

TURIASO XVII



REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

TARAZONA
2014-2015

TVRIASO XXII

TURIASO XXII

REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

**TARAZONA
2014-2015**

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

M.^a Teresa Ainaga Andrés (directora); Rebeca Carretero Calvo (subdirectora);
Luisa Espino Gil (vocal); José Ángel García Serrano (vocal);
Luis Javier Navarro Royo (vocal)

CONSEJO ASESOR

Isidro Aguilera Aragón (Museo de Zaragoza); José Javier Azanza López
(Universidad de Navarra); Aurelio A. Barrón García (Universidad de Cantabria);
Fernanda Blasco Sancho (Ayuntamiento de Zaragoza); Montserrat Cabré i Pairet
(Universidad de Cantabria); Olga Cantos Martínez (Instituto del Patrimonio
Cultural Español); M.^a Carmen García Herrero (Universidad de Zaragoza);
José Antonio Hernández Vera (Universidad de Zaragoza);
Juan José Morales Gómez (Gobierno de Aragón); Ángela Muñoz Fernández
(Universidad de Castilla-La Mancha); Marian Pulido Pérez (Ayuntamiento de
Tarazona); Alberto del Río Nogueras (Universidad de Zaragoza);
Eliseo Serrano Martín (Universidad de Zaragoza); Asunción Serrano Velilla
(Asociación para el Desarrollo del Somontano del Moncayo);
M.^a Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza); Mónica Vázquez Astorga
(Universidad de Zaragoza); Eduardo Viñuales Cobos (Gobierno de Aragón)

DIFUSIÓN

La revista *Turiaso* aparece recogida en RESH (Revistas Españolas de Ciencias
Sociales y Humanas), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas
Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) y en el Catálogo
Latindex. Además, los artículos de *Turiaso* se encuentran indizados en las
bases españolas ISOC (CINDOC, Centro de Información y Documentación
Científica, Bibliográfica Española de Revistas Científicas de Ciencias Sociales y
Humanidades), CARHUS y DIALNET

Edición electrónica, a excepción del último número:
<http://www.ceturiasonenses.org/publicaciones.php>

La revista *Turiaso* no se identifica necesariamente con la opinión
de los autores expresada en uso del ejercicio de su libertad individual

Publicación n.º 86 del Centro de Estudios Turiasonenses
(www.ceturiasonenses.org)

y n.º 3.439 de la Institución «Fernando el Católico», Fundación Pública
de la Excm. Diputación de Zaragoza (ifc.dpz.es)

PORTADA

Relieve del frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona

I.S.S.N.: 0211-7207

Depósito Legal: Z 1563-1981

Imprime: COMETA, S.A.

Carretera de Castellón, km 3,400 – 50013 Zaragoza

MONOGRÁFICO: NUEVAS APORTACIONES SOBRE LA ARQUEOLOGÍA EN LA COMARCA DE TARAZONA Y EL MONCAYO

M. BARTOLOMÉ, J. ARANBARRI, C. SANCHO, M. ALCOLEA, C. ARENAS, A. MORENO, P. GONZÁLEZ-SAMPÉRIZ, R. L. EDWARDS y H. CHENG, «Formación de depósitos tobáceos asociados a la surgencia kársticas del río Queiles»	9
Carlos GARCÍA BENITO, «Seguimiento arqueológico de las obras de renovación de redes y pavimentación de la calle de la Rudiana de Tarazona (Zaragoza)»	21
José Ángel GARCÍA SERRANO y Julián PÉREZ PÉREZ, «Algunos aspectos poco conocidos de la economía rural doméstica en el entorno celtíbero-romano de Turiazu (Tarazona, Zaragoza): La pesca y el reciclaje del plomo»	37
Adrián DOMÍNGUEZ VICENTE, «Los amuletos fálicos romanos en el norte de la Tarraconensis. Estudio de tres amuletos en la ciudad de Turiaso» ..	67
Carlos GARCÍA BENITO y Romina LUESMA GONZÁLEZ, «Seguimientos y sondeos arqueológicos en el edificio de la calle de Baltasar Gracián, 12, de Tarazona (Zaragoza)»	77
Stella FERNÁNDEZ LASHERAS, «Prospección arqueológica para los proyectos del Parque Eólico “Lanzas Agudas” (Vera de Moncayo, Zaragoza), y del Parque Eólico “Lituénigo” (Lituénigo, Zaragoza)»	97
 ESTUDIOS	
José Ángel GARCÍA SERRANO, «Algunos puntos débiles de la teoría referente a la curación de Augusto en <i>Turiaso</i> »	119
Samuel GARCÍA LASHERAS, «La personalidad artística de Pere de Corçan, maestro de los sepulcros de los Pérez Calvillo en la catedral de Tarazona (Zaragoza)»	137
Rebeca CARRETERO CALVO, «Del siglo al claustro: cien años de dotes en las clausuras carmelitanas barrocas de Tarazona (Zaragoza)»	211
Diego ALBERO VALLÉS, «La definición de cabida en fincas rústicas de Tarazona. Errores técnicos, su origen y consecuencias»	235
Mónica VÁZQUEZ ASTORGA, «La ciudad de Tarazona (Zaragoza) y su compromiso con la educación primaria pública: el grupo escolar <i>Joaquín Costa</i> (1929-1932)»	253

VARIA

- Marta ALCOLEA, Javier FANLO, Mario GISBERT, Rafael LABORDA, Adrianna PAJER, Fernando PÉREZ LAMBÁN, Vanessa VILLALBA y Carlos MAZO, «Una gran tinaja de la Edad del Bronce en la Cueva de las Palomas (Purujosa)» 283
- Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «“Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados sino acertados”. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)» 295
- Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ, «Contratos de impresión de libros litúrgicos catalanes publicados en el taller zaragozano de Jorge Coci».... 341

ACTUALIDAD

- Pedro A. PARACUELLOS MASSARO, «El descubrimiento de Turiaso por Augusto» 365
- Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, «Intervención en la escultura de Santiago apóstol del retablo de la misma advocación de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)»..... 373



LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA
DE PERE DE CORÇAN, MAESTRO
DE LOS SEPULCROS DE LOS
PÉREZ CALVILLO EN LA CATEDRAL
DE TARAZONA (ZARAGOZA).

*Samuel García Lasheras**



RESUMEN

Las únicas obras conservadas del escultor Pere de Corçan, documentadas en 1404 y 1405, son los sepulcros de los obispos Pérez Calvillo, localizados en la capilla levantada como panteón en la catedral de Tarazona (Zaragoza). A partir del análisis estilístico de las esculturas de los túmulos y de la atribución al maestro del desaparecido grupo de la Anunciación que se conservaba en la localidad de Fuendejalón (Zaragoza), hemos indagado en las influencias y los modelos que definieron su personalidad artística. De esta manera, hemos podido comprobar que su formación se desarrolló en contacto con importantes maestros y talleres activos en la corona de Aragón y en el sur de Francia durante las últimas décadas del siglo XIV y principios del XV, lo que revela que se desplazó por algunos de los focos artísticos más relevantes de aquel periodo, en los que confluían corrientes artísticas procedentes de Francia e Italia, antes de su llegada a Tarazona para la realización de los sepulcros.

Palabras clave: Tortosa, Aviñón, Tarazona, Fuendejalón, Pérez Calvillo, Pere de Corçan, escultura gótica.

ABSTRACT

The only surviving works of the sculptor Pere de Corçan, dated to 1404 and 1405, are the tombs of the Pérez Calvillo bishops in the burial chapel built inside the Cathedral at Tarazona (Zaragoza). Basing our investigations on stylistic examination of the sculptures on the tombs and their attribution to the creator of the now-disappeared Annunciation works found in Fuendejalón (Zaragoza), we have studied the influences and models that mark the artistic character of this work. This has enabled us to show that in the course of his development the artist was in contact with key figures and workshops active in the kingdom of Aragon and the south of France in the last decades of the fourteenth and beginning of the fifteenth centuries. It seems clear that before arriving in Tarazona to work on the tombs, he visited some of the most important artistic centres of the time, home to stylistic movements originating in France and Italy.

Keywords: Tortosa, Avignon, Tarazona, Fuendejalón, Pérez Calvillo, Pere de Corçan, Gothic sculpture.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2015

INTRODUCCIÓN

En la localidad de Fuendejalón (Campo de Borja, Zaragoza) se conservaban unas estatuas góticas de la Virgen María y del arcángel san Gabriel que formaban un grupo de la Anunciación desaparecido entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado y que conocemos gracias a una fotografía del archivo Mas del Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona. A pesar de aparecer citadas en el *Catálogo monumental de España. Zaragoza* de Abbad Ríos han pasado desapercibidas para la Historia del Arte. Estas piezas estaban relacionadas con un modelo difundido a partir de la década de 1330 por los territorios de la Corona de Aragón, diferenciado de otras representaciones escultóricas de la misma temática por la actitud de María y por la indumentaria que viste. Las pesquisas realizadas en torno a su origen nos permiten comprobar su vinculación con la plástica catalana, por lo que a la hora de preguntarnos por su autor fijamos nuestra atención en los maestros catalanes activos en Aragón entre las décadas finales del siglo XIV y principios del

XV. De este modo, teniendo en cuenta la cercanía de Fuendejalón respecto a Tarazona, nos detenemos en la figura del dertosense Pere de Corçan,¹ uno de los escasos escultores documentados durante aquellas fechas en esta ciudad aragonesa del que conocemos dos importantes realizaciones, afortunadamente conservadas, los sepulcros de los obispos Pedro y Fernando Pérez Calvillo (1354-1404) que se localizan en la capilla de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina, levantada como panteón familiar de los prelados en la girola de la catedral turiasonense. Así, al comparar las imágenes de Fuendejalón con los relieves de estos túmulos advertimos una clara relación estilística y formal, lo que nos conduce a plantear su atribución al citado imaginero.

A partir del análisis de los sepulcros turiasonenses y de la atribución del grupo de la Anunciación de Fuendejalón a Pere de Corçan tratamos de definir su personalidad artística, siendo conscientes de las limitaciones que se presentan al abordar tal propósito a partir de la escasa obra conservada, por otra parte en un estado penoso, y de la exigua documentación exhumada referente al maestro. Poco sabemos de su vida y obra a pesar de ser autor de dos

* Doctor en Historia del Arte. Correo electrónico: samuelgarcialasheras@hotmail.es. Deseo manifestar mi gratitud al profesor Jesús Criado Mainar, al Centro de Estudios Turiasonenses, a M^a Teresa Ainaga Andrés y a la profesora Rebeca Carretero Calvo, por su generoso apoyo y ayuda para la realización de este trabajo.

1. A pesar de que en la documentación aparece citado como Pere de Corcan, optamos por la forma Corçan, siendo más apropiada dado el origen catalán del escultor.

de los monumentos góticos funerarios más destacados de entre los conservados en Aragón. No disponemos de información acerca de sus inicios profesionales ni de su carrera antes de su estancia en Tarazona, la cual se prolongaría al menos entre finales del año 1403 y 1405. Por ello surgen numerosas cuestiones en torno a su formación, desarrollada, sin duda, entre su ciudad natal, Tortosa, y el foco tarraconense durante las décadas finales del siglo XIV, y a su trayectoria profesional anterior a la realización de los sepulcros de los Pérez Calvillo, la cual transcurriría en alguno de los principales centros artísticos catalanes y, probablemente también, del sur de Francia. Se plantean preguntas sobre su presencia en Aragón, si llegó de propio a la ciudad del Queiles para esculpir los túmulos de los Pérez Calvillo y si realizó otros trabajos antes y después, tanto para la sede episcopal como para otros clientes en otras localidades aragonesas, como sería el caso de las esculturas de Fuendejalón. En la documentación se hace referencia a una obra realizada por el maestro aunque se desconoce de qué tipo sería y cuál fue su destino. Además del citado grupo de la Anunciación se ha planteado la atribución de una escultura de san Pablo procedente de la iglesia de Santa María Magdalena en Tarazona, si bien esta obra no se ajusta al estilo del maestro.

Los sepulcros turiasonenses fueron realizados en una etapa de la carrera del escultor en la que probablemente había superado su periodo de aprendizaje si bien todavía seguía ampliando su formación a partir de su contacto con las diversas corrientes artísticas propagadas hacia 1400. A pesar de que en dichos sepulcros se pueden apreciar tanto sus habilidades como sus carencias estos en-

cargos serían, sin duda, dos de los trabajos más relevantes de su trayectoria, ya que no sólo merecerían el reconocimiento de su madurez profesional sino que además debieron suponer un espaldarazo de cara a la obtención de nuevos trabajos. Dada la importancia de sus destinatarios la elección del escultor debió estar avalada por el prestigio ganado por su anterior participación en obras semejantes, en las que habría demostrado su capacidad para hacer frente de forma satisfactoria a encargos de este género. Por lo tanto, es probable que los responsables de su contratación lo conocieran por alguna de sus realizaciones precedentes, localizadas en tierras catalanas y tal vez francesas.

El estudio de las obras de Pere de Corçan, tanto de los túmulos de los Pérez Calvillo como de la Anunciación de Fuendejalón, y su comparación con la escultura coetánea nos permite señalar algunos de los modelos que tuvo presentes el maestro, lo que nos conduce en varias direcciones. En primer lugar, hay que tener en cuenta la influencia que ejercerían en él ciertas obras escultóricas realizadas durante la segunda mitad del siglo XIV en su ciudad natal, Tortosa, que conocería directamente durante sus años de aprendizaje. En aquel periodo de formación entraría en contacto con los maestros que trabajaban en la construcción de la catedral gótica. En este sentido, la mayoría de los historiadores del arte que han estudiado el conjunto funerario turiasonense han apuntado la influencia de Pere Moragues a partir de su principal obra conservada, el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, que se halla en la capilla parroquial de San Miguel Arcángel de la Seo de Zaragoza, realizado durante la estancia del artista en la capital arago-

nesa entre 1376 y 1382. A pesar de que Corçan estaría familiarizado con la obra de Moragues desde sus primeros años como escultor, es probable que no conociera el conjunto zaragozano, al menos directamente, hasta su llegada a Aragón a principios del siglo XV. La hipotética relación profesional entre ambos escultores se pudo iniciar entre 1382 y 1383, periodo en el que Moragues fue maestro mayor de la Seo de Teruel. ¿Pero qué tipo de lazos se establecieron entre ambos? ¿Es posible que el teruelense fuera discípulo de aquel? Por otra parte, en nuestra investigación hemos comprobado la existencia de paralelismos entre el trabajo de Corçan y ciertas obras de Jordi de Déu y su taller conservadas en el entorno tarraconense por el que aquel se desplazaría durante los primeros años de su carrera. Por ello, planteamos la hipótesis en torno a la existencia de una relación artística entre ambos, tal vez como maestro-discípulo o quizás como colaborador en algunas obras de su taller. También se ha advertido su contacto con la escultura derivada del conocido como taller de Rieux, denominación que recibe un grupo de maestros activo a mediados del siglo XIV en Toulouse y en los territorios limítrofes, cuya influencia se extendió por el sur de Francia y atravesó los Pirineos. Así, es posible que Corçan viajara por el Midi donde conocería de primera mano obras y artistas relacionados con las tendencias que confluyeron desde mediados del siglo XIV en los principales focos artísticos de aquel territorio, entre los que sobresalió Aviñón gracias a la presencia de la corte papal. Tal vez en este contexto sería reclamada su presencia en Tarazona para llevar a cabo los sepulcros de los Pérez Calvillo, pues en las fechas en que fueron contratados

don Fernando, a la sazón cardenal de Tarazona, era uno de los miembros más relevantes del círculo del pontífice en la sede aviñonesa Benedicto XIII.

Con estas premisas podemos plantear una hipótesis en torno a su formación artística, la cual se desarrollaría a partir de su relación con los citados maestros y talleres, ya fuera de manera indirecta, a través del conocimiento de sus obras, o directa, establecida por vínculos profesionales bien como discípulo bien como colaborador en alguno de los trabajos de dichos obradores. Del mismo modo, Corçan completaría su aprendizaje a través de la observación de las obras que conoció en los lugares por los que se desplazó antes de llegar a la ciudad aragonesa. Así, a la hora de realizar obras como la Anunciación de Fuendejalón reproduciría un modelo muy difundido por los territorios de la corona de Aragón con el que estaría familiarizado gracias a los continuos desplazamientos que realizó durante su carrera.

LOS OBISPOS PEDRO Y FERNANDO PÉREZ CALVILLO, PROMOTORES DE LAS ARTES EN BENEFICIO DE LA SEDE EPISCOPAL DE TARAZONA (ZARAGOZA)

A lo largo de los siglos se ha mantenido con mayor o menor intensidad el recuerdo de muchos de los promotores y donantes cuyas intervenciones favorecieron el enriquecimiento del patrimonio artístico que alberga la Seo de Santa María de la Huerta de Tarazona. Dicha memoria es más perdurable en el caso de aquellos que emplearon con especial ímpetu parte de sus esfuerzos en levantar suntuosos panteones localizados en las capillas catedralicias, cum-

pliéndose así con su deseo de perpetuar en la historia su fama, lograda durante sus vidas gracias a sus virtudes y méritos. Uno de los ejemplos más representativos es el de los obispos Pedro y Fernando Pérez Calvillo, que gobernaron la diócesis turiasonense entre 1354 y 1405, uno de los periodos más intensos de la historia de la sede episcopal, evocados por los vecinos de la ciudad del Queiles, tanto por sus gestas en los terrenos eclesiástico, político y militar, como por la capilla en la que se hallan los sepulcros en los que reposaran sus restos.

En contraste, la identidad de la mayoría de los arquitectos que construyeron estas espléndidas capillas y de los escultores, pintores y orfebres que realizaron las obras que componen su mobiliario y ajuar litúrgico, pronto caería en el olvido. Así, el nombre de los autores del retablo y de los sepulcros de la capilla de los Calvillo no sería recuperado hasta el pasado siglo XX gracias al empeño de los historiadores del arte, a pesar de lo cual su personalidad artística todavía hoy está lejos de quedar definida de forma satisfactoria. Se confirma de esta manera que los protagonistas principales en la creación artística durante buena parte de la historia, en especial durante el periodo medieval, fueron quienes encargaron aquellas fastuosas obras, aquellos que con su patrocinio o donaciones hicieron posible su realización. Por ello conviene tener en cuenta su historia si queremos encontrar respuesta al menos a alguno de los numerosos interrogantes que surgen en torno a las figuras de aquellos artesanos a quienes encomendaron la materialización de sus pretensiones.

Pedro y Fernando Pérez Calvillo son dos de los personajes aragoneses más re-

levantes de su época merced al prestigio que cosecharon a lo largo de sus carreras eclesiásticas y a su decisiva intervención en asuntos políticos, diplomáticos y militares de aquel periodo de la historia. Del mismo modo, el patrocinio de las artes y las letras en beneficio de su sede episcopal es una de las facetas más destacadas de sus vidas. Sin embargo, hasta el ascenso a la mitra turiasonense del mayor de los hermanos, sus biografías están rodeadas de misterio. Así, se desconocen los orígenes de su familia, si bien parece ser que su ascenso se inició en la primera mitad del siglo XIV, cuando su padre, Juan Pérez Calvillo, se puso al servicio del poderoso linaje de los Luna.²

2. Las fuentes tradicionales para la biografía de los Pérez Calvillo son: Fray Gregorio ARGAIZ, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, vol. VII de *La Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, Imprenta de Antonio de Zafra, 1675, pp. 293-334; Vicente de la FUENTE, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, t. XLIX, Tratado LXXXVII de *España Sagrada*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865, pp. 204-215; y José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1929, t. I, pp. 441-487; y t. II, 1930, pp. 11-23. Las referencias al conjunto funerario de los Pérez Calvillo en trabajos dedicados a la catedral de Santa María de la Huerta se reducen a breves comentarios, destacando los realizados por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de Tarazona», en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 117-152, esp. pp. 142-144; y «La catedral gótica y mudéjar», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 115-155, esp. pp. 135-137. Para completar la historia de sus pontificados y patrocinio artístico son indispensables los siguientes estudios de M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, *Tarazona en la Baja Edad Media: Aportaciones para su estudio en la segunda mitad del siglo XIV (1365-1404)*, 4 vols., Tesis de Licenciatura, Universidad de Zaragoza, 1986, inédita; «El

La primera referencia a Pedro Pérez Calvillo se remonta a 1351, año en el que, siendo sacristán de la catedral de Tarazona, fue nombrado obispo. Consagrado en este cargo en 1354, su mandato transcurrió en una época convulsa. En las primeras fechas de su pontificado todavía estaría vivo el recuerdo de los estragos de la Peste Negra de 1348, que causó la muerte a varios miembros de la sede episcopal.³ No se habría recuperado de los efectos de la temible epidemia –recordemos que en las décadas posteriores se producirían sucesivos rebrotes de la pandemia– cuando a partir de 1356 se vio obligado a asumir duras tareas diplomáticas y militares durante la guerra de los Dos Pedros (1356-1366), entre las que destacó la defensa de Tarazona, ocupada por los castellanos en dos ocasiones (1357-1360 y 1363-1366). Como capitán de la ciudad tuvo que garantizar la seguridad de la frontera aragonesa hasta la firma del tratado de Almazán en 1375.

Una vez superada la amenaza del conflicto bélico con Castilla se hizo cargo de la reorganización de su diócesis, cuya extensa jurisdicción abarcaba territorios

señorío de los Pérez Calvillo: Cunchillos, Malón y Vierlas, durante el último tercio del siglo XIV», *Tvriaso*, VIII (Tarazona, 1989), pp. 29-81; «Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo. Su legado cultural a la ciudad de Tarazona», en VV.AA., *Retablo de Juan de Levi y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990, pp. 7-18 y 55; y «El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la Sede Episcopal de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, X, t. II (Tarazona, 1992), pp. 455-503.

3. José TRENCHS ODENA, «La epidemia de peste de 1348 y las diócesis de Huesca y Tarazona», *Jerónimo Zurita. Cuadernos de Historia*, 39-40 (Zaragoza, 1981), pp. 197-204.

pertenecientes a los reinos de Aragón, Castilla y Navarra. Así, se enfrentó al intento de disgregación de la circunscripción eclesiástica desde Tudela y Calatayud, poblaciones que solicitaron formar sus propias diócesis tras alcanzar el rango de ciudad. A estos litigios se sumó la pugna con estamentos civiles, como la comunidad de Calatayud, desde los que se cuestionaba su autoridad. Movidio por el deseo de mantener íntegro el legado de sus antecesores y para suplir los expolios sufridos en los archivos durante la guerra, el año 1382 ordenó a Juan Pérez de Mungueta, chantre de la catedral, el registro de los derechos y rentas, así como de todas las propiedades pertenecientes al obispado, tarea que quedó culminada en el llamado «Libro Chantre».⁴

Por su parte Fernando Pérez Calvillo desarrolló igualmente una dilatada y fructífera carrera tanto eclesiástica como diplomática. En 1349, siendo racionero de la Seo de Zaragoza, ingresó como canónigo de la catedral de Tarazona. Antes de 1361 fue nombrado arcipreste de Calatayud y en 1366 deán de la sede turiasonense. En 1370 dejó de lado las responsabilidades que exigía este cargo para iniciar estudios universitarios en Bolonia, llegando a obtener el grado de doctor en decretos el año 1376. La estancia en este prestigioso centro de enseñanza le permitió contactar con destacados personajes vinculados con la Santa Sede, lo que le condujo a Roma, donde había vuelto Gregorio XI (1370-1378) con el deseo de instalar de nuevo en ella la curia papal, establecida desde

4. José Luis CORRAL LAFUENTE y José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, «El obispado de Tarazona en el siglo XIV: el Libro Chantre: I. Documentación», *Tvriaso*, I (Zaragoza, 1980), pp. 205-287.

1309 en Aviñón. En la ciudad eterna estuvo bajo la protección del cardenal aragonés Pedro Martínez de Luna, futuro Benedicto XIII, popularmente conocido como papa Luna, quien depositó en él una gran confianza. Entonces se produjeron los tumultuosos sucesos durante la elección del nuevo Sumo Pontífice que desembocaron en el cisma de la cristiandad occidental en dos obediencias. Fernando Pérez Calvillo se involucró de forma activa durante aquel turbulento periodo del lado del papa de Aviñón Clemente VII (1378-1394), quien en 1383 le recompensó por sus servicios prestados nombrándolo obispo de Vic, cuya sede no ocupó hasta 1387, siendo su vicario el también aragonés Julián de Loba, natural de Munébrega (Zaragoza). Tras la muerte de su hermano en 1391 fue nombrado su sucesor en el gobierno de la diócesis de Tarazona en calidad de administrador apostólico. Sin embargo, no dejó de lado sus obligaciones en la corte aviñonesa, delegando sus funciones episcopales en dos vicarios, el deán Pascual Garlón y el canónigo Julián de Loba.

En 1394, al ser proclamado papa en Aviñón Benedicto XIII, éste requirió la presencia en su corte del obispo de Tarazona, tanto por su preparación jurídica como por sus lazos de amistad, para que asumiera un puesto de máxima responsabilidad durante su pontificado, llamada a la que respondió con gran lealtad, como muestra el hecho de que en 1396 se le encomendara la misión de entrevistarse secretamente en nombre del papa Luna con su oponente romano Bonifacio IX. Al año siguiente recibió el capelo cardenalicio como reconocimiento a sus esfuerzos. Vivió en primera persona acontecimientos como el duro asedio al que fue sometida la sede papal aviñonesa. En agosto de 1403 se retiró

de aquella ajetreada ciudad decidido a dedicar por completo sus esfuerzos a la diócesis de Tarazona, pero la muerte le sobrevino cuando aún no había transcurrido un año, el 7 de julio de 1404.

Si los Pérez Calvillo alcanzaron un gran prestigio tanto en su carrera eclesiástica como en sus facetas diplomática y militar, sus méritos en los campos de la cultura y la promoción de empresas de carácter artístico los situaron igualmente en un lugar destacado. En 1388, siendo obispo de Vic, don Fernando entregó a la catedral de Tarazona la primera de las donaciones de libros de su biblioteca personal, a la que siguieron otras dos en fechas posteriores, aportando un total de noventa y nueve libros, según informa el inventario realizado tras la visita pastoral del obispo Juan de Valtierra en 1409.⁵ Del mismo modo, el cardenal enriqueció el ajuar litúrgico con una gran donación de piezas, desgraciadamente desaparecidas, de cuya existencia y riqueza informan el inventario de 1526 y la visita pastoral de 1548.⁶

Después de la guerra contra Castilla Pedro Pérez Calvillo dedicó buena parte de sus energías a la reparación de los edificios dañados y a la rehabilitación de las murallas de Tarazona, proyectos que supusieron un notable esfuerzo económico. Una de sus empresas más destacadas fue la construcción de una nueva residencia para la curia turiasonense, ya que las antiguas casas episco-

5. M^a Pilar FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la Catedral de Tarazona (Análisis y catalogación)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

6. Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, «Jocalias de la Catedral», en *La catedral de...*, pp. 229-257, esp. pp. 229-230.

pales habían sido incendiadas durante la primera invasión castellana. Así, en 1376 compró la Zuda, fortaleza musulmana de la ciudad, que reconstruyó y acondicionó como palacio episcopal, donándolo en 1386 al cabildo.⁷

Pero la principal actuación de carácter artístico de los Pérez Calvillo se centró en la reforma la catedral de Santa María de la Huerta.⁸ Ésta sufrió importantes daños durante la primera ocupación de la ciudad entre 1357 y 1360 por el ejército de Pedro I el Cruel. La escasez de referencias a las obras que se pusieron en marcha después del conflicto dificulta el hallazgo de una respuesta satisfactoria a la cuestión en torno al alcance de los destrozos. En este sentido, aunque la documentación no permite hablar de obras inmediatas al fin de la guerra –recordemos que la estabilidad no llegaría hasta 1375 con el tratado de Almazán–, en un principio se efectuarían las reparaciones necesarias para poder practicar el culto con decoro pero que no exigirían grandes inversiones. Entonces la principal preocupación sería encontrar los medios de financiación de las reformas en una situación de crisis, lo que gravaría unas arcas ya de por sí debilitadas, por lo que se tuvo que recurrir a recaudaciones cuya aplicación encontró no pocas dificultades. Las donaciones particulares fueron fundamentales y así don Pedro, en una carta emitida el 11 de abril de 1371, concedió cuarenta días de indulgencia a quienes favoreciesen la financiación de las obras con sus limosnas. Algunas dependencias tardarían en ser rehabili-

tadas, como el claustro, especialmente dañado puesto que los invasores instalaron allí las cuadras, si bien, tal y como señala Teresa Ainaga, el estado de este espacio en 1380 permitía su uso ya que aquel año está documentada la celebración de un acto presidido por el arcediano. Si se llevaron a cabo obras con anterioridad es una incógnita ya que no hay constancia de ello hasta cuatro años después, cuando el maestro Pere Cirol⁹ recibía el pago de 5000 sueldos en calidad de «maestro de piedra y de la obra de la claustra»,¹⁰ aunque es difícil hacer un balance de la magnitud de esta intervención, ya que aquel recinto desapareció a principios del siglo XVI al planificarse la construcción de uno nuevo por impulso del obispo Guillén Ramón de Moncada (1496-1522).¹¹ En cualquier caso la restauración del edificio debió de ser lenta, como demuestra el hecho de que su proyecto más personal, la construcción de la capilla destinada a albergar las sepulturas de ambos hermanos y la dotación de su mobiliario litúrgico, se prolongara durante más de tres décadas.

9. Pere Cirol de Santa Coloma de Queralt (Tarragona) está documentado en esta localidad junto a Esteban de Burgos, escultor de la ciudad de Huesca, el 14 de agosto de 1368, fecha del contrato de un sepulcro construido por encargo de Dalmau de Queralt, y el 20 de enero de 1369, cuando ambos maestros contratan la construcción de una cruz de alabastro para el mismo cliente. El sepulcro lo iniciaría el segundo de los lapicidas y sería finalizado por Pere Aguilar (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», *D'Art*, 10 (Barcelona, 1984), pp. 125-176).

10. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 461-462.

11. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., pp. 148-152.

7. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 463-469.

8. *Ibidem*, pp. 457-463.

La construcción de su panteón personal, tal y como hicieron otros destacados personajes de la época, fue la obra más significativa del legado de los Pérez Calvillo en el terreno del patrocinio artístico. En los siglos finales de la Edad Media, superadas las prohibiciones que impedían disponer las tumbas en el interior de los templos, muchos miembros de la nobleza y del alto clero emplazaron sus sepulturas en las estancias de monasterios, conventos, iglesias y catedrales.¹² Se cumplía con la aspiración de que sus restos mortales descansaran en un lugar sagrado, preferentemente cerca de los altares, zona que se restringió exclusivamente a ciertas personas de las elites sociales, laicas o religiosas, junto a las reliquias de los santos, garantizando su intercesión ante la divinidad una vez que su alma alcanzara el paraíso celestial. En Aragón son escasos los mausoleos familiares de época medieval que han llegado hasta nuestros días o que conocemos por la documentación. Los miembros del estamento nobiliario eligieron mayoritariamente las dependencias de los monasterios o conventos de las órdenes religiosas a las que eran más afines para instalar en ellas sus mausoleos, siendo raro que se decantaran por las iglesias parroquiales de las poblaciones más relevantes de sus dominios.¹³ Como máximos repre-

12. José ORLANDIS, «Sobre la elección de sepultura en la España medieval», *Anuario de historia del derecho español*, XX (Madrid, 1950), pp. 5-49; e Isidro G. BANGO TORVISO, «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (Madrid, 1992), pp. 93-132.

13. Jesús CRIADO MAINAR, «Fama y linaje. El panteón familiar de los Ximénez de Urrea en Santa María de Épila», en Jesús Criado Mainar

sentantes de la jerarquía eclesiástica los obispos eligieron sus catedrales para emplazar en ellas sus sepulturas. En la Seo de Tarazona el obispo Miguel Ximénez de Urrea (†1317) se hizo enterrar en el claustro, si bien su sepulcro ha sido reinstalado en el brazo sur del crucero.¹⁴ Los Pérez Calvillo decidieron que sus enterramientos se ubicaran en una capilla que se abrió en uno de los puntos más privilegiados del templo, en el arranque de la girola por el lado del evangelio, frente al presbiterio¹⁵ [fig. 1].

El proyecto de levantar el mausoleo de los Pérez Calvillo hay que entenderlo como un gesto de promoción social de su familia¹⁶ con el que reafirmar la «fama» del linaje obtenida por el ascenso de sus dos figuras más sobresalientes.¹⁷ Pero los dos prelados reservaron la capilla en el interior de la catedral como lugar privilegiado para sus enterramientos mientras que para el descanso eterno de sus padres y de otros miembros de su familia ordenaron la construcción de la capilla de San Pedro y San Pablo en la iglesia parroquial de Santa María Mag-

(coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 101-133, esp. pp. 119-121.

14. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., pp. 134-135, fig. 96.

15. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 470-478.

16. Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, «El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara», *Quintana*, 5 (Santiago de Compostela, 2006), pp. 173-184.

17. Carlos MIRANDA GARCÍA, «La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, n^o 3 (Madrid, 1989), pp. 117-124.



1. Capilla de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina. Catedral de Tarazona (Zaragoza).
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

dalena de Tarazona.¹⁸ A pesar de esta diferenciación los familiares difuntos eran recordados a través de los retratos que figuraban entre las desaparecidas pinturas murales del panteón catedralicio. Cada uno de los elementos que componen el patrimonio artístico de la capilla, el retablo dedicado a los titulares del recinto, los sepulcros, en los que están representados los yacentes de los prelados y sus funerales, así como la decoración pictórica mural, contribuyó a la exaltación del linaje. En esta escenificación del prestigio la repetición de los escudos con las armas familiares en el sepulcro del cardenal, en los retablos, en el arco de entrada (de los que hoy sólo quedan unos restos), y los que habría pintados en los muros, permite identificar de forma inequívoca a las personas enterradas en aquel lugar.

18. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 478-480; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, *La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudio Histórico Artístico*, Tarazona, Asociación de Vecinos «El Cinto», 1997. En esta iglesia se conserva una escultura de san Pablo, mutilada de cintura para abajo, con restos de su policromía original (M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., p. 480; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, *La Iglesia Parroquial...*, ob. cit., pp. 75-76). Probablemente presidía el altar de la capilla de San Pedro y San Pablo junto a otra imagen de San Pedro, tal vez formando parte de un retablo alabastrino, como cotitulares de la capilla familiar sufragada por los Pérez Calvillo. Sus rasgos la sitúan entre las décadas finales del siglo XIV y principios del XV. Por sus características formales, material empleado y policromía es probable que se trate de una obra importada, tal vez desde los talleres ingleses especializados en el trabajo del alabastro, y que fuera entregada por los obispos turiasonenses. Por ello, parece improbable que se trate de una realización del maestro de los sepulcros de la catedral, Pere de Corçan.

La construcción del panteón familiar fue un proyecto común de ambos hermanos si bien durante el largo periodo en el que fue completado se producirían adaptaciones determinadas por las dificultades que cada uno de ellos debió superar en diferentes momentos. La excepcionalidad de la sucesión de dos miembros de una misma familia en el máximo cargo episcopal facilitó la materialización del mausoleo, si bien se prolongaría durante más de treinta años. La idea inicial la plantearía don Pedro, quien, a pesar de las penalidades económicas que marcaron su prelatura, logró que se efectuara la parte arquitectónica, mientras que bajo el mandato de don Fernando, concretamente durante sus últimos años, se completaría la dotación del mobiliario litúrgico, el ajuar de los altares, el retablo, las pinturas murales y los sepulcros. Los continuos viajes de este le permitieron admirar por las diferentes ciudades en las que vivió alguno de los conjuntos funerarios más espléndidos levantados por ciertos papas, cardenales y obispos, lo que le serviría de estímulo para realizar su propio panteón familiar en Tarazona.

Una de las construcciones más espectaculares del siglo XIV fue la desaparecida capilla de Notre-Dame de Rieux, edificada entre 1324 y 1344 detrás del ábside de la iglesia del convento de los franciscanos de Toulouse bajo el patrocinio del hermano Jean Tissandier, bibliotecario del papa Juan XXII en Aviñón, que fue elevado a la dignidad episcopal en la sede de Rieux (1324-1348).¹⁹ En su interior destacaba el sepulcro del pro-

19. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 209-229.

motor, del que sólo se ha conservado la cubierta con la imagen yacente, y la decoración escultórica monumental de la que se han conservado varias estatuas actualmente custodiadas en el Museo de los Agustinos de Toulouse y en el Museo Bonnat de Bayona, obras realizadas por el denominado taller de Rieux –nombre determinado por el desconocimiento de la identidad de sus autores–. Podemos hacernos una idea del aspecto exterior del templo a partir de la maqueta que sostiene la estatua del obispo en la que éste está representado semiarrodillado como donante de la capilla. Esta fue una de las obras más influyentes a lo largo del siglo XIV en el sur de Francia, cuyos ecos llegaron hasta los territorios del noroeste de la península Ibérica.

Un ejemplo más cercano, igualmente soberbio, que conocieron sin duda los hermanos Pérez Calvillo, es la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza, construida como mausoleo del arzobispo Lope Fernández de Luna (1351-1382), en la que deslumbran tanto la decoración de su muro exterior como la bella techumbre que cubre el presbiterio, obras cumbres del arte mudéjar aragonés, así como la magnífica sepultura en arcosolio del prelado, labrada por Pere Moragues.²⁰ Sin duda, estos y otros conjuntos inspiraron a los obispos turiasonenses en la puesta en marcha de su propio mausoleo.

Una planificación de un conjunto funerario semejante en algunos aspectos al turiasonense, consagrado a dos

20. M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Edad Media», *Las necrópolis de Zaragoza*, Cuadernos de Zaragoza, 63, Zaragoza, Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 217-223.

obispos de una misma familia, la encontramos en la capilla de los Santos Mártires de la catedral de Gerona, donde se hallan las sepulturas de los obispos Arnau de Montrodon (1335-1348) y de su sobrino Bertrán (1374-1384).²¹ En este caso sus pontificados estuvieron separados por veintiséis años y no hubo una idea compartida por ambos religiosos. En el testamento de don Arnau se hace referencia a su inhumación en una tumba independiente, tal vez de carácter monumental, en el capítulo, lugar de sepultura colectiva de los obispos de Gerona. La voluntad de instalar los enterramientos de ambos prelados en un mismo espacio fue de don Bertrán, deseo que cumplió ordenando la reforma de la capilla edificada por su tío cuando éste todavía era canónigo entre 1312 y 1320 para albergar las reliquias de los santos Germà, Just, Paulí y Sici, contenidas en una arqueta realizada por iniciativa del propio Arnau.²² Como en Tarazona, los dos sepulcros se ubicaron en los muros laterales de la capilla alterándose la estructura primitiva del recinto en la Seo gerundense. En esta ocasión, a pesar del mayor peso histórico del primero de los Montrodon, el sepulcro más espectacular del conjunto, en el que estaba trabajando en 1381 el escultor de Carcasona Joan Avesta, se destinó para don Bertrán, mientras que los restos de don Arnau se trasladaron al más sencillo, cuyo estilo revela que fue realizado en fechas avanzadas de la

21. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne», *Bulletin Monumental*, 151-II (París, 1993), pp. 383-403.

22. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (Gerona, 1994), pp. 379-432, esp. pp. 398-402.

segunda mitad del siglo XIV. La localización de la capilla al inicio del arranque del deambulatorio por el lado del evangelio, el carácter martirial de los titulares y la ubicación de las sepulturas en el recinto recuerdan el plan de la capilla de los Pérez Calvillo. Es posible que don Fernando conociera esta capilla y que le sirviera de ejemplo para la realización de su sepultura y la de su hermano.

La arquitectura de la capilla de los Pérez Calvillo carece de la suntuosidad desplegada en la construcción de edificios como la capilla de Notre-Dame de Rieux en Toulouse o la parroquia de San Miguel en Zaragoza. Su sencillez se debe sin duda a la escasez de medios disponibles en el periodo inicial de las obras, apenas superadas las guerras de frontera, que exigía dedicar buena parte de los esfuerzos económicos a empresas más urgentes. Como apunta Borrás Gualis, para su construcción se reutilizaron materiales; así, la ventana abocinada de la capilla no es sino la ventana del muro exterior del primitivo templo gótico abierto para construir el nuevo recinto,²³ lo que explica el carácter arcaico de sus capiteles. Ante el descenso de ingresos, en la Navidad de 1370 don Pedro entregó a la curia episcopal 24.000 sueldos para sufragar dos capellanías y veinticuatro aniversarios: la primera de las capellanías y la mitad de las misas se debían de realizar en el lugar donde se iba a construir una capilla y erigir un altar, espacio en el que había decidido instalar su sepultura, mientras que la segunda y el resto de los aniversarios se rezarían en la capilla de San Pedro de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Del mismo modo, a

23. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., pp. 136 y 144.

pesar de no estar presente en Tarazona don Fernando hizo continuas donaciones, y así el 22 de agosto de 1399 remitió desde Aviñón una bula concediendo indulgencias papales a quienes visitaran la capilla en las festividades de los santos a los que estaban dedicados los altares.²⁴

También influirían otros conjuntos funerarios, especialmente los de algunos papas y cardenales de la sede papal de Aviñón, donde residió durante largos periodos de su vida Fernando Pérez Calvillo. La instalación de las sepulturas adosadas a las paredes y la organización de los programas pictóricos murales en registros sobre las arcas sepulcrales²⁵ evidencia la inspiración en mausoleos de la corte aviñonesa, desaparecidos en su mayoría, si bien conocemos el aspecto de alguno de ellos gracias a dibujos realizados en los siglos XVII y XVIII antes de su destrucción durante la revolución francesa,²⁶ como la tumba del cardenal Jean de Lagrange, muerto en 1402, erigida en el coro de la iglesia de Saint-Martial de Aviñón,²⁷ y la del cardenal Guillaume d'Aigrefeuille, fallecido en 1401, que se encontraba en el mismo

24. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 470-471.

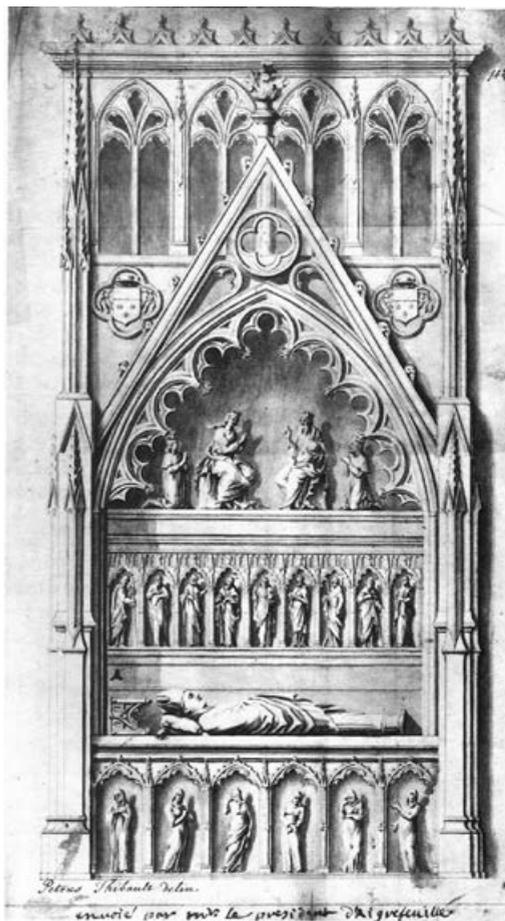
25. M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1404-1408)», en VV.AA., *Retablo de Juan...*, pp. 29-45 y 57-63, esp. pp. 36-37; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví. 1378-1410», *Tvriaso*, XIV (Tarazona, 1997-1998), pp. 71-105, esp. pp. 87-88.

26. *Sculpture funéraire à Avignon au temps des papes*, Avignon, Musée du Petit Palace, 1979.

27. Françoise BARON, «Charles VI présenté par Saint Jacques le Mineur La Présentation au temple», en *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981, cat. n^o 100, pp. 149-152.

templo.²⁸ Si bien estos conjuntos estaban formados por grupos escultóricos ordenados en diferentes niveles, en el panteón de los Pérez Calvillo los programas desarrollados sobre las arcas funerarias, resueltos igualmente en diferentes registros pero con pinturas murales, pudieron estar organizados de forma semejante a los aviñoneses, tal y como se desprende de sus descripciones. El hecho de que estuviesen presididos por las imágenes de Dios Padre en Majestad junto a la Virgen, probablemente representando escenas de la Coronación, revela la influencia aviñonesa. Así, pudieron tener un aspecto similar al del dibujo de la sepultura del cardenal d'Aigrefeuille realizado por Pierre Thibaut en 1726, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París²⁹ [fig. 2].

Un personaje decisivo en la materialización del proyecto del panteón fue Julián de Loba, fiel colaborador de don Fernando durante sus episcopados de las diócesis de Vic y de Tarazona, asumiendo la responsabilidad de dirigir las tareas de gobierno de dichas sedes, ya que el prelado se ausentó de ellas debido a su casi exclusiva dedicación a los asuntos papales en Aviñón.³⁰ Probablemente el camarlengo sería quien eligió a los maestros que se encargarían del retablo y de la decoración pictórica mural, así como



2. Sepultura del cardenal Guillaume d'Aigrefeuille (desaparecida), según dibujo del siglo XVIII. Bibliothèque National de Paris.

de los sepulcros, y él mismo se encargaría de firmar los contratos con los artistas.

Para cumplir con el deseo de reconocimiento de los obispos a través de la construcción de un panteón se contrató a prestigiosos maestros, a Juan de Leví para la realización del retablo y de la pintura mural, y a Pere de Corçan para los sepulcros. El retablo es un grandioso mueble formado por una larga predela sobre la que se alza el cuerpo, formado en realidad por tres retablos, cada uno de ellos concebido con su propio altar, enlazados por entrecalles, constitu-

28. Françoise BARON, «Tête du gisant du cardinal Guillaume d'Aigrefeuille», en *Les fastes du Gothique...*, cat. n° 108, pp. 156-159.

29. *Sculpture funéraire à Avignon au temps des papes*, ob. cit., planche 2 II; y Françoise BARON, «Tête du gisant...», ob.cit., p. 156.

30. Ovidio CUELLA ESTEBAN, «Personalidades bilbilitanas relacionadas con el Papa Luna», en *Actas del IV Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1997, vol. II, pp. 271-279, esp. pp. 275-277.



3. Retablo de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina. Capilla de los Pérez Calvillo, catedral de Tarazona (Zaragoza). Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

yendo un conjunto pictórico adaptado a la arquitectura del muro de la capilla [fig. 3]. Su ejecución ya estaría en marcha en 1401, ya que están documentados pagos al fustero zaragozano Abahem Bellito por la realización de la mazonería. El documento que permitió adjudicar esta obra a Juan de Leví es el contrato del retablo de San Jaime para la iglesia de Montalbán (Teruel), firmado por el pintor el 3 de marzo de 1403, en el que se hace referencia al retablo de Santa

Catalina que el pintor estaba realizando para el cardenal de Tarazona. Las obras se prolongaron más de lo previsto, y así, a principios de mayo de 1408 Juan de Leví declaraba haber recibido de don Pedro Larraz, canónigo y chantre de la catedral de Tarazona, quince florines de oro en concepto de lo sobrepasado en su labor de pintar los retablos pertenecientes a la capilla del cardenal «que yo he feyto e obrado e devo acabar». Todavía quedaba trabajo por realizar si bien

no se sabe cuándo pudo estar completado el mueble.³¹ Aunque el principal autor es Juan de Leví se puede advertir la intervención de otras manos. Así, pudo contar con la colaboración de Pere Rubert, con quien el 4 enero de 1402 firmaba una sociedad para realizar cualquier obra a partir de aquella fecha.³² Tal vez este pacto ya se aplicó en el retablo turiasonense.

En enero de 1404 Julián de Loba contrató la realización de la decoración mural con el mismo Juan de Leví.³³ La bóveda se pintó como si fuera el cielo con estrellas sobre azul de Acre, con las figuras de los evangelistas en cada uno de los plementos. Su aspecto primitivo pudo ser semejante al tetramorfos que

31. José M^a SANZ ARTIBUCILLA, «Un retablo gótico en la catedral de Tarazona (Aragón)», *Archivo Español de Arte*, 58 (Madrid, 1943), pp. 223-239; José M^a SANZ ARTIBUCILLA, «Guillén y Juan de Leví, pintores toledanos», *Sefarad. Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 1 (Madrid, 1944), pp. 73-98; Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 88-92; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Arte I», en *Enciclopedia Temática Aragonesa*, IV, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1986, pp. 199-201; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., pp. 136-137; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Levi...», ob. cit., pp. 29-45 y 57-63; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)», *Artigrama*, 26 (Zaragoza, 2011), pp. 287-332, esp. pp. 313-321; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Datos documentales...», ob. cit., pp. 71-105.

32. Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 34 (Madrid, 1916), pp. 88-89; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Levi...», ob. cit., p. 33; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., p. 473.

33. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., p. 476.

podemos contemplar en la bóveda de crucería de la capilla central del presbiterio de la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Zaragoza), pintado en fechas cercanas.³⁴ La decoración de las paredes laterales de la capilla catedralicia se dividieron en tres registros jerarquizados: en el lado de la epístola, sobre el sepulcro de don Fernando, en el registro superior estaba representado Dios en Majestad en compañía de la Virgen María –probablemente una Coronación–, en el central imágenes de los santos titulares de la capilla y en el inferior retratos de los miembros de la familia del cardenal en oración, sus padres y sus dos hermanos Pedro y Fortún; en el lado del evangelio, sobre el sepulcro de don Pedro, el registro superior volvía a mostrar a Dios Padre junto a Santa María, en el segundo imágenes de los titulares y, en el tercero, los padres y hermanos del obispo, incluido el cardenal. En los espacios libres se incluían figuras de ángeles y el escudo familiar, cuartelado, con los cuarteles primero y cuarto de azur con una cruz ancorada de oro, y los cuarteles segundo y tercero de gules con dos franjas de oro. Durante la última restauración de la Seo se han recuperado restos de motivos ornamentales de carácter vegetal y de ángeles tenantes del escudo familiar en el arco de entrada a la capilla de la Seo.³⁵ La pérdida de

34. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La iglesia mudéjar de San Félix de Torralba de Ribota», en Ángel F. Yagüe Guirles, Gonzalo M. Borrás Gualis y M^a Carmen Lacarra Ducay, *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar*, Cuadernos de Aragón, 50 (Zaragoza, 2011), p. 83.

35. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Juan de Leví (doc. 1388-1410), pintura; Abahen Bellito, mazonería. Retablo de san Lorenzo, san Prudencio y santa Catalina», en *Encrucijada de culturas*, Za-



4. Sepulchro del obispo Pedro Pérez Calvillo. Capilla de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina, catedral de Tarazona (Zaragoza). Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

este conjunto pictórico pudo deberse al efecto de la humedad en la superficie de las paredes. La capilla familiar de la iglesia de la Magdalena tendría una decoración pictórica similar, del mismo modo desaparecida.³⁶

Respecto a la realización de los sepulcros hay que tener en cuenta que el de Pedro Pérez Calvillo no fue labrado hasta pasados más de diez años de su deceso,

por lo que en origen el difunto sería enterrado en una sepultura provisional a la espera de que se pudiera completar un monumento suntuoso acorde con su anhelo. Sus restos serían realojados en una arqueta de madera que fue depositada en el interior del túmulo esculpido por Pere de Corçan, tal y como fue hallada durante la restauración de 2006.³⁷

ragoza, Ibercaja, 2008, pp. 277-278; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Las primeras capillas en la cabecera de la catedral de Tarazona. Arquitectura, usos y acabados cromáticos medievales», en Carmen Gómez Urdáñez (coord.), *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, pp. 73-138, esp. pp. 94-95.

36. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 479-480.

37. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Anónimos. Báculo y guantes del ajuar del obispo de Tarazona Pedro Pérez Calvillo y anillo del cardenal y obispo de la misma sede Fernando Pérez Calvillo», en *Encrucijada de...*, pp. 278-280; José Ignacio LORENZO LIZALDE, «Estudio antropológico de los restos de Don Pedro y Don Fernando Pérez Calvillo», en *La Catedral de Tarazona. Plan Director y Restauración*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 39; Javier CASADO HERNÁNDEZ, «La restauración de sepulcros, arqueta, báculo y anillo. Capilla de los Calvillo», en *La Catedral de Tarazona. Plan Director...*, p. 96; y Mar-



5. Sepulcro del cardenal Fernando Pérez Calvillo. Capilla de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina, catedral de Tarazona (Zaragoza). Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

Los sepulcros realizados en alabastro se encuentran entre las obras más significativas de la escultura gótica funeraria conservada en Aragón [figs. 4 y 5].³⁸ Fue-

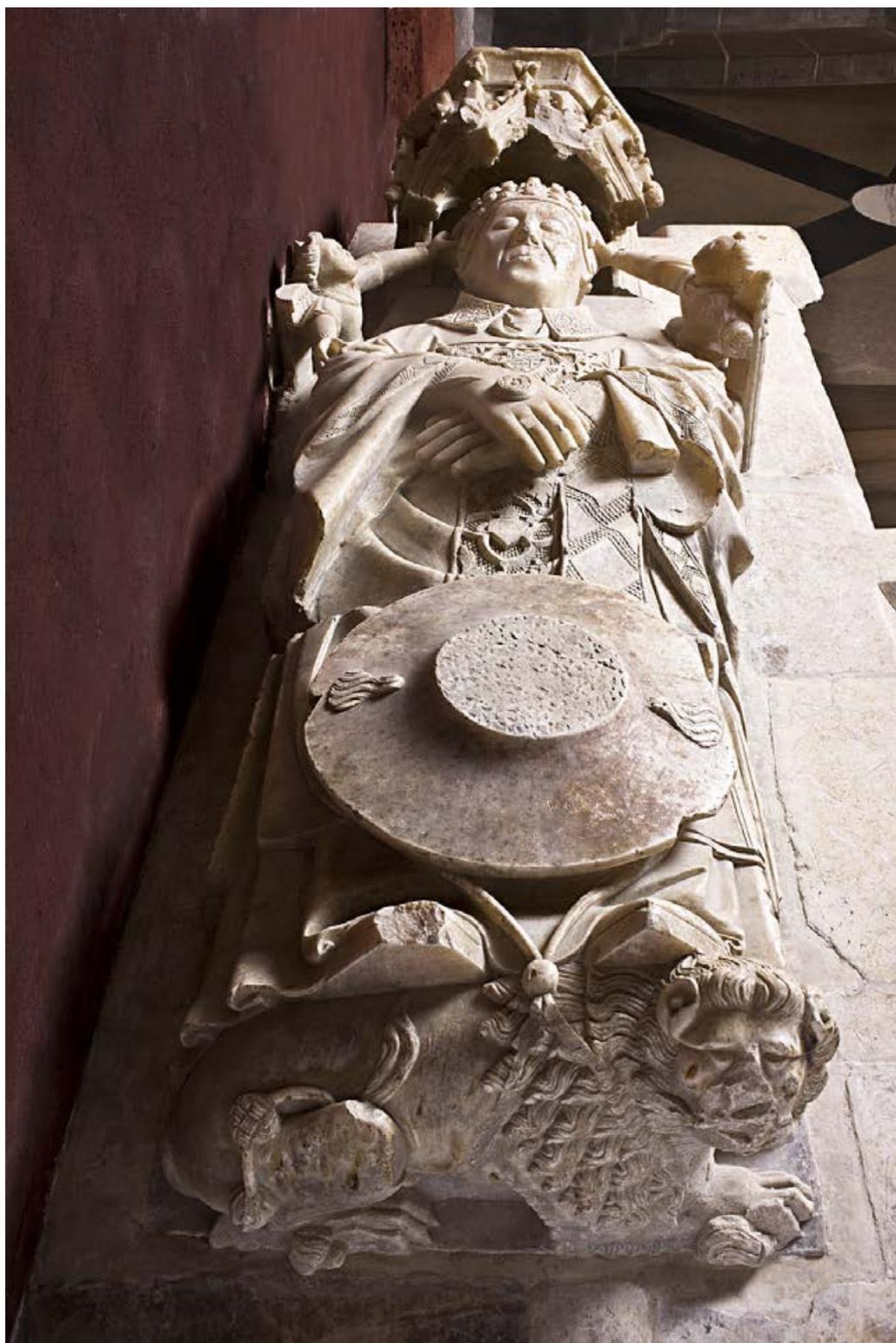
garita B. ACUÑA, «Los ornamentos litúrgicos del obispo D. Pedro Pérez Calvillo», en *La Catedral de Tarazona. Plan Director...*, p. 97.

38. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, «Escultura gótica», en *Ars Hispaniae. Historia General del Arte Hispánico*, vol. VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956, p. 281, fig. 274; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de...», ob. cit., pp. 140-142; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., p. 137, figs. 100-101; M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Los episcopados de...», ob. cit., pp. 16-18, docs., 1 y 2; M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 472 y 476-477, docs. 8 y 9; y M^a Rosa TERÉS I TOMÁS, «La escultura del Gótico Internacional en la Corona de Aragón: los primeros años (ca. 1400-1416)», *Artigrama*, 26 (Zaragoza, 2011), pp. 149-183, esp. pp. 155-159.

ron labrados entre 1404 y 1405 por Pere de Corçan, «maestre de talla siquier esculpidor et de imanes de piedra». La identidad de este escultor, «natural de la ciudad de Tortosa», había caído en el olvido hasta las investigaciones de Teresa Ainaga Andrés. Sabemos las cantidades que percibió por cada uno de los sepulcros. El 7 de enero de 1404 el maestro recibió 30 florines a cuenta de los 130 por los que se había comprometido a realizar el sepulcro de don Pedro. Es posible que no se hubiese iniciado todavía la realización del encargo ya que el maestro firmó una comanda en seguridad de la suma cobrada. En esta suma se incluía el pago de otra obra no especificada. Por lo tanto, es probable que el maestro se hallara en la ciudad del Queiles al menos desde varios meses



6. Yacente del obispo Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



7. Yacente del cardenal Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



8. ¿Coronación de la Virgen? Voluta del báculo del yacente del obispo Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

antes. Poco más de un año después, el 2 de marzo de 1405, Pedro Larraz, reconocía haber recibido el segundo de los sepulcros, del que se debían a Pere de Corçan 9 florines y 10 sueldos de los 300 florines en que se había estipulado la realización del encargo.³⁹

A pesar de las grandes dificultades de financiación e incluso del recelo que pudo despertar la construcción de una capilla de estas características en momentos de crisis los obispos y los encargados del proyecto consiguieron cumplirlo con un magnífico resultado. En primer lugar se trataba de un espacio diferenciado del resto del templo, un ámbito exclusivo al que sólo podían

39. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Los episcopados de...», ob. cit., pp. 16-18 y 55; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 472, 489-490, docs. 8 y 9.

acceder los miembros de la familia y del círculo de amistades más íntimo. El aislamiento de la capilla respecto al resto del templo implicaba el deseo de recibir un tratamiento distinguido.⁴⁰ Así, el mausoleo quedaba cerrado por un rejado de madera, desaparecido, que es citado en 1405 en el testamento otorgado por Fortún Pérez Calvillo, arcepreste de Calatayud y sobrino de los obispos.⁴¹ Por otra parte, la riqueza cromática del conjunto, de la que probablemente también participaban los sepulcros, y la iluminación primitiva de las lámparas y candelabros, proporcionarían la atmósfera propicia para ambientar un espacio sacralizado de carácter funerario. El recinto quedó desvirtuado con posterioridad, especialmente cuando se llevó a cabo la reforma emprendida después de la visita pastoral del obispo fray Diego de Yepes el 21 de mayo de 1606, en la que se ordenó hacer una lumbrera «donde está el Crucifijo o en otra parte para que entre luz y este clara la dicha capilla y aderecen el altar de en medio y quiten los altares colaterales de manera que el retablo no reciba daño para que se pueda decir misa y se cumpla con la pía voluntad de los fundadores».⁴² Recordemos que ya a principios del siglo XV al instalarse el retablo quedó cubierta la única ventana abierta en

40. Joaquín YARZA LUACES, «La capilla funeraria hispana hacia 1400», en M. Núñez y E. Portela (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 76-91.

41. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 477-478.

42. M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Juan de Levi...», ob. cit., p. 63, doc. 14.

la capilla.⁴³ Se desconoce cuál fue el momento en el que se decidió eliminar las pinturas murales. Por otra parte, la fragmentación de los paneles y la fuerte erosión de los relieves de las tumbas indica que la alteración de su aspecto primitivo fue premeditada, tal vez para adecentar su estado –es posible que al igual que sucedió con la decoración mural la humedad hubiera afeado su apariencia– o para darles un aspecto más acorde con los gustos de otras épocas. Quizás por ello se eliminó la policromía que los recubría, dejando visible el color natural del alabastro.

La capilla se consagró a los santos Lorenzo, Prudencio y Catalina. Los motivos que llevaron a la elección del santo diácono como titular es una incógnita, mientras que la decisión de dedicarla al santo obispo turiasonense estaría determinada por la condición episcopal de los promotores del conjunto, del mismo modo que la advocación de la mártir de Alejandría estaría fundamentada en una tradición arraigada en la catedral. En 1388 Pedro y Fernando Pérez Calvillo donaron al deán y al cabildo los censos que poseían en la judería de Tarazona a cambio de la institución de una doble fiesta el día de Santa Catalina y un aniversario al día siguiente por el alma de los obispos. El culto a la santa sería anterior, ya que con aquella donación también obligaban al cabildo la celebración de maitines durante diversos periodos del año pidiendo que se rezase un responso por el alma de Fernando «cara al pilar do esta una fi-

43. Encarna RIPOLLÉS ADELANTADO, «El retablo de la capilla de los cardenales de la catedral de Tarazona: nuevos aspectos técnicos y formales», *Ars & Renovatio*, 1 (Alcañiz, 2013), pp. 3-40, esp. pp. 14-16, fig. 7.

gura de Santa Catalina de cara a la dita Capiella». ⁴⁴ Afortunadamente, entre los fragmentos de pintura mural francogótica realizada en la década de 1340 que han aflorado durante la restauración de la capilla mayor se encuentra dicha «figura», ⁴⁵ efectivamente localizada en el pilar situado frente a la capilla de los obispos.

La capilla de los Santos Prudencio, Lorenzo y Catalina es uno de los conjuntos más hermosos del gótico aragonés, distinguido por la perfecta armonía y coherencia entre cada uno de los elementos que lo componen, fruto de una meditada concepción del espacio funerario. En ella, las formas pictóricas de su retablo, que ejemplifican la introducción hacia 1400 de las nuevas tendencias internacionales, están perfectamente integradas con las de los sepulcros, que representan la continuidad de las corrientes escultóricas del siglo XIV. De este modo, podemos recordar las palabras de Quadrado cuando indica

Dudamos todavía si calibrar a esta catedral de más interesante en sus detalles que magnífica en su conjunto, porque apenas hay una de sus muchas capillas que no encierre retablos góticos, inscripciones, sepulcros, y que no atestigüe la piedad y lustre de la nobleza de Tarazona y la opulencia de las dignidades de su iglesia.⁴⁶

44. José M^a SANZ ARTIBUCILLA, «Guillén y Juan de Leví...», ob. cit., apéndice pp. 96-97.

45. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., p. 134.

46. José M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Madrid, José Repullés, 1844, pp. 209-210.



9. Detalle del yacente de Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

LOS SEPULCROS DE LOS PÉREZ CALVILLO EN LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA DE TARAZONA (ZARAGOZA)

Los sepulcros de los Pérez Calvillo han sufrido una fuerte erosión y graves mutilaciones, lo que dificulta el reconocimiento de sus formas originales y condiciona la estimación de su calidad artística. Están adosados a los muros laterales de la capilla, el de don Pedro en el lado del evangelio y el de don Fernando en el lado de la epístola. Siguen el modelo tradicional de arca sostenida sobre leones con la representación yacente del difunto en la cubierta y decoración escultórica en sus frentes. En ellos encontramos elementos arquitectónicos, relieves en los que se representan escenas compuestas por varias

figuras y esculturas en altorrelieve casi concebidas como si fueran imágenes en bulto redondo.

Siguiendo la tradición de la escultura funeraria precedente los difuntos están representados yacentes sobre la cubierta de la tumba, con la cabeza apoyada sobre una almohada y ataviados con la indumentaria propia de su condición social, por lo que en ambos casos, como príncipes de la Iglesia, se muestran revestidos de pontifical con los elementos que indican su dignidad episcopal: la casulla, el báculo –que no presenta el menor de los Pérez Calvillo–, la mitra, los guantes y, sobre los pies de don Fernando, el capelo cardenalicio⁴⁷ [figs. 6

47. Entre la abundante bibliografía destacamos la atención prestada a las figuras de



10. Detalle del yacente de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

y 7]. Estos atributos definen y exaltan las virtudes y los méritos por los que el obispo se distingue del resto de los clérigos:

las vestiduras blancas de lino son la vida honesta y sin tacha; la mitra, el conocimiento perfecto de los dos testamentos; los guantes, que sus manos han de estar protegidas contra todo contagio de las cosas humanas e inmaculadas para la administración de los sacramen-

tos; el báculo, el inmenso cuidado que ha de tener con su grey.⁴⁸

En la voluta del báculo de don Pedro [fig. 8] se representó una escena que por su deterioro es de difícil identificación, si bien es posible que se tratase de una Coronación de la Virgen. Este tema, que conoció un gran desarrollo en el arte gótico adquiriendo un especial protagonismo en los tímpanos de las puertas de las iglesias y en ciertos monumentos funerarios, tuvo una notable presencia en alguna de las tumbas más destacadas de Aviñón del último cuarto del siglo XIV y primeros años del XV. En este contexto, dicha iconografía, que alude al Juicio Final y

los yacentes en M^a Jesús GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 26-31; Ángela FRANCO MATA, «Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)», *De Arte*, 2 (León, 2003), pp. 47-86; y Ángela FRANCO MATA, «Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, 1-2 (Madrid, 2002), pp. 121-143.

48. Carlos MIRANDA GARCÍA, «La idea de la fama...», ob. cit., p. 120.



11. León situado a los pies del yacente de Fernando Pérez Calvillo.
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

al Paraíso Celestial, adquirió relevancia como símbolo de la Iglesia triunfante.⁴⁹ Por lo tanto, la presencia de esta escena no sería casual, pues, como ya

49. La relación de la iconografía de la Coronación de la Virgen con el arte funerario de la corte aviñonesa pudo iniciarse a partir de la tumba de Urbano V (*Sculpture funéraire...*, ob. cit., pp. 13-16). Los ejemplos conocidos a través de dibujos de los siglos XVII y XVIII realizados antes de su destrucción y de restos conservados son la tumba del cardenal Philippe de Cabassole, muerto en 1372, que se hallaba en la cartuja de Bonpas (Françoise BARON, «Fragments du tombeau du cardinal Philippe Cabassole», en *Les fastes du Gothique...*, cat. n° 72, pp. 125-128), la tumba del cardenal Jean de Lagrange (ver nota 27), y la del cardenal Guillaume d'Aigrefeuille (ver nota 28). En la mitra que corona la cabeza de este cardenal, único resto conservado de su estatua yacente, se repite la escena de la Coronación, lo que revela la importancia que se concedió a este tema.

hemos advertido, es probable que las citadas representaciones pictóricas de Dios Padre junto a la Virgen María que presidían las sepulturas de la capilla de los Pérez Calvillo fueran Coronaciones, siguiendo el ejemplo de ciertos monumentos aviñoneses [fig. 2].

A pesar de que hay un intento de mostrar las efigies de los difuntos de forma realista en ellas encontramos convencionalismos propios de la imaginería funeraria [figs. 9 y 10]. Así, aunque sus rasgos están individualizados no son retratos completamente fieles, ya que muestran unas facciones suavizadas, con rictus sereno. Ambos personajes están representados con los ojos cerrados, como si estuviesen dormidos más que muertos, ya que se trata de mostrarlos en el momento en que se produce la transición de la vida terrena a la vida

celestial, pues la muerte es un sueño a la espera de alcanzar la resurrección.

Las estatuas de los yacentes, como protagonistas del conjunto artístico, adquirirían su principal significado durante los ritos celebrados en memoria de los difuntos. La presencia de sus efigies contribuía a evocar su recuerdo durante la liturgia, cuya práctica se prolongó a lo largo de los siglos siguientes. El *Libro de fundaciones, procesiones y aniversarios* de la catedral de 1547 deja constancia del cumplimiento del deseo de que se perpetuaran las misas a lo largo del año consagradas a ambos obispos, así como de procesiones en las festividades de los titulares de la capilla, y en la visita pastoral del obispo Pedro Cerbuna de 1586 se notifica que «hay fundadas en ella tres canonjías y tienen obligación de decir misa cada día». ⁵⁰ En este sentido, la reforma de 1606, destinada a mejorar las condiciones del uso de la capilla, se planteó para cumplir con la voluntad de los fundadores. ⁵¹

Cada uno de los elementos que se incluyen en la representación del yacente contiene un mensaje destinado a recordar y ensalzar la figura del difunto por sus cualidades y por sus valores morales, así como a invocar su anhelo de alcanzar la vida eterna. A los pies de los prelados se pueden identificar unos leones, a pesar de su penoso estado de conservación [fig. 11], resueltos del mismo modo que los felinos que sostienen los túmulos. La elección de estos animales está justificada a partir de la interpretación del verso del Salmo 91, v. 90, el canto a la providencia de Dios sobre los justos, a

quienes salva de los peligros y pone bajo la protección de los ángeles: «Caminarás sobre el escorpión y el basilisco, el león y el dragón». Por lo tanto, se trata de un símbolo del triunfo sobre la muerte y el pecado, es decir, tanto de la muerte física del cuerpo como de la muerte espiritual del alma. Los yacentes están flanqueados por dos ángeles situados a la altura de la cabeza en actitud de elevar sus cuerpos [figs. 12 y 13]. Su función está vinculada a la liturgia, como señala Ángela Franco, recordando los versos del canto *In paradisum*: «Al paraíso te lleven los ángeles, a tu llegada te reciban los mártires y te introduzcan en la ciudad santa de Jerusalén». ⁵² Esta referencia adquiere mayor sentido si recordamos la condición martirial de los titulares de la capilla, representados, además de en sus respectivos retablos, en la pintura mural del recinto funerario, la cual representaba el Paraíso Celestial, y en el frente del túmulo del cardenal.

En este sentido los doseles que coronan a los yacentes [figs. 14 y 15] se han de interpretar como una evocación de la Jerusalén celeste a la cual aspiran acceder tras la muerte. La confirmación de este simbolismo la encontramos en la parte superior del dosel del sepulcro de Santa Isabel de Portugal, conservado en el convento de Santa Clara de Coimbra, donde está representada la elevación del alma de la difunta, la cual, con forma de niña desnuda con las manos en actitud orante es llevada sobre un sudario por un ángel, en clara alusión al paso a la otra vida. ⁵³ Si bien

50. Agradezco la aportación de esta información inédita al profesor Jesús Criado Mainar.

51. Ver nota 42.

52. Ángela FRANCO MATA, «Iconografía funeraria...», ob. cit., p. 73.

53. Bajo esta representación, en el frente menor situado en la cabecera del arca, podemos contemplar la escena del Calvario, símbolo del



12. Ángel del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

no se ha conservado ningún indicio de la existencia de un relieve con la *elevatio*

sacrificio del Redentor para garantizar la salvación de todo cristiano, y, a su izquierda, una imagen de la Virgen con el Niño, en la que la Madre sostiene con su mano derecha un ave que en el ámbito funerario alude al simbolismo de la muerte y resurrección (Francisco PATO DE MACEDO, «O túmulo gótico de Santa Isabel», en *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel de Portugal, Infanta de Aragón y Reina de Portugal. II. Estudios*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 93-114, esp. pp. 105 y 109-110, fig. 55). Del mismo modo, la localización de la representación de la elevación del alma del difunto en la cabecera de sepulcros esculpidos se encuentra en varios monumentos castellanos del siglo XIV, como los procedentes de los monasterios cistercienses de Santa María de Palazuelos y Santa María de Matallana en Valladolid (Clementina Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1977). En los sepulcros conservados en la corona de Aragón que incluyen esta escena se halla habitualmente en el fondo del arcosolio (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval», en Jaume Aurell y Julia Pavón (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 95-156, esp. p. 138).

animae, elemento habitual en la escultura gótica funeraria, podemos plantear la hipótesis de que este tema estuviera integrado de alguna manera en cada una de las sepulturas turiasonenses, si no en relieves situados en las paredes sobre los túmulos, tal vez entre la decoración pictórica mural del panteón, o pintado en la parte superior de los doseles –de forma similar a la representada en el sepulcro de santa Isabel de Portugal–, zona que hoy se muestra completamente lisa y desnuda de cualquier tipo de representación. En cualquier caso, la idea de la presencia del alma de los difuntos en el Paraíso estaba representada en las pinturas murales, en las que sus retratos figuraban junto a los de otros miembros de la familia Pérez Calvillo en actitud orante entre ángeles. De esta manera, se simbolizaba el deseo de los promotores de la capilla de alcanzar la vida eterna en el más allá y encontrarse junto a sus seres queridos.

A pesar de que han sufrido graves deterioros, el análisis artístico de las imá-



13. Ángel del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

genes yacentes de los prelados nos permite apreciar cierta calidad, más allá de la rigidez que impone la representación de las vestiduras episcopales y la postura de los cuerpos. En ellas destaca la minuciosidad de los ornamentos de la indumentaria, tratados así con la intención de que destacasen por su suntuosidad, como las águilas que decoran la mitra de don Pedro [fig. 9] y la imitación de la pedrería incrustada, llegando a recrearse en el tocado de don Fernando las piezas metálicas que sujetan los cabujones [fig. 10]. Estos detalles recuerdan las realizaciones de los sepulcros del entorno de la corte papal aviñonesa, como la mitra que corona la cabeza del cardenal Guillaume d'Aigrefeuille –muerto en 1401–, único fragmento del yacente perteneciente a su sepulcro que se hallaba en la iglesia de Saint-Martial de Aviñón, hoy expuesta en el Musée du Petit-

Palais,⁵⁴ monumento que conocería don Fernando, e incluso el propio Pere de Corçan. Igualmente, los bordados de la casulla del cardenal turiasonense reflejan el gusto por la ostentación [fig. 16]. El báculo de don Pedro también está decorado con profusión, reproduciéndose en su voluta una escena sagrada a pesar de su reducido espacio [fig. 8]. Aunque no se han conservado restos que indiquen que estuvieran policromados, la aplicación de colores intensificaría la sensación de riqueza de los elementos representados. Del mismo modo, en los doseles que coronan los yacentes cada detalle arquitectónico está representado de forma pormenorizada. Respecto a los ángeles que flanquean a los prelados su

54. Françoise BARON, «Tête du gisant...», *ob. cit.*, pp. 156-159.



14. *Dosel del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.*

estado de conservación no impide apreciar cierto cuidado en sus formas, en especial en los rostros y en la representación de los cabellos [figs. 12 y 13].

En los laterales de las urnas están representadas las exequias de los preladados desarrolladas bajo arquerías góticas [figs. 4 y 5]. Los funerales «son la manifestación final de ese poder que se ha ejercido en vida». ⁵⁵ Los Pérez Calvillo vivieron intensos enfrentamientos de carácter diplomático, jurídico y militar en diferentes escenarios contra adversarios poderosos pertenecientes a los estamentos más relevantes de la sociedad bajomedieval. Como acto final de la presencia física del cuerpo de los fallecidos

entre los mortales sus funerales estarían cargados de símbolos con los que exhibir su notoriedad, demostrando que su prestigio era merecido, como el respeto y la admiración tanto de quienes estuvieron a su lado como de aquellos que cuestionaron su autoridad y contra los que combatieron. Con la inclusión de estos ceremoniales en el programa escultórico de sus tumbas se prolongaba el recuerdo de la solemnidad de dichos actos y se evocaba la grandeza de dichos hombres en las generaciones posteriores.

Si bien no se conocen los pormenores de sus funerales, los de los Pérez Calvillo no serían muy diferentes de los de otros personajes de la nobleza y alto clero de su época. Estos se iniciaban en la residencia del finado, casa familiar o, en el caso de los preladados en el palacio

55. Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, «El poder episcopal...», ob. cit., p. 177.



15. Dosel del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

episcopal, con una serie de gestos de carácter privado junto al lecho en el que se producía el óbito, en los que intervenía el más íntimo círculo familiar.⁵⁶ Antes de fallecer, el agonizante recibía los últimos sacramentos, y tras su muerte, se procedía a preparar el cadáver para su enterramiento, que tratándose de obispos serían vestidos de pontifical. Una vez completados estos rituales, se daba paso al traslado del ataúd con el cuerpo del difunto hacia el lugar en el que iba a ser enterrado atravesando las calles de

56. M^a Jesús GÓMEZ BARCENA, «La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla», en *La idea y el sentimiento...*, pp. 31-50; y Olga PÉREZ MONZÓN, «La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (Madrid, 2008), pp. 19-30.

la población por las que se desarrollaba una serie de actos con los que se manifestaba públicamente el dolor, desde el uso de determinadas prendas, de forma especial las que distinguían a los parientes del finado, quienes en ocasiones hacían una gran ostentación del lujo, hasta la exhibición de gestos, gritos y lloros por parte de los asistentes. En la procesión fúnebre hacia la iglesia participaban junto a los familiares todos los estamentos desde clérigos de distintos rangos, frailes, nobles y miembros de cofradías que formaban el cortejo, hasta ciudadanos que acudían en masa para despedir por última vez al difunto.

Las escenas de los frentes de los sepulcros turiasonenses narran el ritual de la absolución del cadáver, que tenía lugar en el interior del templo en el que iba a



16. Detalle de los bordados del yacente de
Fernando Pérez Calvillo.

Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

recibir sepultura el difunto después de la misa cantada de réquiem, cuya finalidad no era la liberación de los pecados del finado –potestad que ya no tenía la Iglesia– sino suplicar la misericordia de Dios por el perdón de sus culpas, completando la absolución dada en el lecho de muerte. El ceremonial proseguía con la bendición del cadáver, que era incensado y rociado con agua bendita. Estas acciones tenían un significado especial, como señala Francesca Español, puesto que «la frecuencia de escenas alusivas a las exequias en contextos funerarios peninsulares, sólo puede explicarse si la concebimos como algo más que una crónica figurativa del funeral. Si consideramos el valor otorgado al agua bendita como elemento protector frente al diablo, se hace evidente la dimensión apotropaica de un tema que reflejaba el

preciso momento en el que el oficiante realizaba la absolución del cadáver y lo purificaba. Con la incorporación de ese episodio, frecuentemente al fondo del arcosolio, se aseguraba la purificación eterna del lugar de sepultura».⁵⁷ La celebración culminaba con las oraciones y responsos que recitaban los asistentes al sepelio, obispos, abades, diáconos, acólitos, y miembros de diferentes órdenes religiosas.

En los relieves se encuentran todos los personajes que participaban en estas ceremonias, predominando los pertenecientes a las jerarquías eclesiásticas, el obispo oficiante con sus diáconos y acólitos, y miembros de órdenes religiosas, desde abades hasta monjes. La sociedad civil también jugaba un papel activo en los funerales de los príncipes de la iglesia formando parte del séquito. En él los nobles caballeros mostraban su dolor emitiendo llantos, sollozos y lamentos sonoros, acompañados de ademanes exagerados de dolor, llevándose violentamente las manos a la cara, en ocasiones dándose golpes y mesándose la barba. Entre el cortejo del sepulcro de don Pedro uno de los personajes muestra una maza que cuelga de su cintura [fig. 21] y otro apoya sobre su hombro un objeto, muy erosionado, tal vez una maza como el anterior, aunque también se puede identificar con una vara o cetro [fig. 17], atributos que pueden estar relacionados con la autoridad militar que

57. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Atribuïble a Gil de Morlanes el Vell. Relleu fenerari», en Francesca Español Bertrán y Joaquín Yarza Luaces, *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, cat. 130, p. 192-193; y Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «*Sicut ut decet...*», ob. cit., p. 135.



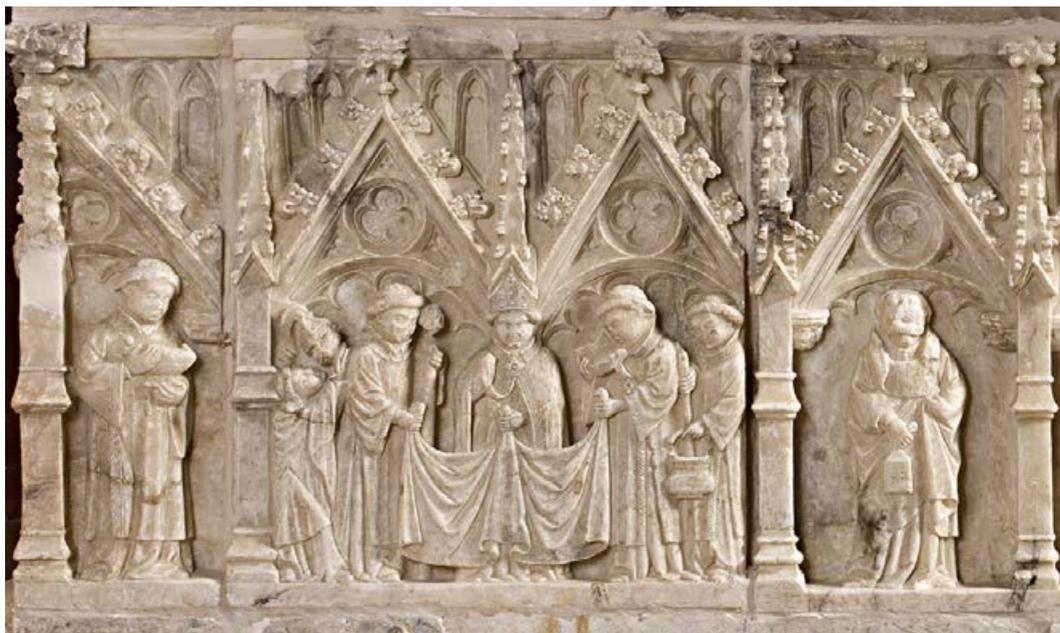
17. Plañideros. *Relieve de los pies del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo.*
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

ostentó el obispo difunto durante buena parte de su pontificado al ser nombrado capitán de Tarazona con motivo del largo y penoso conflicto bélico en el que se enfrentaron las coronas de Aragón y Castilla. Este significado estaría relacionado con el de algunas esculturas pertenecientes a los séquitos de las tumbas del panteón real del monasterio cisterciense de Santa María de Poblet que representan a personajes llevando un atributo similar, una maza invertida, como señal de duelo.⁵⁸ Esta era símbolo de la

autoridad concedida por el monarca a un funcionario, potestad que perdía su vigor con el fallecimiento del rey, por lo que dicho instrumento se rompía en el funeral real, como queda reflejado en uno de los tres plañideros conservados en el Dahlem Staatliche Museum de Berlín⁵⁹ [nº inv. 8549]. En el caso de la tumba de Tarazona no hay que descartar que simbolizaran algún tipo de privilegios concedidos por el propio prelado

58. Agustí DURÁN I SANPERE, «Les escultures de Poblet, a Poblet», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, 36 (Barcelona, 1934), pp. 153-163, esp. p. 156, fig. 9.

59. Karla LANGEDIJK, «A Pleurant in Berlin as an Illustration of Royal Funeral Ceremonial», *Jahrbuch der Berliner Museum*, 20 (Berlín, 1978), pp. 39-41; y Pere BESERÁN I RAMÓN, «Taller de Jaume Cascalls y Jordi de Déu. Plañideros de Poblet», en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pp. 103-108.



18. Diácono con naveta. Obispo y diáconos oficiando el ritual de absolución del cadáver. Monje planidero.
Frente del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



19. Monjes en actitud doliente. Relieve del frente del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo.
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



20. Diácono con la cruz procesional y acólitos con candeleros (fragmentados). Plañidero. Relieve del frente del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

a ciertos nobles, pero es más lógica su justificación como la exhibición durante las exequias de una de las insignias del poder que alcanzó el difunto. De este modo, en el sepulcro no sólo se exaltaría la figura del prelado en su faceta eclesiástica, en la que fue un personaje sobresaliente, sino también en su papel como hombre de armas, campo en el que también destacó. En cualquier caso, indica la participación de caballeros en los funerales como muestra de su afecto y adhesión a la figura de don Pedro.

El sepulcro de don Pedro, apoyado sobre un basamento del que sobresalen las cabezas de cinco leones, presenta la composición más sencilla de los dos monumentos de los Pérez Calvillo. Si rodeamos el sepulcro a partir de los

pies, en el primer relieve encontramos un grupo de cinco caballeros, alguno de ellos mostrando ostensiblemente actitudes dolorosas [fig. 17]. En el frente del túmulo, de derecha a izquierda del observador, en primer lugar está representado un plañidero que precede a tres diáconos, uno de ellos portando una cruz procesional, mientras que los dos situados a sus lados llevaban candeleros con cirios, elementos que se han perdido por el deterioro sufrido por la piedra [fig. 20]. Les siguen cuatro figuras de monjes, los tres primeros con las cabezas cubiertas por el capuz, alguno de ellos con libros de horas [figs. 18 y 19]. Estos preceden la escena principal, el obispo oficiando la misa, vestido de pontifical, flanqueado por sus diáconos, los tres sujetando el gremial —«pañó rec-



21. *Plañideros. Relieve de la cabecera del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo.*
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

tangular, igual en forma, dimensiones y adorno a un frontal de altar, que llevaban pendiente de sus manos los tres clérigos del tercio de la misa conventual de las iglesias catedrales y de otras que tenían ese privilegio en la procesión claustral y en algunas otras». El prelado bendice mientras sus acompañantes sujetan el báculo y un libro litúrgico. A ambos lados del grupo se incluyen dos acólitos, uno incensando y otro sosteniendo un acetre y un hisopo. Termina el frente con otro diácono que lleva una naveta [fig. 18]. En el lateral situado a la cabeza del túmulo se encuentran de nuevo las figuras de cinco caballeros [fig. 21].

El sepulcro del cardenal es más ambicioso que el de su predecesor [fig. 5]. Se distingue en primer lugar por levantarse sobre un zócalo liso, hoy cubierto al haberse elevado la altura del piso, y un basamento formado por las figuras

de diez leones tendidos de perfil y afrontados. En segundo lugar, en los ángulos y en el centro de la urna se incluyeron imágenes en altorrelieve apoyadas sobre ménsulas y bajo doseles, de las que sólo podemos identificar la central, que representa a san Pedro como Sumo Pontífice [fig. 22]. Las demás son irreconocibles por las mutilaciones que han sufrido, ya que se perdieron los atributos que las identificaban y varias de ellas fueron decapitadas. Durante la reciente restauración se ha cambiado el orden en el que hallaban las imágenes de los ángulos exteriores del monumento con anterioridad a la última restauración. En el lado de los pies del sepulcro se encuentran dos santas coronadas sin identificar. En el frontal tres santos cuyas indumentarias los identifican como un diácono, un papa y un obispo. En la cabecera de la tumba se encuentra un obispo y una santa coronada. Si bien es



22. San Pedro como Sumo Pontifice. Relieve del frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



23. Santo diácono sin identificar ¿San Lorenzo? Relieve del frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

imposible recocer a quién estaba dedicada cada una de ellas, a excepción de la de san Pedro, es posible que se tratase de los titulares de la capilla junto a otros santos venerados en Tarazona. Respecto a la presencia del apóstol representado con los atributos de pontífice ocupando el eje central del conjunto sobre el escudo de los Pérez Calvillo, está justificada por la adhesión de don Fernando al papa de Aviñón, Benedicto XIII. El diácono puede ser san Lorenzo, ya que los restos del atributo que sostiene pueden identificarse con la característica parrilla [fig. 23] y los dos obispos san Gaudioso

y san Prudencio. En cuanto a las santas, una de ellas podría ser santa Catalina [fig. 24], dada su semejanza con la imagen dedicada a esta santa en el retablo de la Virgen de la Estrella de la catedral de Tortosa, obra que conocería el autor del sepulcro, mientras que las otras dos serían igualmente vírgenes y mártires.

Bajo las arquerías están representados en relieve los funerales del cardenal, pero en esta ocasión no se esculpió una figura bajo cada tramo sino que se recrearon grupos formados por varios personajes en diferentes actitudes. Si partimos



24. Santa coronada sin identificar ¿Santa Catalina de Alejandría? Relieve de los pies del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo.

Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

del panel lateral de los pies encontramos cinco monjes plañideros [fig. 25]. En el frente del sepulcro se encuentran cuatro grupos [figs. 26 y 27]. El primero, a la izquierda del observador, está formado por un diácono que sostiene una cruz procesional flanqueado por dos acólitos que llevaban candeleros, elementos que se han fragmentado, mientras otro diácono balancea un incensario. El segundo grupo está formado por cinco monjes que adoptan diferentes actitudes de dolor que siguen a un diácono portador de un acetre y un hisopo. El eje del conjunto está ocupado por la citada imagen de San Pedro [fig. 22]. En la siguiente escena se encuentran cinco personajes, cuatro de los cuales, tonsurados, están ataviados con capas pluviales, y dos de ellos sostienen báculos, por lo que es probable que se trate de abades. A continuación, el obispo oficiante está acompañado por dos diáconos que le ayudan a sostener el gremial, el situado a su izquierda sujeta el báculo pastoral y el segundo un libro. En el panel lateral de la cabecera del túmulo, están labrados seis monjes con actitudes dolorosas [fig. 28]. Si bien las arquitecturas representadas son similares a las del anterior túmulo, destaca la inclusión de los doseles que coronan las imágenes de los santos, elementos conservados en un estado muy precario, habiéndose perdido por completo el central, situado sobre la imagen de san Pedro.

En el monumento de don Fernando los motivos heráldicos adquieren una gran relevancia como medio de exaltación de su estirpe. El escudo de los Pérez Calvillo coronado por el capelo cardenalicio y rodeado por las borlas, elementos que indican su dignidad eclesiástica, campea en el centro del zócalo debajo de la imagen del papa, como señal de

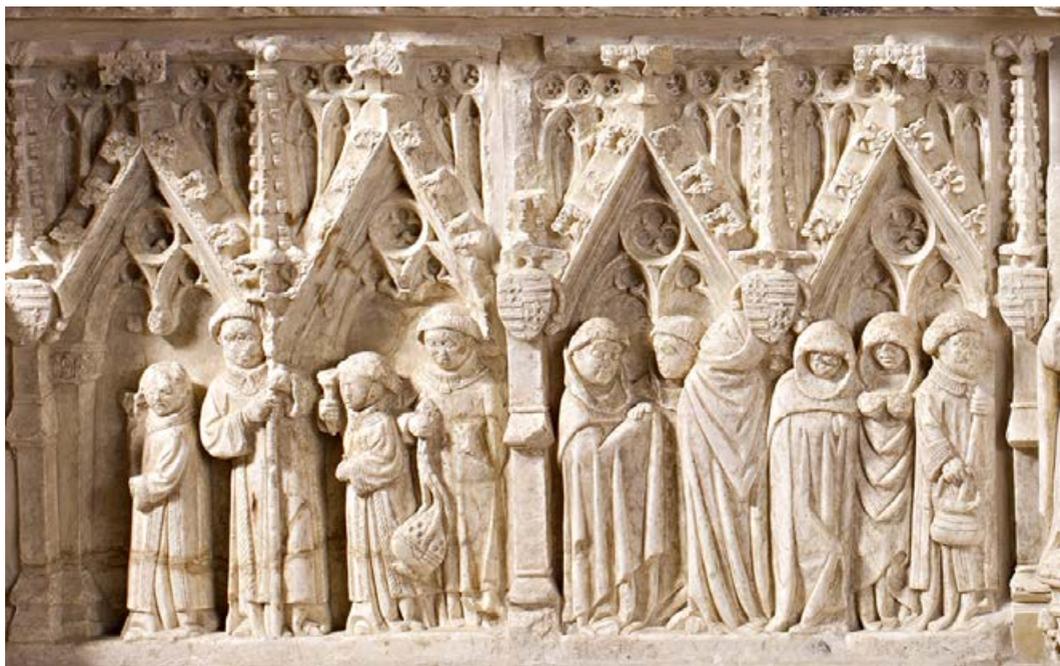


25. Cinco monjes plañideros. Relieve de los pies del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

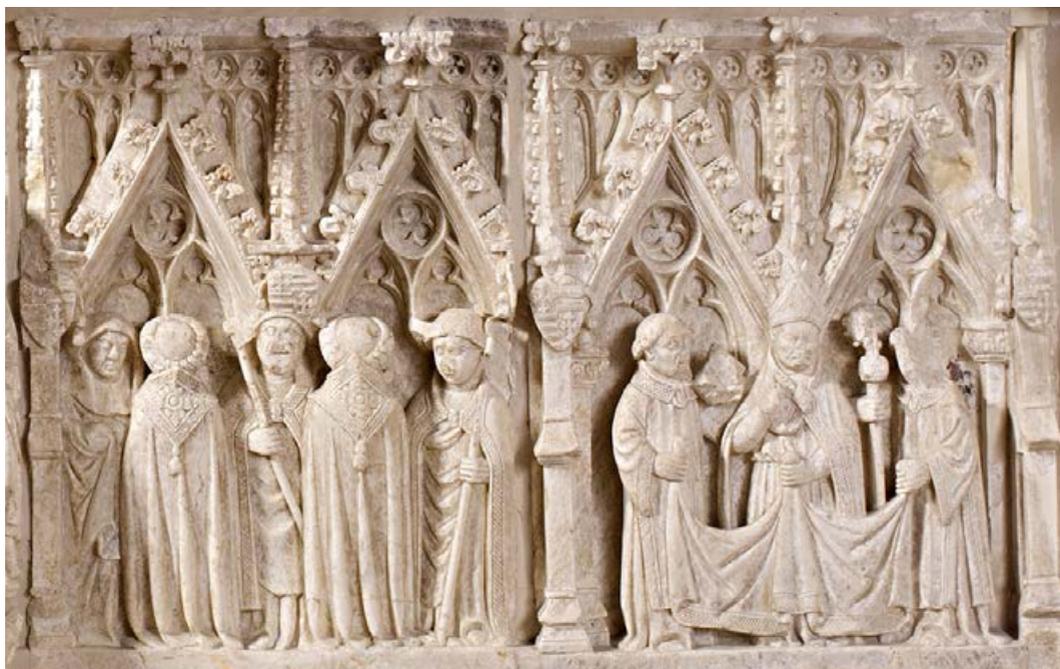
sumisión a Benedicto XIII [fig. 29]. En cada uno de los pilares que soportan las arquerías bajo las que discurre la ceremonia también se incluyen escudos como recordatorio de los emblemas que sin duda se instalaron en las naves de la catedral durante las exequias históricas del prelado. De este modo, nos encontramos ante un precioso testimonio de la importancia de la exhibición continuada de la enseña familiar a lo largo del recorrido que seguiría el séquito fúnebre, desde el lugar en el que se produjo el

fallecimiento, residencia de la familia o palacio episcopal, hasta el espacio en el que fue enterrado el difunto,⁶⁰ en esta ocasión en el interior del templo. Recordemos que en el retablo, en la pintura mural de la capilla y en el arco de entrada se repetían dichas armas.

60. Javier ARIAS NEVADO, «El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)», *En la España medieval*, n° extra 1 (Madrid, 2006), pp. 49-80.



26. Diácono con la cruz procesional acompañado por acólitos y diácono incensando. Monjes plañideros. Relieves del frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



27. Abades asistentes a las exequias. Obispo y acólitos oficiando el ritual de a absolución del cadáver. Relieves del frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.



28. Monjes plañideros. Relieve de la cabecera del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo. Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

La concepción de las escenas de los funerales representados en los sepulcros turiasonenses revela la audacia de Pere de Corçan y su conocimiento de recursos habituales en la escultura funeraria. Aunque algunos personajes están situados delante de los pilares que sostienen las arquerías no se rompe el ritmo que impone la composición de las arquitecturas [figs. 25 a 28]. En cada relieve se incluyen personajes cuyas actitudes se adaptan al protocolo que se imponía en aquellos ceremoniales, como el oficiante y los diáconos, junto a otros que

realizan gestos espontáneos, lo que les proporciona una mayor naturalidad, como es el caso de los plañideros. En el monumento del cardenal destaca la organización de los diferentes grupos, en especial del compuesto por los abades colocados de forma alterna de frente y de espalda al espectador [fig. 27]. De hecho, la disposición de figuras de espalda es quizás uno de los aspectos más originales de estos monumentos. Es posible que Corçan recurriera a esta fórmula para representar a los personajes que, situados unos frente a otros, flanquean



29. Escudo del cardenal de Tarazona. Frente del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo.
Foto © Selenio y Cabildo de la Catedral de Tarazona.

a ambos lados de la nave del templo el paso del cortejo fúnebre del cardenal. Del mismo modo, llama la atención el mayor desorden de los grupos de monjes, especialmente en el del frente del sepulcro, donde de nuevo una de las figuras se encuentra de espaldas, en esta ocasión un monje que alza la cabeza hacia el cielo en señal de duelo, proporcionando mayor dinamismo a la escena [fig. 26].

Los objetos que portan algunos personajes como los incensarios o las navetas que llevan los diáconos fueron labrados con minuciosidad en sus detalles a pesar de ser de reducido tamaño [fig. 26]. La recreación en los pormenores se apre-

cia igualmente en las vestimentas, como en la mitra del obispo oficiante o en el capuz de las capas pluviales de los abades situados de espaldas en el sepulcro de don Fernando [fig. 27]. El gusto por el detallismo en los elementos decorativos se distingue en las arquitecturas, a pesar de mostrar algunas incorrecciones en su traza —especialmente en las arquerías bajo las que se disponen los séquitos fúnebres—. Sin embargo, el cuidado puesto en los doseles que coronan a los yacentes revela la preocupación por representar de forma coherente los elementos arquitectónicos [figs. 14 y 15]. También es llamativo que en los escudos que aparecen en el sepulcro de don Fernando el escultor se limitara a

representar una borla en lugar de las cinco preceptivas en el timbre de los cardenales, simplificación que se debería al reducido espacio del que disponía el escultor para reproducir este detalle [fig. 29]. La profusión en la ornamentación se completa con las rosetas labradas en la parte inferior de la cubierta del túmulo de don Fernando.

Al comparar los sepulcros de los Pérez Calvillo es evidente el notable contraste en cuanto a las pretensiones de cada uno de ellos, siendo el de don Fernando de mayor complejidad que el de su hermano. La diferencia en las cifras pagadas por cada uno de los sepulcros, 130 florines por el de don Pedro y 300 florines por el de don Fernando, explica la desigualdad en cuanto a las exigencias que se impondrían al escultor en cada uno de ellos, así como el esfuerzo que dedicaría éste en uno y en otro.

Siendo el menor de los Calvillo quien alcanzó una mayor dignidad eclesiástica, sin desmerecer la intensa carrera desarrollada y el prestigio de su antecesor, es lógico que se quisiera que su sepulcro destacara sobre el de su hermano. Más que a un deseo personal del cardenal es posible que la mayor suntuosidad de su monumento se debiera a órdenes de quienes se ocuparon de materializar el conjunto. Un caso semejante sucede en la citada capilla de los Santos Mártires de la catedral de Gerona, donde el sepulcro de Bertrán Montrodon, enmarcado por una estructura arquitectónica exquisita, es más ostentoso que el de su tío Arnau Montrodon, a pesar de que la biografía de este destaque sobre la de aquel por la importancia de sus méritos.

Aunque son las únicas obras conocidas de Pere de Corçan en ellas se re-

conoce su maestría profesional, acreditando sus dotes como escultor. Los errores que se pueden detectar en las arquerías o las desproporciones de algunas figuras no impiden calificar positivamente estos monumentos. La erosión del alabastro impide reconocer algunos detalles como los rasgos de los rostros. Los dos fueron esculpidos en poco más de un año lo que revela su capacidad para hacer frente a encargos de cierta entidad, tal vez acuciado por sus clientes. Es posible que el maestro contara con la ayuda de algún colaborador, si bien se aprecia cierta unidad en el estilo, lo que puede ser un indicio de que la mayor parte del trabajo la realizaría el propio Corçan.

En los sepulcros de Tarazona se conjugan fórmulas que descubren que su autor se formó en contacto con la escultura funeraria desarrollada tanto en Cataluña como en el sur de Francia. Así, se aprecia su conocimiento de conjuntos catalanes como los realizados en el panteón real de Santa María de Poblet, siendo evidente su relación estilística con el taller de Jordi de Déu –siguiendo la estela de Jaume Cascalls, sobre la que nos extendemos más adelante–, y de ciertos sepulcros pertenecientes a obispos y cardenales vinculados con la corte papal de Aviñón, pudiendo advertirse la influencia de la escultura de maestros y talleres activos en el sur de Francia desde mediados del siglo XIV, como el taller de Rieux. Del mismo modo, se percibe la huella de la plástica borgoñona en las actitudes de alguna de las figuras que componen los séquitos fúnebres, concretamente en las de los religiosos del sepulcro de don Pedro [fig. 19] y en alguno de los monjes plañideros del panel situado en la cabecera del sepulcro del cardenal [fig. 28].

UNA ATRIBUCIÓN A PERE DE CORÇAN: LA ANUNCIACIÓN DE FUENDEJALÓN (ZARAGOZA)

En el Archivo Mas de Barcelona se encuentra la única fotografía, tomada en 1947, que conocemos de las imágenes góticas de la Virgen María y del arcángel san Gabriel que formaban una Anunciación, cuyo cliché indica que se encontraban en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Fuendejalón⁶¹ (Campo de Borja, Zaragoza) [figs. 30 a y 30 b]. Éstas aparecieron publicadas el año 1957 en el *Catálogo monumental de España. Zaragoza* de Abbad Ríos, donde se señala que procedían de la ermita de Nuestra Señora del Castillo de Fuendejalón. Si bien confirma que se trataba de unas esculturas en alabastro, datándolas como piezas de la segunda mitad del siglo XIV, las identifica erróneamente como una Virgen y un san Juan evangelista procedentes de un Calvario gótico.⁶² Desgraciadamente, estas piezas desaparecieron entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado. En el inédito inventario artístico de la Comarca de Borja, cuya

61. Fotografía: Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Arxiu Mas. Cliché n° C-97140 (1947).

62. FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, vol. I, p. 313. Al consultar el volumen de fotografías comprobamos que se trata de la misma instantánea del archivo Mas, pero en el pie de foto se indica erróneamente que proceden de Fréscano (Campo de Borja, Zaragoza) (*idem*, vol. II, figs. 880 y 882). Si consultamos el apartado dedicado a esta localidad, se apunta que en su iglesia parroquial se conservaban «dos esculturas en alabastro de la Virgen y San Juan, del siglo XV», pero de estas no se publica ninguna fotografía (*idem*, vol. I, p. 311). En esta población no hay constancia de la existencia de unas imágenes de estas características.

realización puso en marcha el Centro de Estudios Borjanos el año 1979, dirigido por los profesores de la Universidad de Zaragoza Gonzalo M. Borrás Gualis y M^a Isabel Álvaro Zamora, ya no consta la presencia de estas obras.⁶³

Las imágenes de Fuendejalón estaban labradas en alabastro, serían de tamaño reducido, en torno a los sesenta centímetros de altura,⁶⁴ y estarían trabajadas en casi todo su volumen. Se conservaban en buen estado, a pesar de apreciarse algunas fracturas y cierta erosión en su superficie, especialmente en los rostros. No podemos determinar si conservaban restos de policromía. A pesar de la sencillez de sus formas y de mostrar ciertas desproporciones, especialmente visibles en las manos, se trataba de dos piezas de buena calidad artística, apreciable en el tratamiento del plegado y en la belleza idealizada de los rostros.

Las imágenes se adaptaban a la fórmula habitual en la escultura gótica en

63. Tampoco se hace referencia a ellas en PEDRO LUÍS HERNANDO SEBASTIÁN y JOSÉ CARLOS SANCHO BAS, *Fuendejalón. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1998.

64. Para establecer esta altura nos basamos tanto en su semejanza con otros grupos, como el del Museo Episcopal de Vic [MEV n° inv. 10668 y 10669] (JOSEP BRACONS I CLAPÉS, «Grup de l'Anunciació», en *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Sant Hipòlit de Voltregà, Patronat d'Estudis Ausonencs i del Museu i Biblioteca Episcopals de Vic, 1983, p. 65; y JOSEP BRACONS I CLAPÉS, «Grup de l'Anunciació», *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 272), como en el hecho de que en los lados de la fotografía se pueda observar que estaban apoyadas sobre un banco de la iglesia sobre el que se dispuso una tela oscura para resaltar las imágenes, mueble que nos sirve de referencia para hacernos una idea aproximada de sus medidas.



30 a y 30 b. Arcángel san Gabriel y Virgen María formando una Anunciación (desaparecida). Fuendejalón (Zaragoza). Foto Institut Amatller d'Art Hispànic, Cliché n° C-97140 (1947).

la que san Gabriel establece el diálogo con la Virgen, que lo recibe puesta en pie.⁶⁵ Los rasgos del arcángel eran los

65. La Anunciación, descrita por san Lucas (1, 26-38) es el pasaje evangélico más importante del ciclo mariano, ya que es el único momento en que la Virgen actúa de forma activa, por lo que adquirió una gran relevancia en la defensa del papel de María en los misterios de la Redención. Con ella se defendía la Encarnación del Verbo y la virginidad de la Madre de Dios. Ante el lacónismo del relato del evangelio canónico los tex-

tos apócrifos enriquecieron el tema (Protoevangelio de Santiago, cap. IX; Seudo-Mateo, cap. IX; y evangelio armenio de la Infancia, cap. V). Posteriormente, la *Leyenda Dorada* amplió los detalles. La multitud de representaciones artísticas favoreció el desarrollo de la iconografía de la Anunciación, de la que se producirían numerosas variantes (Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, «La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 47 (Valladolid, 1981), pp. 409-415; Ángela FRANCO MATA, «Iconografía de la Virgen y el Espíritu Santo en la Baja Edad Media», en *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en*

de un muchacho joven con melena rizada, vestido con túnica talar, bajo la cual deja asomar los pies descalzos, y con un amplio manto. Con su mano derecha señalaba la filacteria que sujetaba con la izquierda en la que originalmente figuraría la inscripción con la salutación *Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum*. Antes de su desaparición ya se habían perdido las alas que lo identificarían como un ser celestial. María lucía un largo vestido de talle alto, ajustado por encima del vientre, bajo el que se dejaban ver las puntas de los chapines que calzaba, y un manto con un gran capuz que cubría su cabeza dejando ver la parte superior de su melena, abrochado con una fíbula por encima del pecho. Su actitud era de sorpresa, pero el gesto que realizaba con su mano derecha, apoyándola sobre el pecho, y el hecho de que se representara con los labios entreabiertos, indican que se quiso recrear el momento en el que responde al anuncio recibido: «He aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra». Con la mano izquierda sujetaba un pequeño libro de horas abierto, dejando ver las páginas en las que presumiblemente habría una cita bíblica. Los Padres de la Iglesia indican que el texto que leía la Virgen cuando recibió el mensaje divino sería el libro de Isaías, ya que cuando tuvo lugar la aparición se hallaría meditando acerca de la profecía que se cumpliría en su propia persona: «He aquí que la Virgen concebirá y parirá un hijo y le pondrá por nombre Emmanuel» (Is. 7, 14).

Aragón de la Edad Media al Barroco, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza e Ibercaja, 1998, pp. 33-45, esp. pp. 35-40; y M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano», *Codex Aquilarensis*, 28 (Aguilar de Campoo, 2012), pp. 203-218).

Se desconoce cuál era el contexto original de la Anunciación de Fuendejalón. En el gótico este tema ocupó un lugar preferente entre la escultura monumental de las portadas de los templos,⁶⁶ así como en las entradas de ciertas capillas y de otras dependencias, especialmente de los claustros.⁶⁷ Esta iconografía también fue habitual en el arte funerario por su carácter salvífico ya que al tratarse de la representación del momento en el que se inició la vida humana del Señor representaba el prelude de la Redención.⁶⁸ Así, las estatuas del arcángel y de la Virgen ocuparon un lugar visible en nu-

66. Uno de los ejemplos más relevantes se encuentra en la catedral de Reims, en el que la estatua del arcángel es popularmente conocida como *Angeausourire* (Frédéric DESTREMEAU, «L'Ange de la cathédrale de Reims ou «Le Sourire retrouvé»», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, París, 1999, pp. 309-324).

67. En la catedral de Burgos la encontramos en la puerta de acceso al claustro (ca. 1265-1270) (Joaquín YARZA LUACES, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 157-158; Paul WILLIAMSON, *Escultura gótica. 1140-1300*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 340), y en la catedral de Pamplona flanqueando los lados de la llamada Puerta Preciosa (Luis VÁZQUEZ DE PARGA, «La Dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, XXIII (Pamplona, 1946), pp. 243-258; Carlos J. MARTÍNEZ ÁLAVA, «La catedral gótica. Escultura», en C. Jusué Simonena (coord.), *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, vol. I, pp. 325-335; y María Concepción GARCÍA GAINZA (dir.), *Catálogo monumental de Navarra*. V, III, *Merindad de Pamplona. Pamplona. Índices generales de la obra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1997, pp. 50-51).

68. M^a Jesús GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 31-32; y M^a Jesús GÓMEZ BARCENA, «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses. Un valioso ejemplar en las Huelgas de Burgos», *Reales Sitios*, 78 (Madrid, 1983), pp. 65-72.

merosos monumentos funerarios, como por ejemplo las que coronan el citado mausoleo del obispo de Gerona Bertrán de Montrodon.⁶⁹ Cuando fueron fotografiadas las imágenes de Fuendejalón se hallaban separadas de su marco original, por lo que no podemos saber cuál fue su ubicación primitiva, si bien el hecho de que tengan una base poligonal nos permite sospechar que se hallaban sobre ménsulas, tal vez instaladas en la entrada de una capilla o integradas en un conjunto funerario.

Se trataba de un grupo extraordinario, pues si bien durante la Edad Media se realizaron multitud de anunciaciones de bulto redondo, esculpidas en diferentes materiales pétreos, labradas en marfil y talladas en madera,⁷⁰ por desgracia desaparecieron en su mayoría. A partir del siglo XVI numerosas esculturas medievales fueron retiradas del culto y sustituidas por otras, tanto por motivos relacionados con los cambios en los gustos estéticos como, sobre todo, por efecto de la revisión del arte religioso

69. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta...», ob. cit., p. 390, figs. 5 y 6. Otro ejemplo en el que la Anunciación ocupa el mismo lugar se encuentra en el sepulcro de la familia Ardèvol procedente de la capilla del *Corpus Christi* de Tárrega, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona [MNAC/MAC 122009], si bien en este caso las imágenes están representadas en relieve (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell», *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 5 (Urgell, 1993), pp. 109-129, esp. pp. 120-125).

70. Uno de los grupos de la Anunciación más bellos entre la imaginería gótica conocida es el compuesto por las tallas de alabastro de la Virgen María, conservada en el Museo del Louvre, y de san Gabriel arcángel, en el Cleveland Museum of Art, procedentes de la iglesia de Javernant (Aube) (Françoise BARON, «L'Annonciation», en *Les fastes du Gothique...*, cat. n° 60, pp. 112-113).

impulsada por la Iglesia romana tras el Concilio de Trento.

Al igual que se han identificado los modelos que siguieron numerosas esculturas devocionales medievales de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño, y establecido las diferentes derivaciones de dichos modelos,⁷¹ es posible reconocer los arquetipos que seguían ciertas imágenes que representaban otras iconografías como la Anunciación. Así, una de las variantes que conoció una mayor difusión a lo largo de una extensa área de la geografía del occidente peninsular, en territorios de los antiguos reinos de León y Castilla, en Galicia y Portugal, llegando incluso hasta tierras aragonesas, se distingue especialmente por las formas de la imagen de María, representada en avanzado estado de gestación, apoyando su mano derecha sobre el vientre, por lo que estas imágenes han recibido culto bajo la advocación de Nuestra Señora de la Esperanza, de la Expectación o de la «O». La escultura de la que surge este modelo se halla en la Virgen de la catedral de León, conocida popularmente como «La Preñada», realizada antes de 1288, que, según Ángela Franco Mata, formaría parte de una Anunciación junto al llamado «Ángel de Reims», actualmente localizado en la portada de la Virgen del Dado en la misma catedral.⁷² Precisamente en Tara-

71. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció», *Lambard*, 15 (Barcelona, 2002), pp. 87-109; y Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística», *Codex Aquilarensis*, 28 (Aguilar de Campoo, 2012), pp. 185-201.

72. Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Diputación Provincial de León, 1998, pp. 359-363; Lucía LAHOZ, «A propósito de la filiación leonesa de la Anuncia-

zona encontramos el grupo más oriental relacionado con esta variante. Se localiza en la entrada de la capilla central de la girola de la catedral de Santa María de la Huerta, dedicada a San Andrés, cuya datación se ha situado hacia 1350.⁷³ El clero de los siglos XVIII y XIX estimó

ción de la catedral de Vitoria», *Archivos Leoneses*, 93-94 (León, 1993), pp. 321-328; y M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Las anunciaciones...», ob. cit.

73. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, «Escultura gótica», ob. cit., p. 281, figs. 271-272; Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica...*, ob. cit., p. 361, lám. 229; Lucía LAHOZ, «A propósito...», ob. cit., p. 324; y M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Las anunciaciones...», ob. cit., p. 207. Las esculturas se apoyan sobre ménsulas en las que figuran las armas del obispo Andrés Martínez Ferriz (1478-1495), lo que ha llevado a Borrás Gualis a datarlas como obras de finales del siglo XV (Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de...», ob. cit., p. 144; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., p. 144), si bien su cronología es muy anterior. La localización original de este grupo pudo ser la entrada a una primitiva capilla abierta en el mismo emplazamiento, que sería reformada por el obispo Martínez Ferriz, si bien la fábrica actual debe fecharse entre 1567 y 1572, y sería renovada una vez más a partir de las décadas finales del siglo XVII (Rebeca CARRETERO CALVO y Arturo ANSÓN NAVARRO, «La catedral en los siglos del barroco», en *La Catedral de Santa María...*, pp. 195-227, esp. pp. 210-212; y Rebeca CARRETERO CALVO, «La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, XXI (Tarazona, 2012-2013), pp. 155-182). Por lo tanto, las sucesivas reformas de este espacio respetaron la ubicación de estas estatuas. La Anunciación de la catedral turiasonense se puede encontrar entre las realizaciones artísticas llevadas a cabo durante los primeros años de la prelatura de don Pedro. Una circunstancia que permite plantear la idea de que fueron realizadas por iniciativa de los Pérez Calvillo es su devoción hacia esta advocación, ya que, al menos desde 1372, se celebraba el día de la Expectación con fiesta doble por fundación de don Fernando (M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., p. 470, nota 57).

excesivo el realismo de estas representaciones, por lo que en su mayoría fueron retiradas del culto o destruidas.

La Anunciación de Fuendejalón era el único testimonio conservado en Aragón relacionado con una variante que conoció una gran difusión en la corona aragonesa, singularidad por la que su estudio adquiere un gran valor tanto artístico como histórico. En los grupos que podemos relacionar con dicha variante la imagen que más se ajusta a un arquetipo común es la de María. El primer rasgo que define estas esculturas es su actitud: la Virgen, ante la inesperada visita del arcángel, adopta un ademán pudoroso al apoyar su mano derecha sobre el pecho mientras sostiene el libro con la izquierda, tal y como hemos señalado en la descripción del ejemplar de Fuendejalón. En segundo lugar, la indumentaria que viste está compuesta por los mismos elementos: un holgado vestido de talle alto; un manto con un amplio capuz con la que cubre la cabeza, dejando visibles sus cabellos por encima de la frente; y un complemento significativo, una llamativa fibula con la que se abrocha el manto, ornamentada con un motivo vegetal estilizado o de forma romboidal, que llega a tocar con las yemas de los dedos de la mano derecha. La disposición del manto y el tratamiento de los paños revelan la existencia de un modelo común, siendo evidente en la forma que adopta el capuz y los gruesos pliegues que caen en la parte central del vestido.

El éxito de este modelo, al igual que sucedió con el de la citada Virgen de la esperanza de la catedral de León, se debió a la trascendencia que se otorgó al papel jugado por la mujer que hizo posible la Encarnación del Verbo, por

lo que la devoción popular hacia estos grupos se dirigió especialmente hacia la figura de María, dejando en un segundo plano a la del arcángel, aunque en ocasiones esta también pudo alcanzar gran popularidad. Pero además, la repetición de los rasgos en estas esculturas estaría motivada por el interés de sus promotores por seguir un modelo que se encontraría en una primitiva imagen, ya que, probablemente existió una representación de la Virgen de la cual derivó el conjunto de piezas que citamos a continuación, si bien no podemos identificarla con una obra conservada. Respecto a las imágenes de san Gabriel, aunque suelen mostrar ciertas variaciones en cada caso, mantienen en común la actitud y las características habituales que exige esta iconografía. Se representa a un hombre joven imberbe con el cabello rubio más o menos ondulado, con expresión amable, en algunos casos con la boca entreabierta, como si iniciara el diálogo. Se encuentra de pie, con el cuerpo levemente girado hacia su izquierda, donde se halla María, a quien reclama su atención señalando con su mano derecha una filacteria que sostiene con su mano izquierda en la que suelen estar inscritas las primeras palabras de su mensaje. Viste túnica talar y un amplio manto que cruza por delante del cuerpo y que recoge sobre el brazo izquierdo. Siempre va descalzo.

La búsqueda del origen de este modelo escultórico de la escena de la Anunciación nos conduce hacia otros territorios, en concreto a Italia, donde algunos maestros, sobre todo toscanos, desarrollaron fórmulas semejantes en cuanto a los gestos expresivos que adoptan san Gabriel y María —especialmente si atendemos al ademán que realiza ésta con su mano derecha—, y dieron un tratamiento

similar al plegado de la vestimenta, proporcionando una gran elegancia a sus formas. Un primer ejemplo se puede encontrar en el relieve de la Anunciación labrado por Arnolfo di Cambio hacia 1295-1305 para la fachada de la catedral de Florencia, conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres [V&A Museum n° inv. 7563-1861], siguiendo una composición que tiene paralelismo en la pintura del último cuarto del siglo XIII.⁷⁴

Son numerosos los grupos escultóricos realizados en bulto redondo que se pudieron inspirar en esta o en otras obras semejantes surgidas a partir de los cinceles de los obradores toscanos. Así, las estatuas de la capilla Baroncelli, en la iglesia de la Santa Croce, en Florencia, esculpidas hacia 1330 por Giovanni di Balduccio, adoptan actitudes semejantes.⁷⁵ En Milán la Madonna Annunziata procedente de la puerta de la desmantelada iglesia de Santa María de Brera, hoy conservada en Museo del Castello Sforzesco, muestra numerosos rasgos en común con el arquetipo difundido por la corona aragonesa. El conjunto fue realizado por el mismo Di Balduccio si bien en ellas se puede apreciar la intervención del taller. El escultor Giovanni d'Agostino también reprodujo un modelo semejante en piezas de diverso carácter, como en el relieve que ornamenta un tabernáculo conservado en la antesacristía de la capilla del Pa-

74. La misma composición la encontramos en una tabla de Guido da Siena conservada en el Princeton University Art Museum, y en una tabla de Guido di Graziano en la Pinacoteca Nazionale de Siena.

75. John WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 576, fig. 299.

lazzo Chigi Saracini de Siena,⁷⁶ en la Anunciación de la capilla Tarlatti de la catedral de Arezzo,⁷⁷ en la estatua de bulto redondo de la Virgen del Louvre procedente de la colección Campana [Camp. 5a] que tal vez formaba parte de una Anunciación junto a un arcángel del Victoria & Albert Museum de Londres⁷⁸ [V&A Museum n° inv. A.25.1938], y en otra Virgen en el mismo Museo del Louvre.⁷⁹ En ellas la Virgen muestra la misma sensibilidad si bien el artista optó por representar a la Virgen cogiendo con la mano derecha el extremo de su velo en un gesto pudoroso. Con posterioridad, hacia 1350, Nino Pisano labró en mármol la Anunciación de la iglesia de Santa Catalina, en Pisa,⁸⁰ que constituye un modelo semejante en cuanto a su estilo y a la definición de sus formas, de la que existen varias réplicas en madera realizadas por el mismo escultor y sus seguidores, entre las que destaca la de la National Gallery of Art de Washington.⁸¹

Si bien es imposible identificar el conjunto con el que se originó la variante que con tanto éxito se extendería por los territorios de la corona aragonesa es evidente su estrecha relación con la imaginería italiana. Entre los ejemplares que hemos analizado el más

antiguo puede ser la Anunciación que en origen estaría situada en la capilla de la catedral de Mallorca conocida desde antiguo como de Sant Gabrielet, y que actualmente se encuentra en el Museo Capitular [fig. 31].⁸² Las estatuas se apoyan sobre ménsulas ricamente labradas con motivos ornamentales vegetales y animales, mientras que una tercera ménsula de dimensiones menores, que en su disposición original estaba situada entre san Gabriel y María, servía de base para el simbólico jarrón con lirios.⁸³ El estilo y los rasgos de estas esculturas, sus proporciones esbeltas, el tratamiento del plegado de las telas y de los cabellos, así como la elegancia y naturalidad de sus actitudes, permiten apreciar la síntesis de la concepción plástica gótica francesa con la estética italiana trecentista. Joana M. Palou las atribuyó a un artista vinculado con el foco artístico avinonés, donde gracias a la presencia de la corte papal se encontraron artistas y tendencias de diversa procedencia. Las relaciones del obispado de Mallorca con Aviñón favorecerían los contactos en el terreno artístico y la llegada a la isla del autor de estas bellas esculturas, quien, según Palou, las habría esculpido durante el episcopado de Guiu de Terrena (1321-1332), carmelita de origen perpiñanés estrechamente vinculado con el papa Juan XXII. La posibilidad de que

76. Roberto BARTALINI, *Sculturgotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milán, Silvana Editoriale, 2005, pp. 301-303, figs. 341-343.

77. *Ibidem*, pp. 291 y ss., figs. 357-359.

78. *Ibidem*, p. 296, figs. 350-352 y 371.

79. *Ibidem*, p. 303, figs. 345-346 y 348.

80. Mariagiulia BURRESI, *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Milán, Electa, 1983, cat. n° 27, pp. 184-185.

81. *Ibidem*, cat. n° 28, p. 185.

82. Joana María PALOU SAMPOL, «Anònim. Anunciació», en *Mallorca gòtica*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Govern Balear, 1998, pp. 228-233.

83. Se puede ver una fotografía de estas obras en su ubicación original en Antonio VIVES ESCUDERO, *Inventario de los Monumentos artísticos de España. Provincia de Baleares, Atlas III*, (inédito), imagen 307. Deseo agradecer la información aportada sobre estas obras a la Dra. Joana María Palou Sampol.



31. Anunciación procedente de la capilla del Gabrielet, Catedral de Mallorca. Museo Capitular, Mallorca. Foto Museo Capitular.

unas piezas tan extraordinarias fueran entregadas por el prelado se sostiene a partir de la constancia de las donaciones de otras piezas suntuosas ofrecidas por él mismo y al interés que mostró por la renovación de la Seo mallorquina.

A la isla llegarían otras piezas procedentes de talleres italianos entre las que destaca la Anunciación conservada en el santuario de Lluç. Se ha señalado a varios maestros como sus posibles autores, destacando el parecer de Josep Bracons

para quien el arcángel está relacionada con el entorno de Giovanni d'Agostino, mientras que la Virgen es obra de un seguidor de Nino Pisano.⁸⁴ En mi opinión ambas piezas son obras de hacia 1340 realizadas por un mismo escultor seguidor de d'Agostino. La presencia de este tipo de obras contribuiría a la difusión de su tipología.

En la catedral de Tarragona se conservan varios grupos escultóricos de la Anunciación, dos de los cuales están relacionados en mayor o menor medida con esta variante. El primero de ellos se encuentra en el baptisterio, antigua capilla de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, patrocinada por el arzobispo Arnau de Sescomes, realizada entre 1340 y 1344.⁸⁵ En esta ocasión la Virgen muestra un leve abultamiento del vientre, sobre el que apoya su mano derecha. La disposición de la indumentaria es semejante a la de la escultura de la catedral de Mallorca, con el manto abrochado con una fíbula y abierto siendo visible la túnica que viste, pero no cubre su cabeza con capuz sino que deja visible su melena. El tratamiento, semejante al de otras piezas de la capilla, evidencia la influencia italiana que impregnó la plástica catalana a lo largo del siglo XIV, y recuerda a la Anunciata de Santa Catalina de Pisa realizada por Nino Pisano. En ella se advierte una concepción estética diferente a la de la Anunciación que en origen estuvo ubicada en la puerta abierta en el trascoro de la misma Seo tarraconense, hoy en el Museo Diocesano, la cual se

incluye entre las obras atribuidas a un maestro cuyos referentes se encuentran en la escultura del norte de Francia.⁸⁶

En la capilla del *Corpus Christi* de la misma Seo tarraconense, patrocinada a partir de 1330 por Guerau de Rocabertí y su hermana Gueraua, se encuentra una Anunciación formada por dos magníficas estatuas del arcángel san Gabriel y la Virgen María colocadas sobre ménsulas en el muro del evangelio, entre las cuales se halla una ménsula de dimensiones más reducidas sobre la que se apoyaría el jarrón con lirios que completa la escena⁸⁷ [figs. 32 a y 32 b]. Es evidente su relación con las obras anteriores, siendo mayor su relación con el grupo mallorquín. Su carácter italianizante permite atribuirlo a un escultor de procedencia italiana o formado junto a maestros toscanos. Su datación se puede situar en el segundo cuarto del siglo XIV. La Virgen recuerda obras atribuidas al escultor Bartomeu de Robio, como la imagen de la desaparecida iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Lérida, hoy en el Museo Diocesano de Lérida⁸⁸

84. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Entorn de Giovanni d'Agostino. Angel de l'Anunciació», en *Mallorca gòtica...*, pp. 225-227.

85. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, «Escultura gòtica», ob. cit., pp. 207, fig. 189.

86. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona», *Locus Amoenus*, 1 (Barcelona, 1995), pp. 61-74, esp. pp. 68-69, figs. 6 y 7.

87. Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «La catedral de Tarragona», en Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 100-103.

88. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995, p. 78, fig. 31; y Pere BESERAN, «Maria Magdalena», en Ximo Company, Isidre Puig y Jesús Tarragona (eds.), *Museu Diocesà de Lleida. 1883-1993. Catàleg, Exposició Pulchra*, Lérida, Generalitat de Catalunya y Museu Diocesà de Lleida, 1993, cat. n° 236, pp. 145-146.



32 a y 32 b. Anunciación. Capilla del Corpus Christi, catedral de Tarragona.
Foto Santi Grimau, Archivo de imágenes Museu Diocesà de Tarragona.

[MDCL inv. 614], y la de san Andrés procedente de la iglesia de Santa María de Castelló de Farfanya (Noguera, Lérida), expuesta en el Museo Frederic Marès de Barcelona⁸⁹ [MFMB 1403], siendo evi-

89. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Atribuïble al taller de Bartomeu de Robió. Sant Andreu», en *Fons del Museu...*, cat. n° 317, pp. 340-341.

dente, por lo tanto, la influencia de este grupo en la escultura posterior catalana.

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña se conserva una escultura de procedencia desconocida de la Virgen María [MNAC/MAN 15.873] que, a pesar de tener fragmentadas las manos, se puede identificar como perteneciente a



33. *Virgen María perteneciente a una Anunciación. Procedencia desconocida. Museu Nacional d'Art de Catalunya [MNAC 15.873], Barcelona. Foto Web MNAC.*

una Anunciación definida por las características del arquetipo que analizamos [fig. 33]. Así, se pueden apreciar los restos de la mano derecha, concretamente de los dedos, los cuales llegarían a tocar la fíbula con la que se abrocha el manto. La obra se atribuye a Jaume Cascalls,⁹⁰

90. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Jaume Cascalls», en *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 234.

de hecho, a pesar de representar iconografías diferentes, recuerda a la Virgen con el Niño que preside el retablo de Cornellà de Conflent, esculpido por el maestro de Berga hacia 1346. Con la titular de dicho retablo están relacionadas otras imágenes marianas que se pueden atribuir al mismo Cascalls y a su taller,⁹¹ lo que revela el papel de difusor de aquel obrador de ciertos modelos, entre los que se encontraría otros arquetipos, como el de la Anunciación que sigue la estatua del Museo de Barcelona. Esta se puede situar cronológicamente en los años centrales del siglo XIV.

Este arquetipo no sólo se reprodujo en esculturas exentas sino que también se repitió en relieves destinados a conjuntos de diferente carácter como el conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña [MNAC/MAN 9.935], de procedencia desconocida, que formaba parte de un retablo⁹² [fig. 34]. Si bien el arcángel se representa en genuflexión el tratamiento de sus rasgos y del plegado sigue las líneas básicas generales de las composiciones en las que está erguida, mientras que la Virgen muestra todas las características del modelo. En la pieza se perciben los detalles del estilo de Cascalls definidos en el citado retablo de Cornellà de Conflent. Incluso la escena se encuentra cobijada bajo un arco sobre el cual se apoyan dos animales fantásticos semejantes a los que figuran en los compartimentos del conjunto rosellonés, por lo que se puede vincular claramente con el escultor y su taller. Con este ejemplo

91. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locus Amoenus*, 2 (Barcelona, 1996), pp. 65-84, esp. pp. 80-84.

92. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Jaume Cascalls», ob. cit., p. 234.



34. Anunciación. Compartimento de un retablo. Procedencia desconocida. Museu Nacional d'Art de Catalunya [MNAC 9.935], Barcelona. Foto Web MNAC.

comprobamos como el maestro adaptó el modelo a los diferentes usos devocionales de quienes encargaban estas obras, en piezas de bulto redondo como la anterior, probablemente destinada a ocupar un lugar destacado junto a la desaparecida escultura de san Gabriel que la acompañaría tal vez situadas sobre peanas a la entrada de una capilla o presidiendo un monumento, o en relieves destinados a ocupar un lugar secundario en una de las casas de algún retablo. En cualquier caso, al representar esta escena el artista se limitó a reproducir un modelo que conocía bien, seguramente propuesto por el promotor de la obra.

En uno de los dos relieves de alabastro del Museo de Artes Decorativas de París [n.º inv. Pe 509] que formaban parte de un retablo, probablemente del banco,⁹³ encontramos de nuevo el esquema compositivo que define el arquetipo de Anunciación que analizamos. En el segundo relieve se representa la Natividad. A pesar de que se desconoce su procedencia sus formas evidencian un origen catalán. Este ejemplo confirma la propagación del modelo por medio de los relieves que componían los retablos. Monique Blanc ha señalado la semejanza del san José del relieve de la Natividad con el Cristo de la Flagelación del retablo de Cornellà de Conflent. Efectivamente su estilo es deudor del arte italianizante de los maestros Jaume Cascalls y Bartomeu de Robió.

93. Monique BLANC, «Catalogne, quatre reliefs inédits du XIV^e siècle au musée des Arts décoratifs de Paris», en *Imágenes y promotores en el arte medieval, Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 269-275; y Monique BLANC, «L'Annonciation; la Nativité», en *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, Milán, Officina Libraria, 2009, pp. 173-174.

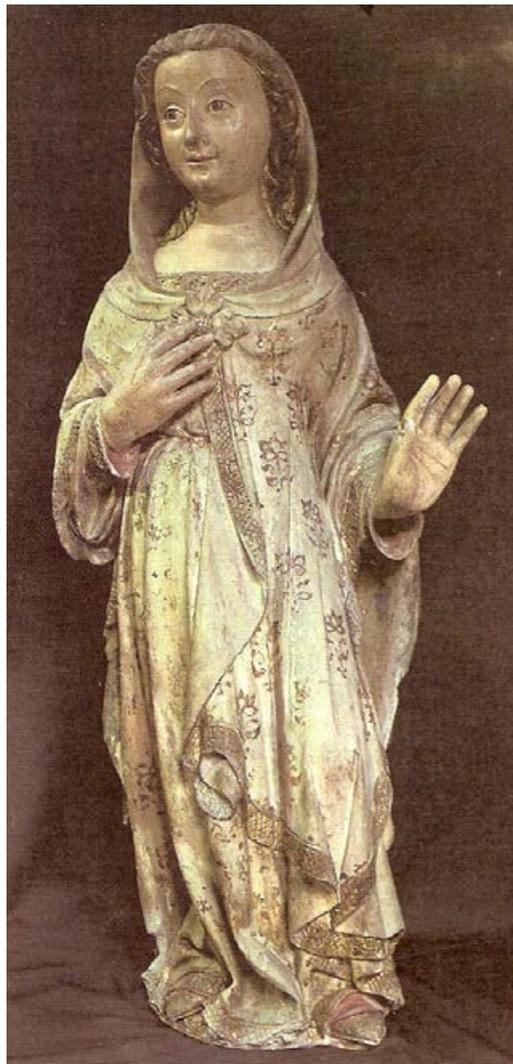
En el Museo Diocesano de Lérida se guardan dos fragmentos arquitectónicos, tal vez pertenecientes al arco de la puerta de ingreso a una capilla, en los que está esculpida una Anunciación⁹⁴ [MDL inv. 606]. Aunque mutilada, la Virgen presenta las características de las imágenes de esta variante: la actitud y la indumentaria que luce, entre la que destaca el manto con capuz y la fíbula romboidal con la que abrocha la prenda. Sus formas recuerdan los estilemas de los talleres de la llamada escuela de Lérida. Recordemos que algunas imágenes que se intercalan en las entrecalles de los retablos realizados por los obradores de dicha escuela reproducen en una escala reducida los modelos que se encuentran en imágenes de bulto redondo de mayor tamaño que, bien como imágenes exentas o bien como titulares de retablos, eran objeto de una gran veneración por parte de los fieles. Del mismo modo, la Anunciación que corona el sepulcro de los Ardèvol procedente de la capilla del *Corpus Christi* de Tárrega, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña [MNAC/MAC 122.009], reproduce unas características similares a las de esta variante.⁹⁵

El modelo se mantiene en un grupo más evolucionado que hoy se halla en la «Casa de la traça» de la catedral de Barcelona y que coronaba la escalera de acceso al púlpito del coro, lugar ocupado en la actualidad por una réplica [fig. 35]. Aunque esta Anunciación, en especial la imagen de la Virgen, revela un estilo avanzado, es evidente que su autor conocía grupos realizados en el segundo cuarto del siglo XIV como los

94. Montserrat MACIÀ I GOU, «Anunciació», en *Museu Diocesà de Lleida...*, cat. n.º 229, p. 142.

95. Ver nota 69.

de Mallorca y Tarragona. Generalmente se ha considerado coetánea a la realización de los muros pétreos de la sillería coral, obra iniciada en 1391 y finalizada en 1394 cuyo artífice se ha identificado con Jordi de Déu, por lo que las citadas estatuas fueron atribuidas a este mismo escultor.⁹⁶ Sin embargo, una parte de la historiografía ha cuestionado esta autoría, ya que su calidad está por encima de lo habitual en las realizaciones de este maestro, en las que se mantienen con cierta fidelidad a los presupuestos de las corrientes trecentistas, señalando como su posible autor a Pere Sanglada, responsable de la realización de la sillería y del púlpito del coro, cuyo estilo más innovador se adapta mejor a dichas imágenes.⁹⁷ Beseran i Ramon ha retomado la atribución a Jordi de Déu, señalando que la localización del grupo en este lugar obedece a una decisión tomada en época posmedieval y que su emplazamiento original sería una desaparecida puerta del trascoro situada frente a la puerta de acceso al templo, zona que sería transformada entre finales del siglo XV y principios del XVI.⁹⁸ Además, este autor señala puntos en



35. *Virgen María de la Anunciación que coronaba la escalera de acceso al púlpito del coro en la catedral de Barcelona, hoy conservada en la «Casa de la traça».*

Imagen extraída de M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana, Barcelona, Art estudi-Proa, 1987, p. 58.

96. Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra. I. Els retaules del segle XIV*, en *Monumenta Cataloniae*, Barcelona, Alpha, 1932, p. 63.

97. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Pere Johan i la Verge dels Perdons de Santa Anna a Barcelona», *D'Art*, 8-9 (Barcelona, 1983), pp. 193-204, esp. p. 196; M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «Pere ça Anglada (atribuït). Anunciació», en *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000-1800*, Barcelona, 1986, pp. 192-193; y M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Art estudi-Proa, 1987, pp. 58-60.

98. Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003, pp. 225-235.

común, tanto estilísticos como formales, entre estas esculturas y otras obras de imaginería atribuidas al artista.⁹⁹ Por

99. Así, se puede cotejar con obras como una Virgen con el Niño expuesta en el Museo Episcopal de Vic [MEV 911] (Josep BRACONS I CLAPÉS,

otra parte, si bien la imagen de la Virgen se aleja de su estilo, la del arcángel está más en la línea de las realizaciones de De Déu, siendo una de sus creaciones de mayor calidad. Si aceptamos esta autoría comprobamos que aunque reprodujo esta variante no siguió fielmente el modelo creado por su maestro Jaume Cascalls ejemplificado en la Virgen de la Anunciación del Museo Nacional de Arte de Cataluña, sino que realizó una pieza de estilo más avanzado, lo que se explicaría por la renovación de las formas en el taller del escultor griego, probablemente por su contacto con otros maestros conocedores de las corrientes estéticas internacionales más innovadoras de finales del siglo XIV. Todavía se puede plantear la posibilidad de que en su ejecución pudiera haber intervenido un colaborador, quizás el mismo Pere Sanglada –de quien se ha sugerido que pudo formarse junto a de Déu–, o, como también se ha apuntado, el hijo de Jordi de Déu, Pere Joan, aunque esta opción parece más que remota.¹⁰⁰ En cualquier

«Grup de...», ob. cit., 1983, pp. 85-86; y Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu...*, ob. cit., pp. 194-196, figs. 112-114) y una santa Ana con la Virgen Niña, posiblemente titular del desmembrado retablo de la Concepción de Vallfogona de Riucorb, actualmente en el mismo Museo de Vic (MEV 378) (Josep BRACONS I CLAPÉS, «Grup de...», ob. cit., 1983, p. 95-96; y Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu...*, ob. cit., pp. 158-163, figs. 79-80). Además, se encuentran paralelismos en otra pieza más avanzada del artista, la Virgen con el Niño del Museu Arxiu de Mataró (Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu...*, ob. cit., pp. 274-275, fig. 153). Por otra parte, hay que tener en cuenta su semejanza con los arquetipos de Jaume Cascalls, concretamente con la titular del retablo de la Virgen de Santa María de Cornellá de Conflent.

100. Joan VALERO MOLINA, «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, 6 (Barcelona, 2002-2003), pp. 41-55).

caso, la problemática en torno a la identificación del autor de estas piezas no se ha resuelto definitivamente.

La calidad de la mayoría de estas imágenes no sólo apunta a maestros de primera fila sino que además corrobora el deseo de sus promotores de seguir un modelo común. La ubicación de los grupos de Mallorca, Tarragona y Barcelona en catedrales, alguno de ellos a la vista de todos los fieles que accedían al templo, favoreció su popularidad y la difusión del arquetipo que representan. Así, el grupo de la Anunciación del Museo Episcopal de Vic [fig. 36] de procedencia desconocida [MEV 10668-10669], tal vez de la misma ciudad de Vic, en cuya catedral había un altar consagrado a dicha advocación desde 1350,¹⁰¹ puede estar inspirado en las estatuas de la catedral barcelonesa, con las que guarda cierto parentesco, especialmente con la imagen de la Virgen. El grupo de Vic sería esculpido en la última década del siglo XIV, pudiendo atribuirse a un seguidor de Jordi de Déu.

Los ejemplos citados ilustran el gran éxito del modelo durante un dilatado periodo de tiempo y su localización en diferentes territorios de la corona aragonesa. La rareza de las desaparecidas imágenes de Fuendejalón en los territorios más occidentales del reino de Aragón hacía de ellas unas piezas excepcionales, confirmándose con su presencia la amplia propagación de los modelos gracias a la gran movilidad de los maestros. En la Anunciación de Fuendejalón la forma de disponer las prendas y el tratamiento del plegado indica que se tomó como

101. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Grup de...», ob. cit., 1983, p. 65; y Josep BRACONS I CLAPÉS, «Grup de...», ob. cit., 1989, p. 272.

modelo el arquetipo definido por los grupos de la catedral de Mallorca y de la capilla del *Corpus Christi* de la Seo de Tarragona, si bien la Virgen guarda una mayor similitud formal con la imagen del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Las semejanzas son claras en los largos pliegues que se forman en el vestido, destacando el grueso pliegue que cae diagonalmente por la parte central, así como en los que se desarrollan en el manto cayendo bajo los brazos de María.

La Virgen del grupo zaragozano muestra además ciertos rasgos en común con la del Museo de Vic, sobre todo si cotejamos la mitad superior de ambas esculturas, ya que en su parte inferior cada una de ellas está resuelta de forma diferente. Los rostros muestran unos rasgos similares, teniendo en cuenta que el de la imagen de Fuendejalón presentaba desperfectos que habían desdibujado sus facciones. A pesar de ser obras de distintos autores los paralelismos existentes indican que se inspiraron en un mismo modelo. Al igual que la Virgen de Vic la estatua zaragozana evoca a la de la escalera del coro de la catedral de Barcelona, aunque sus estilos estén más alejados. Incluso presenta ciertos paralelismos con otras obras marianas atribuidas a Jordi de Déu.¹⁰²

La relación del grupo zaragozano con la imaginería catalana nos obliga a buscar su autor entre los escultores de origen catalán activos en Aragón entre las décadas finales del siglo XIV y principios del XV. Así, los paralelismos formales y estilísticos que apreciamos entre estas piezas y los sepulcros de los Pérez Calvillo nos permiten confirmar su atribución a Pere de Corçan. Las proporcio-



35. Virgen María perteneciente a una Anunciación. Procedencia desconocida. Museu Episcopal de Vic [nº inv. 10669]. Foto Joan M. Díaz.

nes son semejantes a las de las imágenes de los santos realizadas en altorrelieve del túmulo de don Fernando. El tratamiento del plegado es similar como se aprecia al comparar los pliegues que se forman en el manto de san Gabriel con el drapeado de algunas imágenes de los sepulcros. Del mismo modo, la solución de los rizos del cabello del arcángel es parecida a la de los ángeles que flanquean al yacente de don Pedro. También la forma de disponer el capuz

102. Ver nota 99.

del manto de la Virgen es semejante al representado en alguna de las figuras del cortejo del túmulo de don Pedro [fig. 19].

Si tenemos en cuenta que Pere de Corçan era originario de Tortosa es más que probable que conociera grupos escultóricos como el de la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Tarragona. Por otra parte, a partir de los paralelismos de la Virgen de Fuendejalón con la del Museo Nacional de Arte de Cataluña, podemos apuntar una vez más a la relación del dertosense con los modelos surgidos del taller de Cascalls. Pero, a diferencia del seguidor más destacado del maestro de Berga, es decir, Jordi de Déu, quien en el grupo de la catedral barcelonesa –si aceptamos su autoría– ofreció una propuesta más innovadora de las formas que definen el modelo en la línea de las nuevas tendencias, Corçan mantuvo mayor fidelidad hacia los ejemplos más antiguos del arquetipo.

Las esculturas de Fuendejalón suponen el testimonio de los encargos que pudo recibir el escultor catalán durante su estancia en tierras aragonesas, al margen de los sepulcros de los Pérez Calvillo. Recordemos que en el documento de pago del de don Pedro fechado el 7 de enero de 1404 se hace referencia a la realización de una obra cuyo carácter no se especifica.¹⁰³ Por su estilo, se pueden datar entre los años finales del siglo XIV y principios del XV. Si aceptamos que el autor de estas obras es Pere de Corçan, cabría la posibilidad de que fueran realizadas entre 1404 y 1405, periodo en el que este escultor está documentado en Tarazona, pero no hay

103. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El episcopado de...», ob. cit., p. 16, doc. 1.

que descartar que fueran realizadas en fechas previas o posteriores, lo que nos permitiría suponer que la presencia del dertosense en la ciudad del Queiles se prolongó durante más tiempo del que precisó para trabajar en el panteón de la catedral turiasonense.

Una incógnita que queda sin resolver es la identidad del patrocinador de estas obras para Fuendejalón. En el cliché del Archivo Mas consta que se hallaban en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, edificio construido en el siglo XVI, mientras que según Abbad Ríos las esculturas procedían de la ermita de la Virgen del Castillo, templo que ejerció de parroquia de la villa durante los siglos finales de la Edad Media. Es posible que el grupo de la Anunciación fuera trasladado a San Juan cuando se llevó a cabo la renovación de la ermita en el siglo XVII. La advocación de este edificio recuerda el antiguo emplazamiento de una fortaleza perteneciente a la orden de San Juan de Jerusalén, ya que la villa estuvo vinculada a la encomienda hospitalaria de Mallén. Por ello, es posible que fuesen encargadas por algún *freire* sanjuanista relacionado con la población, aunque tampoco hay que descartar que se debieran a algún otro habitante de la misma.¹⁰⁴

104. En 1156 Fuendejalón fue entregada por el rey Sancho VI de Navarra a Jimeno García de Bureta por sus servicios prestados. Dos años después su viuda, Sancha de Bureta, donaba su mitad de la villa a la orden del Hospital con el consentimiento de sus hijos, y en 1190, uno de estos, Jimeno de Bureta, dejaba a la orden todos los bienes que tenía en dicha localidad por redención de su alma y las de sus padres. A partir de 1231 está documentada la disputa entre los sucesores de Jimeno de Bureta y los caballeros del Hospital, en la que llegó a intervenir el mismo papa Gregorio IX. El año 1240 Pedro Maza, des-

LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE PERE DE CORÇAN: DEFINICIÓN DE SU ESTILO Y MODELOS

Hasta la publicación de las investigaciones de Teresa Ainaga, gracias a las que se identificó al hasta entonces desconocido maestro Pere de Corçan como autor de los sepulcros de los Pérez Cavillo y se dio a conocer su cronología, éstos no lograron alcanzar el grado de atención de los historiadores del arte que sí había merecido el retablo de Juan de Leví que preside el panteón de los obispos. La deslumbrante calidad de esta obra pictórica favoreció que aquellos, desvirtuados además por su estado de conservación, fueran relegados a un segundo plano en la bibliografía dedicada al mausoleo turiasonense. Del mismo modo, habían quedado ensombrecidos ante otros conjuntos góticos funerarios aragoneses –ya de por sí reducidos a un pequeño número de ejemplos–, especialmente al compararlos con el magnífico monumento del arzobispo

endiente de Jimeno, entrega a los *freires* el castillo, la villa, las rentas y los derechos que tenía en el lugar, y confirmaba una carta de donación de su madre, de nombre Constanza, sobre la villa, cuyo arreglo definitivo no se produjo hasta 1257. Después de indemnizar a los herederos de Jimeno de Bureta, la orden disfrutó de facultades señoriales sobre Fuendejalón, dando en 1259 unas pautas que regirían a los habitantes a partir de entonces. Frey Bernardo de Salanova, lugarteniente del castellán de Amposta, se comprometió a que la villa no fuese enajenada, vendida o empeñada a ninguna persona laica o eclesiástica, y a que siempre estuviera bajo la jurisdicción y dominio del Hospital. A partir de entonces hay una laguna documental de casi dos siglos y medio en cuanto a las relaciones de Fuendejalón con la encomienda de Mallén (Carlos BARQUERO GOÑI, *La encomienda hospitalaria de Mallén durante la Edad Media (siglos XII-XV)*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1996, pp. 55-59).

de Zaragoza Lope Fernández de Luna en la capilla parroquial de San Miguel de la Seo de Zaragoza, realizado por Pere Moragues.

En dichos sepulcros se aprecia la influencia de tradiciones en plena vigencia durante la segunda mitad del siglo XIV por lo que es evidente que se trataba de un artista formado en contacto con destacados maestros de aquel periodo y que viajó a alguno de los principales centros artísticos de la época. En la mayoría de las referencias bibliográficas a las sepulturas de la catedral turiasonense se insiste en la relación con la obra de Moragues.¹⁰⁵ Sin embargo, la evidente huella de la escultura catalana en la obra del dertosenense se debe ampliar a otros maestros, especialmente a Jordi de Déu. Además de su obra en el campo del arte funerario, debemos tener en cuenta su asimilación de modelos escultóricos difundidos por los territorios de la corona aragonesa, como el de la Anunciación que sigue el grupo desaparecido de Fuendejalón, cuya atribución a Corçan nos permite profundizar en su personalidad artística. La carrera de este imaginero se completó sin duda con la aportación de una experiencia en el sur de Francia donde conoció obras y maestros representativos de las tendencias artísticas que confluían en centros artísticos, entre los que sobresaldría Aviñón. En esta dirección, Francesca Español ha advertido la relación de los

105. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El episcopado de...», ob. cit., pp. 16-18, docs. 1 y 2; M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., pp. 472 y 476-477, docs. 8 y 9; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., p. 137, figs. 100 y 101; y M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «La escultura del...», ob. cit., pp. 155-159.

túmulos turiasonenses con la escultura derivada del taller de Rieux.¹⁰⁶ En cualquier caso, los sepulcros de los Pérez Calvillo son la obra de un escultor cuyo trabajo ya había merecido un reconocimiento, lo que le garantizó recibir el encargo para un cliente tan relevante como el cardenal de Tarazona.

Con la información que disponemos es imposible determinar la edad que tendría Pere de Corçan cuando realizó los sepulcros de la catedral de Tarazona. Del mismo modo, es difícil situar el periodo en el que iniciaría su formación. Su vocación artística estaría marcada por las obras escultóricas que conoció en su ciudad natal, Tortosa, y en su entorno, así como por la presencia en tierras tarraconenses de importantes maestros de la escultura. Su nombre no aparece entre la documentación dertosenense, si bien Terés i Tomàs ha sugerido la identificación de Pere de Corçan con un maestro de la catedral llamado Pere que aparece citado tan solo en 1375,¹⁰⁷ aunque también se ha propuesto que no sería otro que Pere Moragues, quien con posterioridad, entre septiembre de 1382 y julio de 1383, ocupó el cargo de maestro de obras de la Seo.¹⁰⁸

Uno de los conjuntos que sin duda admiró en sus inicios como escultor es el retablo de la Virgen de la Estrella de la catedral dertosenense, un políptico de grandes dimensiones en el que se combinan una parte escultórica trabajada en madera y otra pictórica, ambas representativas de la introducción de las tendencias italianizantes en tierras tarraconenses. Su realización se llevó a cabo a partir de 1351, año en el que sería proyectado, aunque es probable que todavía pasaran varios años hasta su materialización, pudiendo datarse en fechas más avanzadas de la segunda mitad del siglo XIV, tal vez a mediados de la década de los setenta.¹⁰⁹ La influencia de este conjunto en Pere de Corçan se comprueba al coetear las tallas de las santas ubicadas en el lateral del cuerpo central del políptico, especialmente la de santa Catalina de Alejandría, con una de las imágenes situadas en los ángulos del sepulcro del cardenal de Tarazona [fig. 24]. De este modo, no sólo podemos afirmar que el escultor de los Pérez Calvillo empezó su aprendizaje en su lugar de origen a la sombra de las obras de la catedral gótica, sino que además durante esta etapa quedaría marcado por las formas italianizantes de ciertos modelos que mantendría a lo largo de su trayectoria.

106. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta...», ob. cit., p. 403, nota 47.

107. M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «La escultura del...», ob. cit., p. 157.

108. Jacobo VIDAL FRANQUET, «Pere Compte, mestre major de la Seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1 (Madrid, 2005), pp. 403-431, esp. p. 405, nota 9; M^a Victòria ALMUNÍ I BALADA, «Pere Moragues, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1 (Madrid, 2000), pp. 423-449; y M^a Victòria ALMUNÍ I BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Barcelona, Pages, 2007, t. I, pp. 456-457.

109. Pere BESERAN I RAMON, «La dimensió italianizant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments», *Lambard*, X (Barcelona, 1998), pp. 99-140 y 245-252, esp. pp. 137-140; y Ana ACUÑA MATEO, «El retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa», en Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 291-295. Para la parte pictórica del retablo ver: Rosa ALCOY I PEDRÓS, «Tortosa i l'experiència italiana: les portes pintades del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella», *Recerca*, 7 (Tarragona, 2003), pp. 9-68.

Pero la huella de este retablo en Pere de Corçan no sólo se explica por el hecho de tratarse de uno de los conjuntos más relevantes que conocería cuando daba sus primeros pasos en su oficio sino también por su posible relación directa con su autor o autores. La principal figura que se ha señalado como artífice de la parte escultórica del retablo es Pere Moragues,¹¹⁰ quien lo habría realizado hacia 1375, atribución que se sostiene, además de por su análisis estilístico, por la vinculación del artista barcelonés con la catedral dertosenense, que se estrecharía al ser nombrado maestro mayor en 1382. Corçan pudo emprender su andadura artística hacia estas fechas. Sin duda, como profesional del oficio escultórico es evidente que estaría familiarizado con la obra de Moragues, uno de los maestros más admirados de su época. Probablemente éste representaría una de las primeras referencias en los inicios de su carrera, aunque no se pueda afirmar con plena certeza la atractiva hipótesis del contacto profesional entre ambos, tal vez como maestro y aprendiz. Si lo hubo este sería anterior a 1387 año en torno al cual falleció Moragues. Dicho esto, es posible que si Corçan emprendió su trayectoria como aprendiz, bien en el taller de Moragues bien en otro obrador establecido en Tortosa, entre los años finales de la década de 1370 y los primeros de la década de 1380, su fecha de nacimiento se podría situar entre los finales de la década de 1360 y principios de la de 1370, teniendo en cuenta la temprana edad a la que empezaban el aprendizaje del oficio en aquella época.

Años más tarde, a la hora de redactar los contratos de los sepulcros de los

110. Pere BESERAN I RAMON, «La dimensió italianizant...», ob. cit., pp. 137-140.

Pérez Calvillo se establecerían los detalles estructurales y formales, y probablemente se propondría algún modelo. El precedente más cercano conservado es el monumento funerario esculpido por Moragues entre 1379 y 1381 para don Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza,¹¹¹ conjunto que sin duda pudo fijarse como modelo, al menos en alguno de sus aspectos. Esta no fue la única obra de este género que llevó a cabo el maestro de Barcelona en Aragón, pues en 1382 el rey Pedro IV le encomendó la remodelación del sepulcro de su madre, la infanta Teresa de Entenza (†1327), realizado en 1337 por el maestro Aloi, y otras dos sepulturas nuevas para sus hermanos Isabel y Sancho, que se hallaban enterrados en la cabecera de la iglesia del convento zaragozano de San Francisco, conjunto monumental que fue destruido durante el primer sitio de las tropas napoleónicas de 1808.¹¹² También se le han atribuido otros conjuntos como el mausoleo de Juan Fernández de Heredia, gran maestro de la Orden del Hospital de Jerusalén, que se encontraba en la colegiata de Santa María de Caspe (Zaragoza), destruido durante la guerra civil.¹¹³ Recordemos que con an-

111. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, «Escultura gótica», ob. cit., pp. 226-229, figs. 219-220; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Edad Media», ob. cit., pp. 217-223; Pere BESERAN I RAMON, «La dimensió italianizant...», ob. cit., pp. 99-140 y 245-252; y María Rosa TERÉS I TOMÀS, «Pere Moragues, escultor», en Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya...*, pp. 275-290.

112. M^a Carmen LACARRADUCAY, «Edad Media», ob. cit., p. 222.

113. María Isabel MUÑOZ JIMÉNEZ, «Iconografía de Juan Fernández de Heredia», en Esteban Sarasa Sánchez, María Isabel Muñoz Jiménez y Agustín Sanmiguel Mateo, *Juan Fernández de Heredia, Jornada Conmemorativa del VI Centenario*,

terioridad a su estancia en tierras aragonesas el maestro labró varios sepulcros como los que se hallaban en el convento de Santa Catalina de Barcelona o el del prior Jaume Viviers en el monasterio de Montserrat.¹¹⁴ Sin duda, la presencia de Moragues dejaría una profunda huella en la escultura posterior, si bien es imposible saber si alguna de sus obras, especialmente las realizadas en Aragón, se propuso como modelo para los túmulos turiasonenses.

En este sentido, las arquitecturas bajo las que se sitúan los personajes que participan en los funerales representados en el sepulcro del cardenal y, sobre todo, los doseles bajo los que se ubicaron las imágenes en alto relieve de santos, destacándolas del resto del monumento, se pudieron inspirar en las de la sepultura del arzobispo don Lope en la parroquia de la Seo zaragozana. Por otra parte, los plañideros de los laterales de los pies del sepulcro de Pedro Pérez Calvillo [figs. 17 y 21] recuerdan, tanto en sus actitudes como en sus características vestimentas, a algunos de los esculpido por Moragues para el frente del túmulo del arzobispo y a los del sepulcro de Juan Fernández de Heredia. La mayor sencillez de los relieves turiasonenses, a lo que se une el deterioro que ha propiciado la erosión de sus formas, impide establecer un mayor parentesco entre ambas realizaciones. Más aún si tenemos en cuenta que los modelos que siguen estas figuras fueron reproducidas durante buena parte del siglo XIV por numerosos escultores a lo largo y ancho de los

diferentes territorios de la corona aragonesa, siendo nimios los detalles que permiten diferenciar unas de otras, por lo que la mayor o menor habilidad de cada maestro es el principal rasgo distintivo. De cualquier manera, se plantea la duda en torno a si Corçan pudo visitar el monumento funerario zaragozano poco antes de dirigirse a Tarazona para realizar los sepulcros de los obispos o si lo hizo con anterioridad, lo que implicaría una estancia anterior en tierras aragonesas. También es posible que el dertosenense conociera esta obra maestra de Moragues de forma indirecta desde mucho antes, tal vez a través de dibujos. Tampoco hay que descartar que los elementos tomados de Moragues los hubiera copiado de otras obras de éste hoy desaparecidas.

Las diferencias entre las obras de ambos maestros no sólo están determinadas por la diferencia de calidad. A pesar de representar una misma temática, la concepción de las exequias es diferente, ya que mientras las imágenes que componen el cortejo esculpido por Moragues fueron concebidas como esculturas exentas que alcanzan el bulto redondo, Corçan organiza la escenografía en grupos formados por varias figuras en relieve. Además en el sepulcro de don Fernando se presentan escenas en las que cada personaje realiza un actitud diferente proporcionando cierto dinamismo, incluso en alguno de ellos sus participantes muestran cierto desorden. De hecho, al contemplar los relieves de los túmulos turiasonenses comprobamos que la trayectoria profesional de su autor quedó definida, o, para ser más correctos, completada, por la influencia de otros maestros.

Si seguimos buscando la huella de la escultura catalana de las últimas déca-

Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1999, pp. 43-82.

114. M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «Pere Moragues, escultor», ob. cit., pp. 279-281.

das del siglo XIV en los túmulos turiasonenses podemos advertir ciertos paralelismos con algunos recursos estilísticos y modelos del ya citado Jordi de Déu, también conocido como Jordi Joan, documentado entre 1363 y 1418.¹¹⁵ Este escultor de origen griego fue esclavo de Jaume Cascalls, a cuyas órdenes trabajó en importantes proyectos del rey Pedro IV el Ceremonioso, como en los sarcófagos del panteón real del monasterio de Santa María de Poblet. De hecho, al fallecer su maestro, hacia 1377, y una vez adquirida su libertad, él mismo seguiría trabajando en los sepulcros reales por mandato del propio monarca. Él se encargó de los de Juan I, de las esposas de Pedro IV y de varios infantes, empresa en la que estuvo ocupado entre 1380 y 1384.

Desde 1385 hasta 1390 el taller de Jordi de Déu estuvo instalado en Tarragona, donde realizó numerosos trabajos para la clientela local y de poblaciones de las comarcas más próximas, especialmente retablos, tabernáculos e imágenes. Su catálogo de obras, tanto las documentadas como las atribuidas, revela a un prolífico maestro que recibió contratos de obras escultóricas de diverso carácter. Además de su participación en Poblet, se le atribuyen otros monumentos funerarios, entre los que destaca el sepulcro de Ramón Serra el Mayor, en la iglesia de Santa María de Cervera (Lérida), hacia 1378-1379. De los retablos que construyó se han salvaguardado numerosos fragmentos, aunque dada su conservación íntegra, el retablo de San Lorenzo, en la iglesia de Santa María de Santa Coloma de Queralt (Tarragona), realizado entre 1386 y 1387, obra arque-

típica del maestro, nos ofrece el testimonio más representativo de sus creaciones en este género.

También ejerció una importante labor en Barcelona, entre la que destaca la decoración escultórica en piedra del coro de la catedral y de la fachada de la Casa de la Ciudad. Entre las obras documentadas y atribuidas a este imaginero se puede comprobar una gran diferencia en cuanto a la calidad artística, lo que se debe, sin duda, entre otras razones a la intervención de un nutrido conjunto de colaboradores en su taller. Por lo tanto, se trata de uno de los escultores más destacados en Cataluña durante las décadas finales del siglo XIV y principios del XV, lo que explica su influencia en otros artesanos como pudo ser el caso de Pere de Corçan.

Analizando las obras de Pere de Corçan apreciamos ciertos rasgos en común con algunas realizaciones de Jordi de Déu, en primer lugar, en determinadas imágenes y ciertos grupos que forman parte de las escenas de las ceremonias funerarias representadas en los sepulcros realizados por el escultor griego en Poblet. Así, son evidentes los puntos en común con el frontal de la caja sepulcral de Juana de Ampurias, especialmente en la organización del grupo formado por los diáconos que llevan la cruz procesional y los candeleros con cirios, resueltos de forma semejante en la escena del túmulo de don Pedro¹¹⁶ [fig. 20]. En estos relieves hay un deseo de dotar las escenas de cierto dinamismo con la intención de revestirlas de un mayor naturalismo. Del mismo modo, se recurre a lo anecdótico, como en los elementos que llevan los diáconos: incensarios,

115. PÈRE BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu...*, ob. cit.

116. *Ibidem*, fig. 60.

navetas, hisopos y acetres, que recuerdan a los esculpidos por Jordi de Déu, como el portador de una naveta y un incensario en el sepulcro perteneciente a un infante sin identificar.¹¹⁷ Corçan pudo inspirarse en estos relieves a la hora de recrear los detalles de objetos metálicos representados en pequeñas dimensiones en piedra, lo que requiere cierta habilidad técnica [fig. 26]. Pero también pudo apreciar esta destreza en la obra de Moragues en su faceta de orfebre.¹¹⁸ Este hizo alarde de su habilidad técnica como escultor en el sepulcro de Lope Fernández de Luna, recordando su maestría como orfebre en el minucioso trabajo del incensario que sostiene uno de los canónigos que componen el séquito fúnebre del arzobispo.¹¹⁹ Sin embargo, el modo de reproducir estos elementos en los sepulcros de Tarazona parece tomado más bien de los relieves de los túmulos pobletanos realizados por de Déu.

Como he señalado, los plañideros de los sepulcros de los Pérez Calvillo evocan modelos que se repiten en la escultura funeraria trecentista [figs. 17, 21, 25 y 28]. Así, además de su semejanza con las imágenes del séquito del monumento realizado por Moragues para el arzobispo zaragozano don Lope Fernández de Luna, también muestran rasgos en común con las imágenes de alabastro procedentes del panteón real de Poblet, atribuidos al taller de Jaume Cascalls, en cuya realización intervino probable-

mente su discípulo Jordi de Déu.¹²⁰ Sin duda, el parentesco estilístico de Corçan con las obras del taller de Cascalls y de Déu es mayor que el que se puede establecer con las piezas de Moragues.

Las proporciones de las figuras de los sepulcros turiasonenses también muestran gran similitud con las de ciertas obras de Jordi de Déu. Las imágenes de los obispos oficiantes de los funerales de los Pérez Calvillo, así como la del Sumo Pontífice situada en el centro del frente del sepulcro del cardenal [fig. 22], recuerdan los modelos de Jordi de Déu, como la escultura atribuida al maestro que se halla expuesta en el Museo Nacional de Arte de Cataluña [MNAC 14.968], que se ha identificado con San Eloy a partir de la creencia de su procedencia del convento del Carmen de Barcelona, aunque se ha planteado la posibilidad de que se trate del titular del retablo de San Martín de la iglesia de Santa María de Cervera.¹²¹

También encontramos ciertos paralelismos entre los sepulcros de los Pérez Calvillo y el retablo de San Lorenzo de Santa Coloma de Queralt.¹²² Los diáconos [figs. 20 y 23] muestran semejanzas formales como las ya advertidas en los sepulcros de Poblet. Del mismo modo, el tratamiento de algunos detalles de las imágenes de los yacentes de Tarazona, especialmente la de don Fernando, son comunes a los del titular del retablo de Santa Coloma, como los elementos ornamentales que imitan los bordados de las vestimentas, tanto en los motivos

117. *Ibidem*, fig. 56.

118. Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, «La custòdia reliquiari dels Corporals de Daroca», en *L'art gòtica a Catalunya. Arts de l'object*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pp. 98-101.

119. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, «Escultura gòtica», ob. cit., fig. 220.

120. Pere BESERAN I RAMON, «La dimensió italianizant...», ob. cit., pp. 103-108.

121. Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu...*, ob. cit., pp. 254-255.

122. *Ibidem*, pp. 176-187, figs. 81-103.

vegetales estilizados como en el recurso de representar la superficie de forma reticulada, tal y como se puede observar en su dalmática [fig. 16].

Los elementos señalados evidencian que Pere de Corçan tuvo presentes los modelos de Jordi de Déu. Una razón que puede explicar el contacto entre ambos es la existencia de una relación profesional. No sería extraño teniendo en cuenta que la carrera profesional del maestro griego estuvo ligada a proyectos realizados en territorio tarraconense, donde se desarrollaría la etapa formativa de Corçan. La mayor influencia de De Déu en la obra del dertosenense se detecta en obras realizadas durante la década de 1380, cuando Corçan pudo iniciarse como escultor. No hay que olvidar sus trabajos en los sepulcros reales del monasterio de Santa María de Poblet desde 1380, y que de 1385 a 1390 estableció su taller en la capital, realizando trabajos para la clientela local y de poblaciones de las comarcas.

Todavía podemos profundizar más en la hipótesis de la relación profesional entre Pere de Corçan y Jordi de Déu a partir de la atribución al primero de ellos del grupo de la Anunciación de Fuendejalón [figs. 30 a y 30 b]. Corçan pudo conocer el modelo que le sirvió de ejemplo en el entorno tarraconense, a través de grupos como el de la Anunciación de la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Tarragona, si bien, dada la propagación del arquetipo pudo contemplar otras obras semejantes. Como indico más arriba, la Virgen del grupo de Fuendejalón [fig. 30 b] muestra una mayor similitud con la Virgen del Museo Nacional de Arte de Cataluña atribuida a Cascalls [fig. 32]. Del mismo modo que Corçan aprendió su oficio

contemplando obras de Moragues y de De Déu, tuvo la oportunidad de observar numerosas obras de Cascalls. Pero, si bien pudo conocer personalmente a aquellos, e incluso pudo trabajar con ellos, es posible que no llegara a conocer a éste, documentado hasta 1377. Por lo tanto, los modelos y estilemas cascallsianos los pudo aprender a través de su relación con Jordi de Déu. En este sentido, como señalábamos la imagen de la Virgen de Fuendejalón también presenta rasgos en común con la Virgen de la Anunciación de la escalera del coro de la catedral de Barcelona y con ciertas obras marianas atribuidas al escultor griego.¹²³

Por lo tanto, es posible plantear la hipótesis de que Pere de Corçan, después de una primera etapa de aprendizaje en su ciudad natal, a la sombra de maestros de la obra de la catedral dertosenense, entre los que se encontraría Moragues, con quien pudo entablar cierta relación durante los primeros años de la década de 1380, entró en contacto con Jordi de Déu, tal vez colaborando en alguno de los trabajos de su taller a partir de mediados de dicha década, completando su formación como imaginero y ampliando su bagaje artístico. Como se ha señalado, para hacer frente a la abundante producción el antiguo esclavo de Cascalls tuvo que contar con numerosos ayudantes y discípulos, hecho que explica la heterogeneidad que se observa en las obras realizadas por su taller.

Por otra parte, los relieves de los sepulcros de los Pérez Calvillo revelan que Pere de Corçan conocía los modelos difundidos por el sur de Francia por un

123. Ver nota 99.

grupo de artistas activos desde mediados del siglo XIV, entre los que sobresalen los relacionados con el conocido como maestro de Rieux y su taller. Su principal realización fue la decoración escultórica y el sepulcro del obispo de Rieux Jean de Tissandier, que se hallaban en la capilla funeraria del prelado en la iglesia del convento de franciscanos de Toulouse.¹²⁴ De la sepultura sólo se conserva la cubierta con la imagen del yacente, pero afortunadamente, otra obra atribuida a este maestro, en esta ocasión conservada completa, el sepulcro del obispo Hugues de Castillon en la catedral de Saint-Bertrand-de-Comminges, supone un ejemplo de las formulaciones empleadas por este taller en este género escultórico.¹²⁵ Francesca Español, cuyos estudios han revelado la importancia de la incidencia de los modelos languedocianos, especialmente de los surgidos en el taller de Rieux, en territorios peninsulares, en particular en Cataluña,¹²⁶ ha señalado la influen-

cia en los conjuntos turiasonenses de la concepción escultórica surgida de aquel taller.¹²⁷

La composición de la escena del cortejo fúnebre del sepulcro de Fernando Pérez Calvillo en la que participan varios monjes [fig. 26] recuerda a los relieves de la sepultura de Hugues de Castillon en la catedral de Saint-Bertrand-des-Comminges. En este monumento el séquito funerario que discurre bajo las arquerías está formado por grupos en los que se amontonan los personajes formados por canónigos, monjes y frailes proporcionando al conjunto una gran vitalidad. Es probable que Corçan conociera este sepulcro, u otro semejante en alguna localidad del Midi, y que tuviera en cuenta sus formulaciones escultóricas a la hora de esculpir las escenas de los relieves del sepulcro de don Fernando. La presencia de este escultor en Saint-Bertrand-de-Comminges es posible si tenemos en cuenta que, de hallarse en el sur de Francia antes de que fuera llamado para realizar su trabajo en Tarazona, esta ciudad sería una de sus paradas obligatorias, ya que se halla en una de las principales rutas que atravesaban los Pirineos de camino hacia Aragón.

Como hemos señalado, también es posible que se desplazara hasta la ciudad papal de Avignón. El tratamiento de los rasgos físicos de los rostros de los yacentes turiasonenses recuerda al del «gisant» de Guillaume d'Aigrefeuille, del que sólo se conserva la cabeza coronada por la mitra, hoy en el Musée du Petit

124. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et...*, ob. cit., pp. 209-229.

125. *Ibidem*, pp. 236-245.

126. La introducción de la tradición escultórica del Midi en territorios de la corona aragonesa se produjo a través del contacto con las fórmulas iconográficas, estilísticas y formales del taller de Rieux en imagineros catalanes como Berenguer Ferrer, activo en Manresa a mediados del siglo XIV (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II (Madrid, 1990), pp. 75-96), de la presencia de maestros franceses, como el escultor de Carcasona Joan Avesta (doc. 1380-1382), autor de la tumba del obispo de Gerona Bertrán de Montrodon (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta...», ob. cit.), o de la importación de obras de aquella procedencia (Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», *Lambard*, X (Barcelona, 1998), pp. 257-277).

127. Deseo agradecer a la profesora Francesca Español el haberme orientado en esta dirección (ver Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta...», ob. cit., p. 403, nota 47).

Palais.¹²⁸ De la misma manera, el modo de representar la superficie de la mitra de don Fernando [fig. 10] recuerda al motivo del tocado de algunas estatuas aviñonesas que se repite en yacentes como el de Raimond d'Aigrefeuille, en la catedral de Rodez, y que volvemos a ver en los de los cardenales Guillaume d'Aigrefeuille y Jean de Lagrange.¹²⁹ Corçan resolvió la ornamentación de esta zona de la mitra de forma similar pero con un recurso más sencillo, consistente en un reticulado, que ya pudo observar, como hemos señalado, en esculturas de Jordi de Déu como la del titular de retablo de San Lorenzo en la iglesia de Santa María de Santa Coloma de Queralt, y que se repite en las bandas ornamentales de la casulla del cardenal de Tarazona. Además, la forma de imitar las incrustaciones de pedrería en la mitra recuerda igualmente al gisant de Guillaume d'Aigrefeuille.

Durante su posible viaje formativo por territorio meridional francés Pere de Corçan pudo conocer además, aunque de forma indirecta, modelos más innovadores difundidos desde focos artísticos septentrionales, como Flandes y Borgoña, y transmitidos hacia el sur por la región del Languedoc y el entorno aviñonés. Allí, contemplaría monumentos funerarios, posteriormente destruidos, realizados por escultores de aquella procedencia o influidos por las novedades surgidas en aquellos centros. Las actitudes que adoptan algunas figu-

128. Ver nota 28.

129. Caroline de BARRAU-AGUDO, «La sculpture funéraire de la cathédrale de Rodez (XIIIe-XVIe siècles). Présentation d'un *corpus* méconnu», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXIX (Toulouse, 2009), pp. 173-205, esp. p. 193, figs. 13 A, B y C.

ras de los plañideros de los sepulcros turiasonenses, concretamente la de uno de los monjes del séquito del túmulo de don Pedro [fig. 19] y las de los monjes del panel de la cabecera de la tumba de don Fernando [fig. 28], revelan su inspiración en dichos modelos. La simplificación de las formas y la sencillez a la hora de resolver la plasticidad de los pliegues ponen de manifiesto la irregular calidad de la obra de Corçan. A ello hay que unir el notable deterioro de los relieves producido por la erosión del material pétreo. Pero ello no niega el paralelismo con aquellas tendencias.

Estos modelos fueron introducidos en Cataluña por los escultores de la llamada primera generación del gótico internacional, entre los que sobresalió Pere Sanglada, del que es bien conocido su viaje hasta Brujas en busca de madera de calidad adecuada para la realización de la sillería de coro de la catedral de Barcelona, a lo largo del cual realizó varias paradas en importantes ciudades donde hallar modelos para su trabajo.¹³⁰ También fueron divulgados por artistas llegados del norte, como Pere de Santjoan, oriundo de Picardía, quien se desplazó por diferentes lugares de la corona aragonesa. Corçan es coetáneo a estos maestros, por lo que también pudo conocer los citados modelos a través de sus realizaciones. De hecho, en 1409, sólo cuatro años después de la realización de las tumbas de los Pérez Calvillo, Antoni Canet inició la ejecución del sepulcro del obispo Ramón d'Escales (†1398), conservado en la catedral de Barcelona, en el que alguno de los monjes dolientes cubiertos con las capuchas de sus

130. M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, *Pere Ça Anglada...*, ob. cit.; y M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «Pere Sanglada y...», ob. cit., pp. 36-56.

mantos realizan actitudes semejantes a las de los del sepulcros de Tarazona, por lo que los pliegues que se generan en sus mantos adoptan formas parecidas [figs. 19 y 28].¹³¹

Algunos estudiosos de este conjunto han señalado que Canet pudo conocer estos modelos a través de las obras realizadas en Cataluña por maestros procedentes del norte, como las que le enseñaría su maestro Sanglada, pero también apuntan la posibilidad de que él mismo realizara un viaje por el sur de Francia donde habría contemplado *in situ* obras influenciadas por las esculturas flamenca y borgoñona. De este modo, comprobamos como tanto Corçan como Canet pudieron conocer los modelos que plasmaron en sus obras en sendos viajes realizados por territorios del Midi. La soberbia calidad de la sepultura barcelonesa impide establecer mayores comparaciones con los sepulcros de Tarazona pero no deja de ser significativa la inspiración en modelos semejantes en ambos casos. En cualquier caso, la incorporación de estas fórmulas en los relieves del panteón de los Pérez Calvillo demuestra el interés de su autor por ofrecer un amplio programa escultórico en el que conviven obras inspiradas en diferentes tradiciones escultóricas europeas.

Por otra parte, las imágenes de ángeles acompañando a los yacentes son una importación de la escultura funeraria gótica francesa que Corçan pudo añadir a su bagaje artístico durante su presencia en el país vecino [figs. 12 y

131. M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, «Antoni Canet, arquitecte i escultor», en Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, pp. 62-73.

13]. Igualmente la incorporación de doseles coronando las imágenes yacentes de los prelados [figs. 14 y 15] es otra aportación del arte francés. Alguno de los sepulcros de aquella procedencia todavía conservados muestran grandes doseles, como los de los obispos Gilbert de Cantobre (1339-1349) y Raimond d'Aigrefeuille (1349-1361) en la catedral de Rodez,¹³² el del cardenal Pierre de La Jugie, muerto en 1375, en la catedral de Narbona,¹³³ o el de Jean de Cojordan, procedente de la iglesia de Belpech.¹³⁴

El contacto de Pere de Corçan con la escultura del Midi pudo producirse por la presencia en Cataluña de artistas y obras importadas de procedencia francesa, por lo que bien pudo conocer conjuntos como los sepulcros de los Montrodon en la catedral de Gerona. De hecho el estilo de las estatuas de Fuendejalón tiene cierto paralelismo con el de las imágenes que forman la Anunciación que corona el sepulcro del obispo Bertran de Montrodon realizado por el escultor de Carcasona Joan Avesta.¹³⁵ Pero además de este contacto, es más que probable que el mismo Corçan llegara al sur de Francia atraído por la demanda de escultores en un periodo de gran actividad gracias al notable desarrollo de ciertos focos artísticos, entre los que sobresaldría Aviñón merced a la presencia de la corte papal. De ser así, en aquellos centros entraría en contacto directo con maestros y conocería

132. Caroline de BARRAU-AGUDO, «La sculpture...», ob. cit., pp. 188-193.

133. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et...*, ob. cit., pp. 309-320.

134. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Joan Avesta...», ob. cit., pp. 393-397.

135. *Ibidem*, pp. 389-390, figs. 5 y 6.

las tendencias artísticas que confluían en las décadas finales del siglo XIV, ampliando sus conocimientos. Los elementos de sus obras en los que observamos vínculos con la escultura funeraria francesa indican que efectivamente viajó por el país vecino. En este sentido es posible que se hallara en el entorno aviñonés, tal vez en la misma ciudad de los papas, y que fuera allí donde entablara su relación artista-cliente con Fernando Pérez Calvillo.

Además, si el cardenal de Tarazona deseaba que su tumba y la de su hermano estuvieran inspiradas en la escultura funeraria de los territorios franceses meridionales es razonable que buscara un maestro familiarizado con los conjuntos allí conservados. Surge la posibilidad de que Corçan se desplazara por aquellas regiones, ya no para intervenir directamente en algún trabajo artístico, si no con la intención principal de perfeccionar su oficio por medio de la observación directa de modelos. Por ello, aquel hipotético viaje como medio de aprendizaje pudo estar alentado por los mismos que contrataron con el maestro los sepulcros turiasonenses.¹³⁶ Don Fernando y Julián de Loba, encargado de contratar a los artesanos apropiados para realizar los conjuntos pictórico y escultórico de la capilla, pudieron conocer al escultor mucho antes, tal vez durante el gobierno de la diócesis de Vic, e incluso le pudieron confiar algún otro encargo anterior al de las tumbas. Satisfechos con las garantías que ofrecía

136. Sobre el viaje como vía del conocimiento del artista medieval véase Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», *Cuadernos del CEMYR*, 5 (La Laguna, 1997), pp. 73-113, esp. pp. 90-94.

para realizar estas obras no sería extraño que Corçan realizara dicho viaje por el sur de Francia por mandato de estos clientes para que estudiara ciertos monumentos propuestos como modelos.

Corçan llegó a Tarazona con un rico conocimiento del oficio escultórico adquirido a lo largo de sus desplazamientos por algunos de los más importantes focos artísticos de finales del siglo XIV y principios del XV. Pero incluso en la ciudad aragonesa pudo encontrar obras que tendría igualmente presentes a la hora de trabajar en los sepulcros de los Pérez Calvillo, como el del obispo Miguel Jiménez de Urrea (†1317), que se hallaba en el claustro de la catedral turiasonense, cuyos restos se han instalado actualmente en el crucero.¹³⁷ En la cubierta de este monumento hallamos la figura del yacente coronada por un gran dosel, flanqueada por dos ángeles, por lo que estos elementos ya habían sido incorporados a un sepulcro aragonés mucho antes que en los de los Pérez Calvillo, al menos en uno de los conservados en la Seo turiasonense. Si bien desconocemos si esta era una obra excepcional en esta catedral es posible que en su afán de que su mausoleo destacara sobre los de sus predecesores, don Fernando y sus asesores en este asunto, instasen al escultor a que añadiera estos elementos, pero dotándolos de unas formas más avanzadas, conforme a las novedades que había podido aprender un artista en plena actividad hacia 1400. Incluso la pedrería representada en la mitra del Cardenal sugiere que se trató de mejorar la que luce el yacente de Jiménez de Urrea.

137. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica...», ob. cit., p. 137, fig. 96.

Según la documentación Pere de Corçan se encontraba en Tarazona junto a su esposa Isabel Hernández,¹³⁸ información a partir de la cual podemos sospechar que el establecimiento del maestro en la ciudad se pudo prolongar durante más tiempo del necesario para labrar los sepulcros catedralicios. Incluso es posible que ya se hallara en la ciudad con anterioridad, tal vez llamado para trabajar en las obras de la misma catedral en zonas como el claustro cuyos trabajos se prolongaban desde hacía varias décadas.¹³⁹ Parece ser que la situación de algunas zonas del templo hizo necesaria la puesta en marcha de ciertas reformas en la fábrica a finales del siglo XIV. En este sentido Corçan pudo continuar las obras que habría dejado sin concluir el maestro Pere Cirol, quien abandonó la ciudad en algún momento de la década de 1390, antes de 1397, cuando aparece documentado como maestro de obras de la iglesia de Santa María de Montblanc (Tarragona).¹⁴⁰ Recordemos que Cirol, además de dedicarse a la construcción ejerció el oficio de escultor, interviniendo en la realización del sepulcro de los Queralt en Santa Coloma junto a los escultores Esteban de Burgos y Pere Aguilar, si bien su cometido pudo limitarse a partes secundarias de la sepultura, como la labra de los elementos ornamentales.¹⁴¹ Es probable que en la catedral turiasonense se hiciera cargo de trabajos escultóricos como los capiteles del claustro. Tras la marcha de Cirol, el siguiente artista documentado que se

hace cargo de un trabajo de gran relevancia en la Seo, como son los sepulcros de los Pérez Calvillo, es precisamente Pere de Corçan, por lo que no sería extraño que se le encomendase el encargo de finalizar o revisar los trabajos que un predecesor suyo habría dejado inacabados o que no habría realizado de forma satisfactoria.

CONCLUSIONES

La definición de la personalidad artística de Pere de Corçan tal como la hemos planteado está determinada por dos constantes que se repiten en los escultores activos en la corona de Aragón a finales de la Edad Media: en primer lugar, su contacto con diferentes maestros y talleres desde sus primeros años de aprendizaje, participando desde fechas tempranas junto a ellos en trabajos de diverso carácter, y, en segundo lugar, sus desplazamientos a lo largo de diferentes lugares atraído tanto por la demanda de sus habilidades como por el interés por ampliar sus conocimientos artísticos. A pesar de no poder demostrarse documentalmente, podemos relacionar de forma directa o indirecta al escultor dertosense con maestros de la relevancia de Pere Moragues y Jordi de Déu durante sus inicios como aprendiz y los primeros años de carrera profesional. De este modo, nos hallamos ante un artesano que tuvo la oportunidad de entrar pronto en contacto con un ambiente artístico privilegiado, lo que le permitió alcanzar una excelente calidad en la práctica de su oficio. Por otra parte, es evidente que a lo largo de su trayectoria, antes de llegar a Tarazona para esculpir los sepulcros catedralicios, tuvo necesariamente que viajar por diferentes lugares de Cataluña, así como

138. M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico...», ob. cit., p. 489, doc. 8.

139. *Ibidem*, pp. 461-463.

140. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «Esteban de Burgos...», ob. cit., p. 133.

141. *Ibidem*, pp. 133-134.

del sur de Francia, en los que conocería obras y maestros representativos de las corrientes artísticas difundidas por aquellos territorios durante buena parte del siglo XIV cuya influencia se percibe en sus relieves.

Otros dos factores decisivos en la valoración del maestro son la clientela para la que trabajó y el tipo de encargos que recibió. Así, su trabajo como escultor contó con el aprecio de miembros destacados de la jerarquía eclesiástica, cuyo favor ganaría gracias al prestigio alcanzado a lo largo de su trayectoria profesional anterior, que desgraciadamente nos es desconocida. Es probable que trabajara para otros estamentos. Sin duda, el hecho de recibir el encargo de dos obras como los sepulcros de los Pérez Calvillo, únicas obras suyas conocidas, y por fortuna documentadas, indica la confianza de sus promotores en su cumplimiento satisfactorio del proyecto.

A partir de lo expuesto podemos situar a Pere de Corçan en el lugar que merece ocupar en la historia de la escultura gótica, sin duda, en una posición destacada. Su obra representa la pervivencia y adaptación de modelos difundidos desde el tercer cuarto del siglo XIV por la corona de Aragón influenciados por la escultura del sur de Francia y el arte trecentista italianizante, aunque también llegó a incorporar formulaciones más innovadoras hacia 1400. Probablemente, cuando llegó a Tarazona ya era un artista-artesano maduro, sujeto a la tradición en la que se formó pero capaz de asimilar las novedades que llegaban desde diversos centros de produc-

ción artística. Sus realizaciones revelan la calidad profesional del maestro, aunque se pueden apreciar ciertos errores o desproporciones. Si bien no alcanza en ellas la maestría de otros escultores coetáneos, se presenta como un hábil artesano capaz de resolver un encargo para un cliente exigente como el cardenal de Tarazona, cuyos deseos se verían frenados en no pocas ocasiones por las dificultades económicas.

De todas maneras, su progresión fue evidentemente positiva al comparar los sepulcros de los Pérez Calvillo, cuyas diferencias no sólo estarían determinadas por el coste de cada uno de ellos sino también por la evolución del propio maestro, quien mostró su capacidad para dar solución a los problemas técnicos que se pudieron plantear en la realización del primero cuando en menos de un año tuvo que labrar el segundo, más complejo, tanto por la organización arquitectónica de sus frentes como por la inclusión de escenas en las que participan varios personajes en diferentes actitudes. Desgraciadamente, quedan sin resolver numerosas preguntas que pueden surgir en torno a la figura de Pere de Corçan y que difícilmente pueden obtener respuesta sin saber durante cuánto tiempo más pudo prolongarse su carrera. ¿Superó sus dificultades técnicas en encargos posteriores alcanzando una mayor calidad artística? ¿Se mantuvo fiel a los modelos tradicionales trecentistas con los que aprendió el oficio o renovó su repertorio a partir del contacto con las tendencias más novedosas a principios del siglo XV?