en la producción de diferentes maestros, como Juan Guas.³⁵

Las primeras referencias conocidas sobre Rotllí Gauter lo sitúan trabajando junto a otros siete *maçons* —cuatro de ellos pertenecientes a la familia La Treuvé— en las obras del castillo de Vire, en la Baja Normandía, a finales del mes de abril de 1392.³⁶ Sin embargo, su discurso profesional debió de llevarle por varios territorios, desde el Rosellón —donde aparece documentado, por lo menos, en 1411— hasta la Lorena. Desde luego, al asumir la maestría de la catedral de Gerona en 1427, declaró proceder de la *diocesis Berudonensis*, es decir, Virudonensis o de Verdún, en este mismo ducado. De cualquier manera, su labor en Gerona se prolongaría hasta 1430,³⁷ después trabajaría en el claustro de la catedral de Barcelona en 1432,³⁸ y finalmente, en la fachada de la Seu vella de Lérida, donde le sorprendería la

³¹ GÓMEZ-FERRER, M., “La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997-1998, pp. 91-105.

³² ZARAGOZÁ, A., “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere Compte y su círculo”, en *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del C.E.H.A.*, Valencia, septiembre 1996, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic, Direcció General d’Ensenyaments Universitaris i Investigació, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Direcció General de Enseñanzas Superiores, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 71-79; ZARAGOZÁ CATALÁN, A. y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte arquitecto*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2007; GÓMEZ-FERRER, M. y ZARAGOZÁ, A., “Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna. (1450-1550)”, *Artígrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, y en Álvaro Zamora, M^a I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón...*, *op. cit.*, pp. 149-184, espec. pp. 154-172.

³³ La más reciente revisión del fenómeno, con bibliografía actualizada, en ZARAGOZÁ CATALÁN, A., “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: un estado de la cuestión”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, pp. 333-356; un trabajo que constituyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y que fue editado como publicación independiente por esta misma institución en 2008.

³⁴ Las consultas se celebraron para estudiar la estabilidad del mismo cimborrio que habían acudido a visurar Isambart y maestre Corla en el lejano 1417. Puede seguirse el curso de todas estas consultas en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses...*, *op. cit.*, pp. 1-7.

³⁵ A este respecto, véanse las interesantes apreciaciones realizadas en IBORRA BERNAD, F., “Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan de Guas”, *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2006, pp. 295-304.

³⁶ MIROT, L., “Paiements et quittances de travaux exécutés sous le règne de Charles VI (1380-1422)”, *Bibliothèque de l’École de Chartres*, 81, 1920, pp. 183-304, espec. p. 283, ref. n^o 832. Ya llamaba la atención sobre este dato CARBONELL I BUADES, M., “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, *Artígrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, y en Álvaro Zamora, M^a I. e Ibáñez Fernández, J. (coords.), *La arquitectura en la Corona de Aragón...*, *op. cit.*, 2009, pp. 97-148, espec. p. 118, nota n^o 39.

³⁷ FREIXAS I CAMPS, P., *L’art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1983, pp. 29, 339 y 352.

³⁸ VALERO I MOLINA, J., “Acotacions cronològiques i nous mestres a l’obra del claustre de la catedral”, *D’Art*, 19, Barcelona, Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona, 1993, pp. 29-41, espec. p. 38.

³⁹ ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses de la Excm. Diputación Provincial de Lérida, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato de Estudios Locales “José M^a Quadrado”, 1976, pp. 99-113; TERÉS I TOMÀS, M^a R., “L’escultura del segle XV a la Seu Vella”, en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 6-9 març 1991, Lleida, Estudi General de Lleida, Universitat de Barcelona, 1991, pp. 215-223, espec. pp. 218-220. La más reciente revisión sobre el personaje, en MANOTE I CLIVILLES, M^a R., “Rotllí Gautier”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 152-158.

muerte en 1441.³⁹ El hallazgo del testamento que dictó en Barcelona en 1435, permite confirmar que era hermano de Carlí Gauter;⁴⁰ un personaje sumamente interesante, autor del conocido proyecto para el portal mayor de la catedral de Barcelona (1408), que no llegaría a ejecutarse,⁴¹ y maestro mayor de la catedral de Lérida entre 1410 y 1427,⁴² al que se quiere identificar con el maestro Carlín, que alcanzaría la maestría de la catedral de Sevilla en 1440.⁴³

Finalmente, debe reconocerse que el perfil del tercero de los testigos, *Johannes de Libo, de Bruxellis*, resulta bastante más difícil de trazar, pero conviene advertir la presencia de un maestro homónimo –Jehannin de Lihon– trabajando junto a Jehan Ysambart en las obras del castillo de Pierrefonds en 1399.⁴⁴

Pero volviendo a Jalopa, interesa subrayar que, una vez restablecido su contrato formativo junto a Torragrossa, atravesarían juntos los Pirineos y comenzarían a trabajar prácticamente de inmediato en la capilla de San Sever del claustro de la catedral de Barcelona, porque aparecen en las cuentas del recinto tan sólo diez días más tarde, el 24 de mayo de 1411.⁴⁵ Sin embargo, no puede precisarse si pudieron respetar la cláusula del acuerdo que, en principio, los ligaba hasta mediados de mayo de

1413. En este sentido, tan sólo puede señalarse que Torragrossa continuaría trabajando en la Seo de la ciudad condal hasta finales de enero de 1412,⁴⁶ que asumiría la ejecución de ciertos reparos en el castillo de Cabrera para el jurisconsulto Esperandeu Cardona a comienzos de junio de 1414,⁴⁷ y que terminaría regresando a Valencia. Allí concertaría la construcción de la capilla de San Juan Bautista de la catedral el 18 de diciembre de ese mismo año,⁴⁸ y acabaría realizando diferentes trabajos escultóricos para el municipio en 1416 y 1425.⁴⁹

Por su parte, Pedro Jalopa dirigió sus pasos hacia los dominios peninsulares de Carlos III *el Noble* de Navarra, sobrino de Carlos V de Francia y de los duques Juan de Berry y Felipe *el Atrevido* de Borgoña, y primo hermano de Carlos VI de Francia y Luis I de Orleans; un personaje con amplios intereses políticos al otro lado de los Pirineos que tuvo ocasión de conocer el esplendor desplegado en las cortes de sus familiares. No en vano, residió como rehén en París siendo infante, entre 1378 y 1381, y regresó a la capital francesa como rey de Navarra en otras cuatro ocasiones, pasando, en sus periplos, por otros centros de producción artística, como Bourges, en donde se detuvo en 1406, justo cuando Jean de Cambrai acababa de iniciar el sepulcro de Jean de Berry, o Dijon, en donde permaneció durante la práctica totalidad del

⁴⁰ CARBONELL I BUADES, M., “Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfic”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 2003, XXI, pp. 181-225, espec. p. 191.

⁴¹ TERÉS I TOMÁS, M^a R., “Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La construcció de l'antiga sala capitular”, *Lambard*, VI, 1991-1993, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1994, pp. 389-413, espec. pp. 391-396, y doc. n^o 1, pp. 407-408. Sobre la traza del portal, véase BRACONS CLAPÉS, J. y TERÉS I TOMÁS, M^a R., “La catedral de Barcelona”, en *L'art Gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, pp. 274-301, espec. p. 296.

⁴² Sobre su papel en tierras catalanas, véase la reciente revisión realizada por ARGILÉS I ALUJA, C., “Maestre Carlín en Cataluña”, en Jiménez Martín, A. (ed.), *La catedral gòtica. Magna Hispalenses: los primeros años*, Sevilla, Catedral de Sevilla, Aula Hernán Ruiz, 2008, pp. 61-87.

⁴³ NEAGLEY, L. E., “Maestre Carlín and proto flamboyant architecture of Rouen (c. 1380-1430)”, en *La piedra postrera (1). Ponencias. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gòtico final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 47-59. Asimismo, puede consultarse el perfil del personaje trazado en ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traza...*, *op. cit.*, pp. 130-133.

⁴⁴ MESQUI, J. y RIBERA-PERVILLE, C., “Les chateaux de Louis d'Orleans...”, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁵ La primera referencia sobre el particular en VALERO MOLINA, J., “La catedral de Barcelona”, en *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 232-235. El tema se desarrolla en VALERO MOLINA, J., “Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la capella de Sant Sever de la catedral de Barcelona”, *Lambard*, 21, 2010, pp. 157-178. Agradecemos al autor su extremada amabilidad, al facilitarnos una copia del trabajo antes de su publicación.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ SANCHÍS SIVERA, J., “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp. 3-29, espec. p. 12; GÓMEZ-FERRER, M., “La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV...”, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁹ Entre otros, el portal pétreo que daba acceso a la sala dorada de la Casa de la Ciudad (*ibidem*; SERRA DESFILIS, A., “Promotores, tradiciones e innovación...”, *op. cit.*, pp. 63-64).

mes de noviembre de 1410, justo cuando Claus de Werbe y sus colaboradores acababan de finalizar los plorantes y otros detalles del sepulcro de Felipe *el Atrevido*, que había quedado inconcluso a la muerte de Sluter en 1406.⁵⁰

El monarca, que adquirió en Francia muchos objetos suntuosos –tapicerías, piezas de orfebrería, libros miniados– emprendió una importante labor de promoción material y artística en sus dominios peninsulares tratando de emular el sentido del lujo y la ostentación de las cortes de los Valois, para lo que recurrió al concurso de un gran número de profesionales, muchos de ellos llegados del otro lado de los Pirineos, como Jean Lome, que terminó situándose a la cabeza del *gran taller* encargado de la materialización de proyectos tan importantes como los desarrollados en los castillos de Olite y Tafalla, o el propio sepulcro del monarca y su esposa –Leonor de Trastámara– para la catedral de Pamplona,⁵¹ en el que acabó integrándose el propio Pedro Jalopa hacia 1414.⁵²

John, Johan, Jann –Janin o Jean– le Home, del Home –Lome, Lomme o de Lome– no debía de llevar mucho tiempo en Navarra. De hecho, la primera referencia documental que atestigua su

presencia allí es un recibo extendido por la talla de una imagen de San Juan Bautista realizada para el monarca; un documento fechado el 20 de agosto de 1411, en el que Lome se declara natural de Tournai, una ciudad en la que pudo recibir su primera formación e iniciar su actividad profesional como *taillador de imagines –tailleur dimages–*, el término con el que definió su perfil profesional en este mismo documento.⁵³

Sin embargo, la realidad es que desconocemos cuál pudo ser su periplo antes de recalar en tierras navarras. La tradición historiográfica se ha limitado a plantear la posibilidad de que Carlos III se hiciera con sus servicios en París,⁵⁴ pero nuevas investigaciones invitan a identificarlo con *Jebannin de Honet*, uno de los profesionales documentados a las órdenes de Sluter en la ejecución de algunos detalles de la portada de la cartuja de Champmol, como el doselete que cubre la imagen de la Virgen que preside el parteluz, realizado en 1397.⁵⁵

Sea como fuere, conocemos el caso de otro profesional que completó su formación en la Borgoña, y más concretamente, en el taller de Sluter, y que terminó trabajando a este lado de los Pirineos, el del catalán Francesc Marata,⁵⁶ y el paso de Lome –

⁵⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La rueda de la fortuna: Carlos III de Navarra en París, de rehén a promotor de las artes”, en Cosmen Alonso, C., Herráez Ortega, M^a V. y Pellón Gómez-Calcerrada, M^a (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 379-405.

⁵¹ JANKE, R. S., *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana” de la Diputación Foral de Navarra, 1977; MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.

⁵² Pedro Jalopa aparece documentado realizando diferentes trabajos en el Palacio Real de Olite en 1414 [JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 43; también apéndice documental, p. 207, año 1414, § 12 (palacio); MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., *Arte y monarquía...*, *op. cit.*, pp. 75, 98, y 162]. Nuevos trabajos adelantan su presencia allí a 1413 [MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra”, en Yarza, J. y Fité, F. (eds.), *Actes de l'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998, Lleida, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Fundació Pública de la Diputació de Lleida, 1999, pp. 241-258, espec. pp. 247-248].

⁵³ BERTAUX, E., “Le mausolée de Charles le Noble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre”, *Gazette des Beaux-Arts*, XL, 1908, pp. 89-112, espec. p. 100; JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁴ Esta idea ya aparece planteada en BERTAUX, E., “Le mausolée de Charles le Noble...”, *op. cit.*, p. 102, y se desarrolla en JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 37-38. Los vínculos de Carlos III con la monarquía francesa, y sus sucesivos viajes a París, así como una valoración artística de los mismos, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La rueda de la fortuna...”, *op. cit.*, p. 394.

⁵⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 26. Nuevos datos apoyan la posibilidad de que Lome pasase por la Borgoña (FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso de Caspe”, *Artígrama*, 26, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2011, pp. 185-242, espec. pp. 201-203).

⁵⁶ TERÉS I TOMÀS, M. R., “Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional”, *Barcelona Quaderns d'Història*, 8, 2003, pp. 201-231.



Fig. 4. Pamplona. Catedral. Sepulcro de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara. Foto: Carlos Becerril.

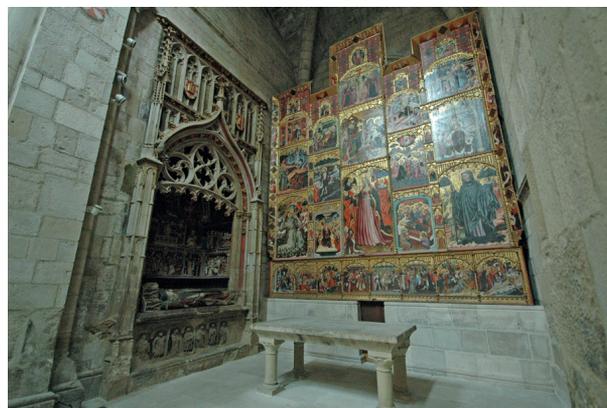


Fig. 5. Tudela (Navarra). Catedral. Capilla de la Esperanza. Sepulcro del canciller Villaespesa. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

incluso el de alguno de sus colaboradores— por la Borgoña permitiría entender muy bien —como en el caso de Guillem Sagrera— la fuerte influencia borgoñona que puede descubrirse tanto en el monumento funerario de los reyes de Navarra de Pamplona [fig. 4],⁵⁷ como en otras obras de similares características. Es el caso de los dos mausoleos realizados para Sancho Sánchez de Oteiza, el de la antigua colegial —actual catedral— de Tudela, y el de la catedral de Pamplona; el sepulcro de Pere Arnaut de Garro y Juana de Beunza, habilitado en el claustro de la misma catedral,⁵⁸ o el del canciller de origen aragonés Francés de Villaespesa y su esposa, Isabel de Ujué, acomodado en la capilla de la Esperanza de la catedral de Tudela [fig. 5].⁵⁹

De todos modos, la estancia de Jalopa en tierras navarras no se prolongó mucho tiempo. Del análisis de la documentación relacionada con la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza se desprende que Jalopa ya estaba al servicio de Isambart en Daroca a finales de septiembre de 1417. Desde allí acudió a la capital aragonesa, y asumió la dirección técnica del nuevo compromiso constructivo el 12 de octubre de ese mismo año. Jalopa colaboró con Isambart en la realización

de la traza, trabajó en las canteras de Villanueva de Huerva —en las que sufrió un aparatoso accidente, en el que estuvo a punto de perder la vida—, permaneció a pie de obra, por lo menos, hasta a finales de 1420, y todavía aparece en relación con la ejecución de la pila de agua bendita de la capilla de San Miguel de la catedral a finales de enero del año siguiente, y contratando a Maciá Cotir como aprendiz el 12 de marzo de 1421, desapareciendo de la documentación zaragozana a partir de esa fecha.⁶⁰

OTROS MIEMBROS DEL EQUIPO

Se da la circunstancia de que varios de los profesionales documentados en la obra de la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza debieron de seguir los mismos pasos de Pedro Jalopa, es decir, que también abandonaron el gran taller navarro organizado en torno a la figura de Jean Lome y se desplazaron a tierras aragonesas para ponerse a las órdenes de Isambart. Este pudo ser el caso, por lo menos, de Arnalcón o Arnaltón, Enequi, Broyant, Johan de Borgonya, Oroz —Doroz, o Johan de Oroz—, o Cali —Coli o Colin de Rayz o Royz—.

⁵⁷ La más reciente revisión del mausoleo, en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La escultura en Navarra...”, *op. cit.*, pp. 189-203.

⁵⁸ *Ibidem*, p.p. 214-224.

⁵⁹ La más reciente revisión del sepulcro, en MELERO MONEO, M., “El sepulcro gótico del canciller de Navarra Francisco de Villaespesa en la catedral de Tudela”, en Borngässer, B., Karge, H. y Klein, B. (Hrs./eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal, Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert Verlag, Iberoamericana, 2006, pp. 255-271.

⁶⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 87-88; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 27-28, y Apéndice documental, 3, pp. 119-131.

El primero, al que quizás quepa identificar con Arnautón, carpintero documentado en las obras del palacio de Tafalla,⁶¹ aparece como *moço* del propio Isambart en los libros de fábrica de la capilla zaragozana entre el 24 de septiembre de 1417 y el 20 de noviembre de 1420.⁶² Asimismo, pudo colaborar con Jalopa en las obras de la catedral de Huesca años más tarde, en 1422,⁶³ y se le ha querido identificar tanto con *Arnalto francès*, un maestro documentado en la catedral de Tortosa (Tarragona) en 1425,⁶⁴ como con el piquero Pere Danarcón, documentado en la fábrica de la catedral de Lérida en 1440.⁶⁵

A Enequi se le ha querido identificar con Anequin de Sora,⁶⁶ que colaboró con Jehan Lome en la tumba de los reyes de Navarra en 1413, 1418 y 1419,⁶⁷ y con Pedro Jalopa en las obras del Palacio Real de Olite en 1414.⁶⁸ Sin embargo, Enequi apa-

rece en las cuentas de la capilla de San Agustín durante los primeros meses de 1418,⁶⁹ y Anequin de Sora cobra ciertas cantidades por su labor en la tumba real de Pamplona a comienzos del mes de enero de ese mismo año,⁷⁰ por lo que resulta bastante difícil que pudieran ser la misma persona.⁷¹ No obstante, también debe contemplarse la posibilidad de que se tratase, en realidad, de Hanequin de Bruselas;⁷² un personaje que debió de trabajar junto a Pedro Jalopa en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo algunos años más tarde,⁷³ y llegó a ocupar la maestría de la primada en 1442.⁷⁴

Al piquero Broyant se le ha querido identificar con Vicent Huyart,⁷⁵ que aparece documentado a las órdenes de Jehan Lome en la confección de la tumba real de Pamplona entre 1413 y 1414,⁷⁶ y trabajando a las órdenes de Guillem Sagrera en las obras acometidas en la torre de la catedral de Elna

⁶¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., *Arte y monarquía en Navarra...*, *op. cit.*, p. 76.

⁶² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 88, nota nº 108; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 31, y Apéndice documental, 9, pp. 150-161.

⁶³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 88, nota nº 109; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 48, y Apéndice documental, 9, pp. 150-161.

⁶⁴ ALMUNI BALADA, V., *La catedral de Tortosa als segles del Gòtic*, Barcelona, Fundació Noguera, 2007, vol. II, p. 605; VALERO MOLINA, J., “Pere Torregrossa...”, *op. cit.*, nota nº 79.

⁶⁵ ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de la Sen Vella de Lleida...*, *op. cit.*, p. 112; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 88, nota nº 110.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 88-89; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁶⁷ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 38, 49, 50 y 52; también apéndice documental, p. 205, año 1413, § 5 y § 6, p. 211, año 1418, § 7 [sepulcro].

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 42 y 45.

⁶⁹ Recibe salarios en la capilla de San Agustín entre el 10 de enero y el 4 de abril de 1418 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 88, nota nº 112; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, Apéndice documental, 4, pp. 131-133).

⁷⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹ Así se ha señalado en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La escultura en Navarra...”, *op. cit.*, pp. 190-191, nota nº 17.

⁷² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89. Se hacen eco de esta posibilidad RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, p. 51, nota nº 147; 2009, p. 58, nota nº 74.

⁷³ Las obras de la capilla se vienen situando entre 1435 y 1438. La posibilidad de que Hanequin trabajase junto a Jalopa fue planteada por AZCÁRATE, J. M^a, “El maestro Hanequin de Bruselas”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1948, pp. 173-188, espec. p. 176; AZCÁRATE, J. M^a, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, p. 13. En la actualidad, se prefiere retrasar la llegada de Hanequin a Toledo y su incorporación a la conclusión de la capilla hacia 1445 (HEIM, D. y YUSTE GALÁN, A. M^a, “La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman. De Bruselas a Castilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV, Valladolid, 1998, pp. 229-250, espec. pp. 236-237).

⁷⁴ YUSTE GALÁN, A. M^a, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, 307, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, 2004, pp. 291-300, espec. p. 296, nota nº 29, y p. 300, doc. nº 7.

⁷⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁶ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 38 y 39; también apéndice documental, pp. 205-206, año 1413, § 5 y § 6.

un año más tarde, en 1415;⁷⁷ una circunstancia que viene a poner de manifiesto que las relaciones entre Jean Lome y Guillem Sagrera no fueron en una sola dirección, que continuaron después de la llegada de Jalopa a tierras navarras, y que debieron de ser muy estrechas, tal y como ya intuyeron en el pasado algunos historiadores del arte ateniéndose, en exclusiva, al lenguaje plástico de raíz borgoñona que creyeron descubrir en sus respectivas producciones escultóricas.⁷⁸ Sean o no la misma persona, la presencia de Broyant en Zaragoza se prolongaría desde mediados de marzo de 1418 hasta finales de octubre de 1420, es decir, hasta la conclusión del recinto.⁷⁹

Por su parte, Johan de Borgonya, que trabajó a las órdenes de Jean Lome en la ejecución del sepulcro real de Pamplona en 1413, y a las de Pedro Jalopa en el palacio de Olite un año más tarde, en 1414,⁸⁰ participó en la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza entre primeros de abril y mediados de octubre de 1418;⁸¹ Oroz, Doroz, o Johan de Oroz, que debe identificarse con Johan de Dros, colaborador de Pedro Jalopa en

la confección de un ventanal del castillo de Olite en 1414,⁸² aparece en las cuentas de la capilla zaragozana entre finales de octubre de 1418 y comienzos de julio del año siguiente,⁸³ y Cali, Colí o Colín de Rayz o Royz, seguramente, Colín de Reims, que participó en la ejecución de la tumba de los reyes de Navarra entre los primeros días de enero de 1418 y los últimos de febrero del año siguiente,⁸⁴ aparece documentado inmediatamente después, entre primeros de marzo y mediados de abril de 1419, trabajando en la capilla de la Seo de la capital aragonesa.⁸⁵

Además, según se desprende de los libros de fábrica de este recinto, el equipo estaba integrado por otros profesionales. Los nombres de algunos de ellos evidencian unas innegables resonancias septentrionales, como los del *Aleman*, *Merçer*, *Johani* –identificado como *Johani Alaman*–, *Broçella Dalmanya* –al que las fuentes se refieren indistintamente como *Emperrinet el alaman*, o *Dalmanya la alta*–, *Guillot* y *Jaquet*.⁸⁶ Otros nombres resultan mucho menos elocuentes, como el de *Emperrí* –también llamado *Emperrinet el mayor*–, o el del *ima-*

⁷⁷ DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera...”, *op. cit.*

⁷⁸ BERTAUX, E., “Le mausolée de Charles le Noble...”, *op. cit.*, pp. 109-110; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, vol. V, *Arte gótico*, Pamplona, Editorial Aranzadi, 1973, pp. 148-150.

⁷⁹ Su presencia se registra el 16 de marzo de 1418, y se mantuvo en los trabajos de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza hasta el 29 de octubre de 1420, es decir, hasta su conclusión (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89, nota n° 117; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 30, y Apéndice documental, 5, pp. 133-141).

⁸⁰ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 38, 42, y 44, también apéndice documental, pp. 205-206, año 1413, § 5 y § 6 [sepulcro], p. 207, año 1414, § 11 [palacio].

⁸¹ Trabajó en la capilla de San Agustín desde el 9 de abril hasta el 17 de octubre de 1418 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89, nota n° 119; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 30, y Apéndice documental, 6, pp. 141-144). A pesar de lo genérico del nombre, quizás no esté de más señalar la presencia de un maestro homónimo –Jehanin le Bourguignon– trabajando junto a Jehan Ysambart y Jehannin de Lihon en las obras del castillo de Pierrefonds en 1399 (MESQUI, J. y RIBÉRA-PERVILLÉ, C., “Les chateaux de Louis d’Orleans...”, *op. cit.*, p. 334).

⁸² JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 43 y 45, también apéndice documental, p. 207, año 1414, § 12 [palacio].

⁸³ Aparece documentado desde el 20 de octubre de 1418 hasta el primero de julio de 1419 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89, nota n° 129; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 30, y Apéndice documental, 7, pp. 144-148).

⁸⁴ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 49-51, también apéndice documental, p. 211, año 1418, § 7 [sepulcro].

⁸⁵ Aparece asociado a la nueva capilla desde el 6 de marzo hasta el 17 de abril de 1419 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 90, nota n° 136; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 30-31, y Apéndice documental, 8, pp. 148-150).

⁸⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 88, nota n° 111 (*El alemán*); p. 89, nota n° 118 (*Merçer*); p. 90, nota n° 132 (*Johani*); p. 90, nota n° 133 (*Broçella Dalmanya*); p. 90, nota n° 137 (*Guillot*); p. 90, nota n° 138 (*Jaquet*); IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 31, y Apéndice documental, 10, pp. 161-162 (*el alemán*); p. 31, y Apéndice documental, 11, pp. 162-165 (*Merçer*); p. 31, y Apéndice documental, 14, pp. 175-178 (*Johani*); p. 31, y Apéndice documental, 15, pp. 178-179 (*Broçella Dalmanya*); p. 32, y Apéndice documental, 16, pp. 179-180 (*Guillot*); p. 32, y Apéndice documental, 17, pp. 180-181 (*Jaquet*).



Fig. 6. Daroca (Zaragoza). Capilla de los Corporales. Vista de conjunto. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 7. Daroca (Zaragoza). Capilla de los Corporales. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

ginario, al que también se le denomina *Perrinet imaginador*, que aparece en los libros de fábrica entre finales de julio de 1418 y comienzos de julio del año siguiente.⁸⁷

Otros nombres acusan un origen presumiblemente peninsular, como los de Pedro Laguardia, Pedro Vizcaya, Guillem Queralt, Martín de Retuerta, *Johan del Bosch*, y *Johanico el moço*,⁸⁸ un personaje documentado en las obras de la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza entre el 3 de septiembre de 1418 y mediados de junio del año siguiente, que debía de encontrarse aprendiendo el oficio y que consagraba parte de su tiempo a cubrir las necesidades más primarias de sus compañeros de cuadrilla, yéndoles *a mercar por tal que no se estor-*

bassen ellos. Su identificación con un jovencísimo Juan de la Huerta en pleno proceso formativo resulta tan atractiva como arriesgada ya que, a tenor de la documentación exhumada en los archivos borgoñones, el escultor habría nacido en Daroca entre 1413 y 1414;⁸⁹ sin embargo, la posibilidad de que Juan de la Huerta comenzase su aprendizaje en tierras aragonesas, sugerida por Émile Bertaux,⁹⁰ y desarrollada por Pierre Quarré, para quien habría podido iniciarlo en la capilla de los Corporales de Daroca a las órdenes de un antiguo colaborador de Claus de Werbe,⁹¹ merece ser atendida, y contemplada a la luz de las las nuevas referencias documentales que sitúan a Isambart y a los miembros de su taller entre la localidad bajoaragonesa y Zaragoza, por lo menos, entre 1417 y 1422.

⁸⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 90, nota nº 131 (Emperrí); p. 89, notas núms. 126 y 127 (el imaginario o Perrinet imaginador); IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 31, y Apéndice documental, 13, pp. 171-175 (Emperrí); p. 31, y Apéndice documental, 12, pp. 165-171 (el imaginario o Perrinet imaginador).

⁸⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 89, nota nº 120 (Pedro Laguardia); p. 89, nota nº 121 (Pedro Vizcaya); p. 89, nota nº 122 (Guillem Queralt); p. 89, nota nº 125 (Martín de Retuerta); p. 90, nota nº 139 (*Johan del Bosch*); p. 89, nota nº 128 (*Johanico el moço*); IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 32, y Apéndice documental, 18, pp. 181-183 (Pedro Laguardia); p. 32, y Apéndice documental, 19, pp. 183-190 (Pedro Vizcaya); p. 32, y Apéndice documental, 20, pp. 190-196 (Guillem Queralt); p. 32, y Apéndice documental, 21, pp. 196-197 (Martín de Retuerta), p. 32, y Apéndice documental, 22, p. 198 (*Johan del Bosch*); pp. 32-33, y Apéndice documental, 23, pp. 199-201 (*Johanico el moço*).

⁸⁹ CAMP, P., *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Age, Dijon*, Association pour le Renouveau du Vieux-Dijon, 1990, p. 118, nota nº 7.

⁹⁰ Para Bertaux, Juan de la Huerta podría haber trabajado con Jean Lome en tierras navarras, *mais il se peut parfaitement que Juan de la Huerta aie trouvé des maîtres dans sa province natale et qu'il ait été initié en Aragon à un art qui vivait des mêmes traditions que l'art flamand et hollandais de Dijon* [BERTAUX, É., “La peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècle jusqu'au temps des Rois Catholiques”, en Michel, A. (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, vol. III, seconde partie, *Le Réalisme. Les débuts de la Renaissance*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908, pp. 810-828, espec. p. 814].

⁹¹ QUARRÉ, P., “Le retable de la capilla de los Corporales de la collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 455-464, espec. p. 460.

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL EQUIPO EN TIERRAS ARAGONESAS

Desaparecida la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza, su actuación en tierras aragonesas tan sólo puede valorarse a partir de la reforma de la antigua capilla mayor de la iglesia colegial de Daroca [fig. 6]. La intervención implicó la elevación de una llamativa estructura arquitectónica de piedra caliza en el ábside de planta semicircular del templo, compuesta por tres módulos de planta cuadrangular abiertos mediante arcos apuntados, y cubiertos mediante sus respectivas bóvedas de crucería, de terceletes –de cinco claves– la central, y de ocho nervios las laterales [fig. 7]. Al fondo, en el muro oriental, se dispuso una suerte de retablo pétreo del que terminaron retirándose algunas esculturas –también de piedra– para hacer hueco al óculo que se habilitaría en el siglo XVIII para exponer a la veneración de los fieles la reliquia eucarística conservada en este mismo recinto: los Sagrados Corporales de Daroca [fig. 8].⁹²

Desde el punto de vista estructural, lo levantado en el antiguo presbiterio de la colegial recuerda a los *jubés*, las pantallas desplegadas como cierres visuales de los coros habilitados en los presbiterios de los templos en amplias zonas del continente europeo, como en Francia;⁹³ pero, desde el punto de vista funcional, constituye una suerte de ciborio o baldaquino triple, para el que existen interesantes correlatos, como el erigido en el testero –en este caso, recto– de la iglesia parroquial de Saint-Seine-l'Abbaye, en las inmediaciones de Dijon, una estructura compuesta por tres módulos abiertos mediante arcos apuntados, y cubiertos mediante sus respectivas bóvedas, en este caso, de crucería simple.⁹⁴

De cualquier manera, el frente de la solución darocense acusa un decidido avance en el empleo de los recursos decorativos propios del gótico fla-

mígero como las tracerías de claraboyas, tal y como sucede en la portada de la capilla del *Palau de la Generalitat* de Barcelona, realizada por Marc Safont entre 1427 y 1434, aunque ofrece una decoración figurada mucho más rica, que se despliega tanto por el frente, cuanto por los angeles de las tracerías [fig. 9] y los nervios diagonales de las bóvedas, de



Fig. 8. Daroca (Zaragoza). Capilla de los Corporales. Detalle del Retablo. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 9. Daroca (Zaragoza). Capilla de los Corporales. Detalle de las esculturas de los angeles del arco de acceso. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

⁹² Sobre los retablos con óculo expositor, véase lo señalado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna”, en Albert-Llorca, M., Aribaud, Ch., Lugand, J. y Mathon, J.-B. (eds.), *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée: art, rituels, liturgies, Actes des premières rencontres méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte. Art et rituels autour des Monuments*, Perpignan, 23-25 noviembre 2006, Toulouse, CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 45-134, espec. pp. 49-51.

⁹³ Así lo advirtió ya CABRÉ, J., “El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, historia*, XXX, Madrid, 1922, pp. 275-293, espec. p. 278.

⁹⁴ Las analogías entre estas dos estructuras, ya fueron puestas de manifiesto por QUARRÉ, P., “Le retable de la capilla de los Corporales...”, *op. cit.*, p. 460.



Fig. 10. Daroca (Zaragoza). Capilla de los Corporales. Detalle de las esculturas de los nervios de las bóvedas.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

los que penden las figuras de profetas, santos y ángeles músicos [fig. 10].

Las esculturas del frente y del retablo se sitúan bajo doseletes en los que pueden descubrirse soluciones de abovedamiento estrechamente relacionadas con experiencias desarrolladas en tierras normandas a partir de modelos ingleses, así como bóvedas de trece claves, que avanzan las fórmulas aplicadas años más tarde tanto sobre la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, una obra vinculada a Pedro Jalopa y Hanequin de Bruselas (ca. 1435-1445), como sobre la Gran sala del Castelnuovo de Nápoles, construida por Guillem Sagrera a partir de 1452.⁹⁵

Por su parte, el lenguaje plástico utilizado en la resolución de las esculturas del frente, de los nervios, y del propio retablo evidencia, tal y como percibiera Pierre Quarré, una marcada relación de dependencia con el manejoado por Claus de Werbe y su taller en algunos de sus compromisos profesionales, como los desarrollados, precisamente, en la

iglesia de Saint-Seine-l'Abaye.⁹⁶ Esta circunstancia le llevaría a plantear que el escultor de la capilla de los Corporales pudo haber colaborado con el maestro en Dijon durante los primeros compases del siglo XV,⁹⁷ una hipótesis que parece cobrar bastantes visos de verosimilitud ahora que se conoce la presencia de Isambart y de los miembros de su cuadrilla en la ciudad bajoragonesa, por lo menos, entre 1417 y 1422.

LA DISPERSIÓN DEL EQUIPO

Culminados sus compromisos en Daroca y Zaragoza, tanto Isambart como Pedro Jalopa emprendieron nuevos retos profesionales. El segundo trabajó en la catedral de Huesca en 1422, y probablemente, en la capilla de San Victorián del monasterio de San Juan de la Peña poco después.

En efecto, Jalopa figura en los libros de fábrica de la Seo oscense como *maestro et guiador de la obra de la catedral*, o *como piquero et maestro de la obra*, por lo que no parece arriesgado plantear que interviniese en los trabajos del claustro, e incluso en las primeras medidas adoptadas para el abovedamiento del templo —de hecho, querríamos llamar la atención sobre los angeles de la embocadura del presbiterio—, pero la realidad es que las únicas operaciones documentadas lo sitúan realizando pequeños trabajos en el edificio, como la instalación de la reja de la capilla mayor en febrero de 1422, o el asentamiento de las pilas de agua bendita en julio de ese mismo año. Para entonces comenzaría a trabajar en la culminación del campanario, una empresa de mayor envergadura que no puede valorarse de manera conveniente porque sería objeto de diferentes intervenciones en los siglos inmediatamente posteriores, pero que todavía conserva, entre otras soluciones

⁹⁵ ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales, técnicas y significados...”, *op. cit.*, pp. 40-46.

⁹⁶ QUARRÉ, P., “Le retablo de la capilla de los Corporales...”, *op. cit.*, pp. 459-460. La personalidad artística de Werbe, y el estudio de su taller, han sido analizados con posterioridad por otros autores, como CAMP, P., *Les imageurs bourguignons...*, *op. cit.*, pp. 64-105, o BOUCHERAT, V., “Nouveaux éclairages sur l’oeuvre de Claus de Werbe”, en Fliegel, S. N., Jugie, S. y Barthélémy, V. (coords.), *L’art à la court de Bourgogne...*, *op. cit.*, pp. 317-328.

⁹⁷ QUARRÉ, P., “Le retablo de la capilla de los Corporales...”, *op. cit.*, p. 460.



Fig. 11. Huesca. Catedral. Detalle del sistema de abovedamiento del último piso de la torre. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

estereotómicas de gran interés, una esbelta bóveda de ocho gajos en su cuerpo de campanas [fig. 11].⁹⁸

En estos trabajos contaría con el concurso de otros profesionales, como Nicolau, el caspolino Pere Zacosta, Johan de Escalante, probablemente, el maestro homónimo –Joan d’Escalante– docu-

mentado en la catedral de Gerona en 1422, y en la de Lérida entre 1432 y 1442,⁹⁹ y Arnaltón, seguramente, el mozo de Isambart, con el que Jalopa habría coincidido en Zaragoza.

Después, Pedro Jalopa pudo aprovechar su estancia en tierras altoaragonesas para construir la

⁹⁸ ARCO, R. DEL, “Las grandes iglesias españolas. La fábrica de la catedral de Huesca. Noticias y artistas inéditos”, *Nuestro Tiempo*, 214, Madrid, 1916, pp. 46-63, espec. pp. 54-55; ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Imprenta “Editorial V. Campo”, 1924, p. 32; ARCO, R. DEL, “Documentos inéditos de arte aragonés”, *Seminario de Arte Aragonés*, IV, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1952, pp. 53-89, espec. doc. I, pp. 53-56; DURÁN GUDIOL, A., “El campanar de la catedral d’Osca”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 91-96, espec. pp. 94-96; DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, pp. 106-107.

⁹⁹ VALERO MOLINA, J., “Pere Torregrossa...”, *op. cit.*, nota nº 78.



Fig. 12. Monasterio de San Juan de la Peña. Capilla de San Victorián. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 13. Monasterio de San Juan de la Peña. (Huesca). Capilla de San Victorián. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

capilla de San Victorián en el claustro del monasterio de San Juan de la Peña (1426-1433);¹⁰⁰ un recinto abierto mediante un poderoso arco apuntado flanqueado por pináculos, de cuyos caireles penden delicadas macollas vegetales [fig. 12]. Su planta es pentagonal, y se cubre mediante una imaginativa solución de tres bóvedas yuxtapuestas, concatenadas, de tres paños cada una [fig. 13],¹⁰¹ y cuenta con un estrecho arcosolio abierto mediante un arco apuntado de cuyos angreles penden, como en Daroca, ángeles músicos.¹⁰²

Además, Isambart y Jalopa aún pudieron trabajar juntos en algunas empresas desarrolladas, en este caso, en tierras castellanas. Es el caso del claustro –inacabado– de la iglesia de Santa María del Campo, en Burgos (ca. 1420-1427); la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (ca. 1424), o la capilla funeraria fundada por Fernán López de

Saldaña, contador de Juan II de Castilla y hombre de confianza del poderoso Álvaro de Luna, en la iglesia del convento de Santa Clara de Tordesillas, en Valladolid (ca. 1430-1435).

Carecemos de documentación que permita precisar la autoría del claustro de la iglesia de Santa María del Campo,¹⁰³ pero alguno de sus elementos recuerdan a los empleados por Isambart y su equipo en el ciborio de la iglesia colegial de Daroca. De hecho, las bóvedas que cubren las crujías, de ocho nervios y prácticamente vaídas, se asemejan a las volteadas sobre los extremos de la estructura darocense; las tracerías que cierran los vanos evocan a las empleadas en ella, y la imagen de la Virgen de piedra policromada que preside el retablo de la capilla de la Preceptoría acusa el mismo estilo borgoñón que presentan algunas de las esculturas de la capilla de los Corporales de Daroca.

¹⁰⁰ Sobre la datación de la capilla, véase CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., “Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450”, *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 20-22 de septiembre de 1984, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 397-414, espec. p. 413, y BUESA CONDE, D. J., *Monasterio de S. Juan de la Peña*, León, Everest, 2007, pp. 52-55.

Ya se apunta la relación de la capilla con la producción arquitectónica de Isambart en GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C., “Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia”, *Las Catedrales de España*, Alcalá de Henares, 1997, pp. 122-129, espec. p. 126, nota nº 32, y se propone la autoría de Pedro Jalopa en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 100, y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento...”, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Los de los angreles forman parte de un conjunto más amplio de ángeles músicos que se despliegan, en relieve, por los nervios de la bóveda de la capilla. Su estudio, en LACASTA SERRANO, J., “Los ángeles músicos de la capilla gótica de San Victorián”, *Nassarre*, VIII, 2, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1992, pp. 109-156. Además, el arcosolio alberga dos delicados doseletes en los laterales, y se cubre mediante una bóveda de crucería.

¹⁰³ RUIZ CARCEDO, J., *Santa María del Campo*, Burgos, Editur, 2003, p. 27, y p. 61.

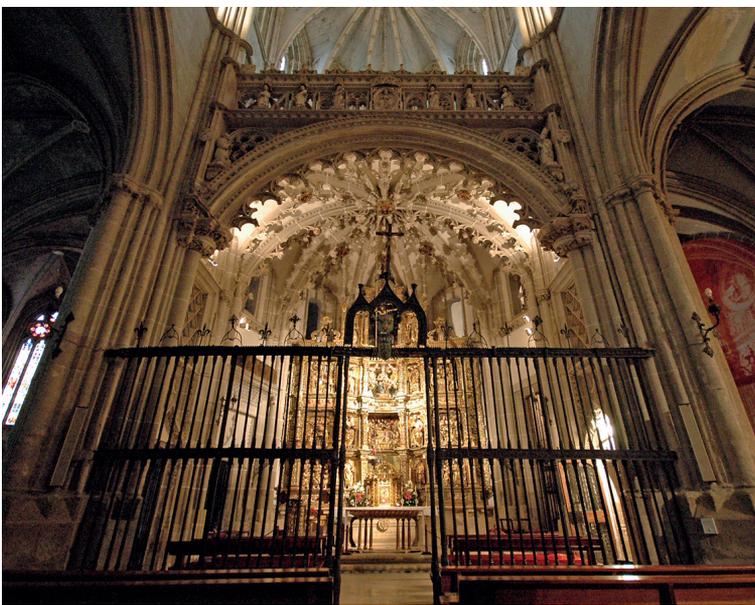


Fig. 14. Palencia. Catedral. Capilla del Sagrario.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Por el contrario, la presencia de Isambart está perfectamente atestiguada en Palencia. De hecho, aparece como *maestro mayor de la obra de San Antolín* —la catedral de la ciudad del Carrión— el 11 de septiembre de 1424,¹⁰⁴ el mismo año en que *maestre Ysambart* recibió el nombramiento de *pedrero* del Cabildo,¹⁰⁵ y aunque no sabemos cuánto tiempo pudo permanecer en la ciudad castellana,¹⁰⁶ ni las fuentes explicitan en qué estuvo ocupado exactamente, todos los indicios apuntan hacia la antigua capilla mayor —la actual capilla del Sagrario— de la catedral;¹⁰⁷ una empresa en la que pudo contar, tal y

como se ha sugerido en fechas recientes, con el concurso de Pedro Jalopa.¹⁰⁸

Se trata, como la estructura darocense, de un espacio generado en el interior de otro preexistente, levantado, asimismo, sobre la primitiva capilla mayor del templo, solo que, en esta ocasión, los trabajos se llevaron a cabo en un momento de replanteamiento y modificación de la planta del edificio,¹⁰⁹ y pudieron obedecer a la necesidad de reforzar la estabilidad de la zona del presbiterio, que se consolidaría mediante la bóveda tendida entre los pilares que lo delimitaban, y el cierre de los intercolumnios comunicados con la girola [fig. 14].

La bóveda gravita sobre dos poderosos arcos rebajados tendidos en paralelo entre los pilares de la embocadura y los adyacentes. El primero sirve de acceso al recinto, mientras que la clave del segundo constituye el polo de una bóveda de ocho gajos en el que convergen los otros seis nervios que arrancan del resto de los pilares y el que lo hace desde la clave del arco de entrada. Cada uno de los gajos cuenta con un nervio que recorre su lomo en toda su extensión y dos terceletes que ligan las claves subsidiarias con los extremos de cada uno de los paños; salvo en los tramos correspondientes a la entrada, ocupados por dos bóvedas de tres paños cada una.

¹⁰⁴ AGAPITO Y REVILLA, J., *La catedral de Palencia. Monografía*, Palencia, Tip. de Abundio Menéndez, 1896, p. 31, nota nº 2, y p. 203.

¹⁰⁵ MARTÍNEZ, R., *La Catedral de Palencia*, Palencia, Merino Artes Gráficas, 1988, p. 40, nota nº 24; FRANCIA LORENZO, S., *Archivo Capitular de Palencia. Catálogo. Serie II. Vol. I Actas Capitulares (1413-1467)*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1989, p. 52, núm. 226, y p. 54, núm. 232.

¹⁰⁶ En cualquier caso, no se le vuelve a recordar hasta el 21 de enero de 1437, con motivo del arriendo por la *mensa* capitular de las casas que había ocupado (MARTÍNEZ, R., *La Catedral de Palencia, op. cit.*, p. 40, nota nº 24; FRANCIA LORENZO, S., *Archivo Capitular de Palencia... op. cit.*, p. 111, núm. 614). Para entonces, ya hacía años que se encontraba en Sevilla.

¹⁰⁷ Así lo ha venido señalando la historiografía desde MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos de la Baja Edad Media (1247-1469)”, en *Jornadas sobre la catedral de Palencia*, Palencia, 1 al 5 de agosto de 1988, Palencia, Diputación Provincial, 1989, pp. 43-66, espec. p. 52.

¹⁰⁸ La hipótesis se desliza en RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, p. 52; 2009, p. 58.

¹⁰⁹ Este replanteamiento contempló, entre otras medidas, la habilitación de un nuevo presbiterio de testero recto al occidente del anterior, y la *acomodación funcional* del antiguo transepto como parte del nuevo deambulatorio dispuesto en torno a la nueva capilla mayor (MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos...”, *op. cit.*, pp. 50-51; DÍAZ-PINÉS MATEOS, F., “La catedral de Palencia: un esquema de las transformaciones de la Bella desconocida”, en Navascués Palacio, P. y Gutiérrez Robledo, J. L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León I, Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 117-145, espec. p. 125, y pp. 130-132.



Fig. 15. Tordesillas (Valladolid). Monasterio de Santa Clara. Capilla Saldaña. Vista de conjunto.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 16. Tordesillas (Valladolid). Monasterio de Santa Clara. Capilla Saldaña. Detalle del sistema de abovedamiento.
Foto: Javier Ibáñez Fernández.

El arco de ingreso ofrece en sus enjutas las representaciones de los promotores de la empresa, Sancho de Rojas, que sería designado obispo de Palencia por el aragonés Pedro Martínez de Luna –Benedicto XIII– antes de 1399, desempeñaría importantes labores diplomáticas al servicio de

Fernando de *Antequera*, y ocuparía la sede primada toledana entre 1415 y 1422; y el canónigo Pedro Estébanez de Alcántara.¹¹⁰ Sobre el arco discurre una suerte de pretil calado en el que se disponen otras seis imágenes centradas por la representación de la Virgen con el Niño, que, al parecer, también se coronaba –como la estructura darocense– con un Calvario, cuyos restos se conservan en el claustro del templo.¹¹¹ Además, todos los nervios de la bóveda son cairelados, y cuentan, como en Daroca y San Juan de la Peña, con macollas vegetales alternadas con ángeles que, en este caso, no se limitan a tañer instrumentos musicales, sino que, a medida que se aproximan al polo de la bóveda, aparecen representados sosteniendo filacterias, incensarios y los símbolos de la Pasión, formando, junto a las claves, una representación que se ha venido interpretando como una visión paradisíaca en torno al Todopoderoso,¹¹² y más recientemente, como un Juicio Final.¹¹³

Por último, y de aceptarse la propuesta planteada hace muy poco tiempo,¹¹⁴ Isambart también pudo trabajar –de nuevo junto a Jalopa–, en la construcción de la capilla funeraria levantada por el contador Saldaña en la iglesia del convento de Santa Clara de Tordesillas [fig. 15]. La obra, construida, según reza la inscripción fundacional, entre 1430 y 1435,¹¹⁵ se había venido atribuyendo a Guillén de Rohan a partir de otra inscripción, hoy desaparecida, con la que, al parecer, se señalaba su lugar de enterramiento. En ella se le identificaba como *maestro de la iglesia de Leon et aparejador de esta capilla*, y se explicitaba que había fallecido a comienzos de diciembre de 1431; una fecha demasiado temprana en relación con la de la conclusión de los trabajos constructivos que, en buena lógica, debieron de ejecutarse bajo la dirección de otros profesionales.

¹¹⁰ MARTÍNEZ, R., “La catedral y los obispos...”, *op. cit.*, pp. 57 y 59. Sobre la política artística desarrollada por el prelado en Palencia, véase ARA GIL, C., “Escultura”, en *Historia del Arte de Castilla y León*, vol. III, *Arte Gótico*, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 219-328, espec. pp. 295-298. Asimismo, puede consultarse la reciente revisión preparada por HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Castilla, El Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas”, *Goya*, 334, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 5-19, centrada, sobre todo, en su actuación en el monasterio de San Benito de Valladolid.

¹¹¹ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, p. 43; 2009, p. 50.

¹¹² ARA GIL, C., “Escultura”, *op. cit.*, p. 298; ARA GIL, C. J., “El siglo XV influencia europea y singularidad castellana”, en García Simón, A. (ed.), *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, vol. II, pp. 103-175, espec. p. 121.

¹¹³ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, p. 43; 2009, p. 50.

¹¹⁴ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, pp. 37-58; 2009, pp. 43-76.

¹¹⁵ El estudio de la inscripción, como ejemplo de *monumenta*, en MOLINA DE LA TORRE, F. J., “La epigrafía del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. El proceso de creación de un tesoro aún oculto”, *Reales Sitios*, 185, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, pp. 4-21, espec. p. 6.



Fig. 17. Tordesillas (Valladolid). Monasterio de Santa Clara. Capilla Saldaña. Detalle de las esculturas de los angeles de los arcos de acceso. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

La capilla se eleva en el lado de la Epístola del templo, a lo largo de los dos primeros tramos de la nave, y dispone de dos alturas: una cripta o carnerario que, al parecer, consta de dos estancias cubiertas con bóvedas de cañón perpendiculares al eje direccional del templo,¹¹⁶ y la capilla propiamente dicha, que cuenta con dos tramos cubiertos mediante sendas bóvedas de terceletes —de cinco claves—, como la volteada sobre el tramo central de la capilla de los Corporales de Daroca [fig. 16], y se abre al cuerpo de la nave mediante dos grandes vanos apuntados y angrelados, de los que penden, como en Daroca, en San Juan de la Peña y en Palencia, macollas vegetales alternadas con ángeles músicos [fig. 17].

Los lienzos murales del recinto acogen cuatro arcosolios apuntados enmarcados por pináculos, cerrados mediante exquisitas tracerías, y decorados mediante delicados relieves, de los que destacan los ángeles que ocupan tanto las enjutas como los fondos, detrás de las pantallas caladas de claraboya. La decoración escultórica de la capilla se completa con siete imágenes de bulto redondo dispuestas sobre ménsulas y alojadas en hornacinas cerradas mediante chambranas tras las que Gómez Moreno creyó descubrir los ecos de Sluter,¹¹⁷ y que continúan considerándose de raíz borgoñona en otros estudios más recientes.¹¹⁸

¹¹⁶ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, 2008, p. 46; 2009, p. 53.

¹¹⁷ GÓMEZ-MORENO, M., “Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, V, Valladolid, 1911, pp. 63-66.

¹¹⁸ GRANDMONTAGNE, M., “*Fassungslose Figuren*. Materialkonzepte zweier spanischer Grablegen im Spiegel von Claus Sluters Werken für die Kartause von Champmol”, en Borngässer, B., Karge, H. y Klein, B. (Hrs./eds.), *Grabkunst und Sepulkalkultur in Spanien und Portugal, Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main, Madrid, Vervuert Verlag, Iberoamericana, 2006, pp. 89-108.

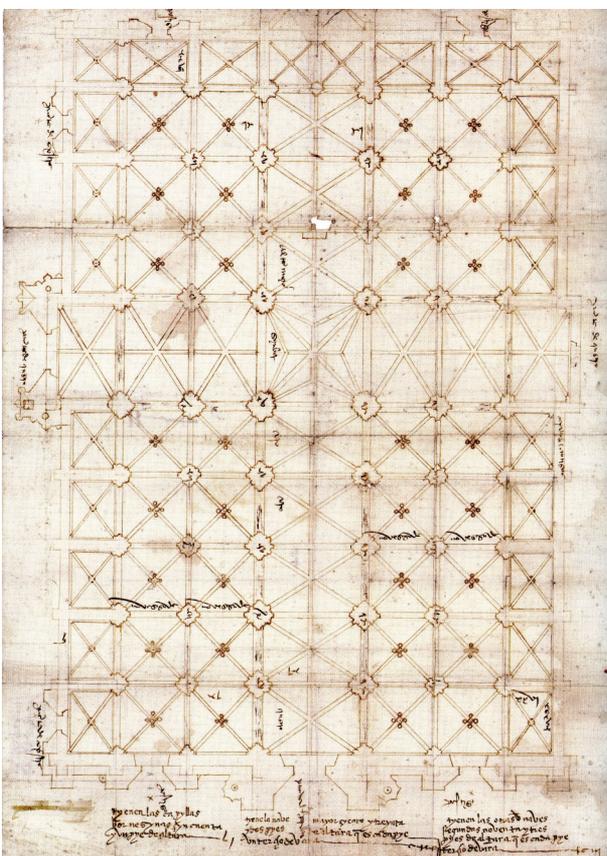


Fig. 18. Traça de la catedral de Sevilla, publicada por ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La Traça...*, op. cit.

No obstante, todo indica que sus carreras terminaron separándose para siempre en los primeros años treinta del siglo XV. Por un lado, Isambart dirigiría sus pasos hacia Sevilla. Allí pudo realizar la *traça* para la nueva catedral gótica de la ciudad, un ambicioso proyecto impulsado por Juan de Cerezuela, hermanastro —por parte de madre— de Álvaro de Luna [fig. 18].¹¹⁹ Desde luego, su presencia en la capital andaluza estaría perfectamente atestiguada entre el 18 de noviembre de 1433, fecha del testamento de Juan Martínez de Vitoria, mayordomo de la fábrica, que aludiría en sus últimas voluntades a ciertas cuentas pasadas con *Ysanbarte, cantero*,¹²⁰ y el 7 de julio de 1434, día en el que el Cabildo rubricaría con *maestre Ysambret* un contrato en razón de la obra nueva de la iglesia.¹²¹ La ausencia de otros datos permite intuir que el maestro fallecería poco tiempo después, un extremo tanto más plausible si se tiene en cuenta que la dirección de la empresa pasaría un año más tarde, en 1435, a manos de Carlí Gauter, el hermano de Rotllí Gauter, que ostentaría la maestría del templo hasta su fallecimiento, acaecido en 1447;¹²² tras el que la responsabilidad máxima de la empresa recaería en su aparejador, Juan Normán, otro maestro de origen normando.¹²³

Mientras, Jalopa reaparecería en Toledo en 1435,¹²⁴ donde terminaría dirigiendo las obras de la espectacular capilla funeraria elevada por Álvaro de

¹¹⁹ La traza pudo realizarse hacia 1433. El diseño localizado en Bidaurreta (Guipúzcoa), sería una copia en papel realizada en el último tercio del siglo XV [ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traza...*, op. cit., p. 46]. No obstante, Juan Clemente Rodríguez Estévez piensa que el plano de Bidaurreta sería una copia de un dibujo más antiguo, sobre el que se estableció una modificación, que lo actualizaba (RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “Cambio y continuidad en el proyecto gótico de la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 33-64, espec. p. 43).

¹²⁰ ÁLVAREZ MÁRQUEZ, C., “Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV”, *Laboratorio de Arte*, 3, Sevilla, 1990, pp. 11-31, espec. doc. n.º 1, pp. 21-25, espec. p. 22; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 15-113, espec. p. 51.

¹²¹ FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 1980, p. 122; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas de las formas...”, op. cit., p. 51.

¹²² JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I., *Cartografía de la montaña bueca. Planimetría histórica de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1997, pp. 46-48; JIMÉNEZ MARTÍN, A., “Las fechas de las formas...”, op. cit., pp. 52-65.

¹²³ RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., *Los canteros de la catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 277, NEAGLEY, L. E., “Maestre Carlín...”, op. cit., pp. 47-59. Véase el perfil trazado en ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La traza...*, op. cit., pp. 137-139.

Puesto que Juan Normán fallecería en 1478, no es posible identificarlo con el maestro homónimo —Jean Normand— documentado al servicio del duque de Berry en Poitiers a finales del siglo XIV (AUTRAND, F., *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, París, Fayard, 2000, p. 388).

¹²⁴ En efecto, el 20 de diciembre de 1435 reaparece en Toledo alquilando unas casas ante la presencia y con el respaldo de Alvar Martínez, responsable de las obras de la nueva capilla de Santiago que se edificaba en ese momento en la cabecera de la catedral primada (YUSTE GALÁN, A. M.ª, “La introducción del arte flamígero en Castilla...”, op. cit., pp. 295-296, y docs. núms. 3-6, pp. 299-300).



Fig. 19. Toledo. Catedral. Capilla de Santiago. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

Luna bajo la advocación de Santiago en la cabecera de la catedral primada (ca. 1435-1438 / 1445) [fig. 19]; una empresa en la que debió de contar con el concurso de Hanequin de Bruselas,¹²⁵ y aún asumió junto a Gómez Díaz la maestría de la catedral de Palencia en septiembre de 1443,¹²⁶ para desaparecer poco después.¹²⁷

En todo caso, la capilla toledana marca un punto de inflexión en el largo proceso de experimentación desarrollado con el tipo de planta cuadrangular –centralizada–, desarrollo cúbico y bóveda de trece claves que se venía utilizando en la Península Ibérica tanto en la arquitectura civil como en la religiosa, sobre todo, en la resolución de capillas funerarias y salas capitulares.¹²⁸ No en vano, Jalopa abandonó el modelo habitual –que llegaría hasta Portugal desde la Corona de Aragón,¹²⁹ conocería un

¹²⁵ La concesión del solar tuvo lugar en 1430 (GONZÁLEZ PALENCIA, C., “La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, pp. 109-122, espec. doc. I, pp. 109-112). Jalopa dirigía la empresa en 1438 (ZABALA, M., “Instancia del Sr. Duque del Infantado solicitando autorización para realizar obras en la capilla de Santiago de la ciudad de Toledo”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 49, 1919, pp. 4-6; GILMAN PROSKE, B., *Castilian sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1951, p. 478, nota n° 98). La culminación de las obras pudo afrontarse después de 1445, con el concurso de Hanequin de Bruselas (HEIM, D. y YUSTE GALÁN, A. M^a, “La torre de la catedral de Toledo...”, *op. cit.*, pp. 236-237).

¹²⁶ MARTÍNEZ, R., “Gómez Díaz de Burgos (1430-1466), Maestro Mayor de la obra de la Catedral de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 58, Palencia, 1988, pp. 417-426.

¹²⁷ Es posible que falleciese en la ciudad castellana y que su familia terminase arraigándose allí. Se da la circunstancia de que, en la nómina de capellanes de la catedral de Palencia recogida en la visita girada al templo por el obispo Diego Hurtado de Mendoza entre 1481 y 1482, figura un presbítero llamado Pedro Jalopa que, según la información recogida en este documento, *era avido por buen christiano e que tenia breviario e resava e celebrava e se confesava e que (sabía) gramatica* [SÁNCHEZ HERRERO, J., “Vida y costumbres de los componentes del cabildo catedral de Palencia a finales del siglo XV”, *Historia, instituciones, documentos*, 3, Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, 1976, pp. 485-532, espec. pp. 519-520].

¹²⁸ ZARAGOZÁ CATALÁN, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Materiales, técnicas y significados...”, *op. cit.*, pp. 43-46.

¹²⁹ A Portugal llegaría de la mano de maestros que, quizás no por casualidad, se vienen considerando llegados del levante peninsular (DIAS, P., *A arquitectura gótica portuguesa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 125), y más concretamente, de Cataluña [GOMES, S. A., *Vésperas batalhinas. Estudos de História e Arte*, Leiria, Magno, 1997, p. 152; VIEIRA DA SILVA, J. C., “Arte gótica em Portugal. Algumas reflexões”, en *O sentido das imagens. Escultura em Portugal (1300-1500)*, Lisboa, Ministerio da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, pp. 43-53, espec. p. 46], como el maestro Huguet, que plantearía dos interesantes *variaciones sobre el tema* en sus diseños para la *Capilla del fundador* (1426-1433) o las *Capelas imperfeitas* del monasterio de Batalha (1433-1438). La relación tipológica entre las capillas funerarias de planta centralizada levantadas en Portugal y Castilla ya se establece en CORREIA, V., *Batalha. Estudo historico-artístico-arqueológico do Monasterio da Batalha*, Porto, Litografia Nacional, 1929, vol. I, pp. 37, y 49; y se retoma en PEREDA, F., “Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV”, en Guillaume, J. (ed.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, *Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996*, Paris, Picard, 2005, pp. 49-64. Para la *Capilla del fundador*; véase CORREIA, V., *Batalha...*, *op. cit.*, pp. 35-40; DIAS, P., *A arquitectura gótica...*, *op. cit.*, pp. 125-126; DIAS, P., “Il monastero della Batalha e la sua influenza sul gotico portoghese del secolo XV”, en Caraffa, C. y Loi, M^a C. (eds.), *L'architettura del tardo gotico in Europa. Atti del Seminario Internazionale*, Politecnico di Milano, 21, 22 e 23 febbraio 1994, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l., 1995, pp. 179-189, espec. p. 182. Para las *Capelas imperfeitas*, CORREIA, V., *Batalha...*, *op. cit.*, pp. 49-54; DIAS, P., *A arquitectura gótica...*, *op. cit.*, p. 127; DIAS, P., “Il monastero della Batalha...”, *op. cit.*, p. 183.



Fig. 20. Burgos. Catedral. Capilla del Condestable. Detalle del sistema de abovedamiento. Foto: Javier Ibáñez Fernández.



Fig. 21. Murcia. Catedral. Capilla de los Vélez. Foto: Javier Ibáñez Fernández.

segundo momento de esplendor en Castilla durante el segundo tercio del siglo XV,¹³⁰ y aún habría de ofrecer resultados tan apurados como el conseguido en la Gran sala del Castelnuovo de Nápoles—al diseñar el recinto como un espacio de una sola nave cerrado mediante un ábside poligonal de tres lienzos, al que logró conferirle, sin embargo, un fortísimo sentido centralizado —transformándolo en un espacio único— mediante un sistema de abovedamiento que partía de la solución de trece calvas, pero que contaba con dos únicas bóvedas ner-

vadas de planta triangular —*voltes de peu de llantia*— en la conexión con la girola, y con otra de nueve clavos para cerrar el resto de la nave y del presbiterio; una *solución elocuente*, a modo de concha o venera,¹³¹ que adelanta las desarrolladas en otras empresas castellanas posteriores, como la capilla de los condestables de la catedral de Burgos (1482-1494) [fig. 20], ideada por Simón de Colonia,¹³² o la de los Vélez de la catedral de Murcia (ca. 1490-1507) [fig. 21], cuya autoría continúa planteando graves problemas historiográficos en la actualidad.¹³³

¹³⁰ Los ejemplos castellanos permanecerían ligados a soluciones ya conocidas, tal y como vendrían a demostrarlo la capilla levantada por los Vega, señores de Grajal, en la iglesia del monasterio cisterciense de la Santa Espina, en Valladolid, que, fechada entre los últimos años de la década de los treinta y los primeros de la siguiente del siglo XV, recuerda en algunos aspectos —acceso angrelado, arcosolios dúplices— a la capilla Saldaña del convento de Santa Clara de Tordesillas [CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Editora Provincial, Diputación de Valladolid, 1998, p. 489; GARCÍA FLORES, A. y RUIZ SOUZA, J. C., “La capilla de los Vega en el monasterio de San Pedro de la Espina (siglos XV-XVII)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, pp. 77-91]. Sobre el linaje, y su vinculación con Juan II de Castilla, véase también CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a D., *Arquitectura y mecenazgo de la Casa de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1995, pp. 17-19. También habría que destacar la capilla erigida en el claustro del convento de San Pablo de Peñafiel, también en Valladolid, que se viene datando en la segunda mitad de la centuria (CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, *op. cit.*, p. 347).

¹³¹ El sistema de abovedamiento ofrece desde el interior el aspecto de una gran concha o venera, especialmente apropiada para una capilla dedicada a Santiago *el Mayor* que habría de albergar, además, los restos de quien fuera Maestro mayor de la Orden de caballería de Santiago (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 53-54).

¹³² PEREDA, F. y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “*Coeli enarrant gloriam Dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos”, *Annali di architettura*, 9, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1997, pp. 17-34.

¹³³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia”, en Guillaume, J. (ed.), *Demeures d'éternité...*, *op. cit.*, pp. 65-71.