

## Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gótico catalán

FRANCESC RUIZ I QUESADA

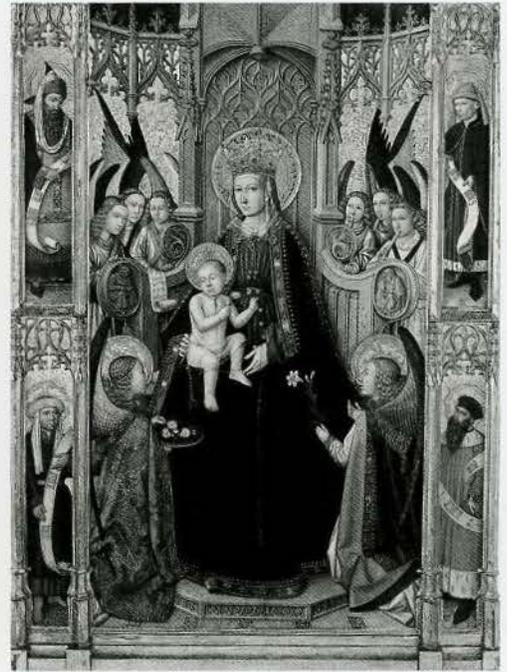
**L**OS CONTACTOS COMERCIALES entre Cataluña y Flandes favorecieron la llegada al Principado de obras de arte procedentes del norte de Europa, que se convirtieron en una vía de conocimiento de las nuevas pautas estilísticas de origen flamenco. El inventario del mercader barcelonés Antoni Cases, hecho en 1448, demuestra el alcance que adquirió la importación de vidrieras, de tapices de Tournai y de Arrás, de pinturas sobre lienzo, de pinturas sobre madera de roble, etc.<sup>1</sup> No obstante, los inicios de esas importaciones y la llegada de artistas procedentes de Flandes deben situarse desde principios del siglo xv. A guisa de ejemplo, en el campo de la vidriera, se tiene noticia de que el mercader barcelonés Joan de Llobera importaba vidrieras desde Flandes y de que el vidriero de Amberes Joan de Roure trabajaba en Barcelona en 1427, junto con el pintor Lluç Borrassà.<sup>2</sup>

En cuanto al conocimiento directo del paradigma figurativo flamenco, es bien sabido que Lluís Dalmau estuvo al servicio del rey Alfonso el Magnánimo, y que por orden del monarca fue enviado a Castilla en 1428, y a Flandes en septiembre de 1431.<sup>3</sup> La asignación de 100 florines que el rey Alfonso el Magnánimo destinó al viaje de Lluís Dalmau a Flandes no permite fijar lo que duró la estancia del artista en dicho territorio. Sin embargo, se han mencionado puntos de contacto de la tabla de la *Virgen de los «Consellers»*,<sup>4</sup> pintada por Lluís Dalmau entre 1443 y 1445, con la tabla de la *Virgen dentro de una iglesia* de la Gemäldegalerie de Berlín, pintada hacia 1425; con el *Políptico de Gante*, encargado a Hubert van Eyck hacia 1424-1425 y continuado por Jan van Eyck hasta 1432 a causa del fallecimiento de su hermano en 1426; con la *Virgen de Van der Paele* del Groeningemuseum de Brujas, terminada en 1436; con la *Virgen de Lucca* del Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt, que, según se cree, pudo haber sido realizada hacia 1435-1436; con la *Virgen* de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, pintada en 1437; con la *Virgen* de la Frick Collection de Nueva York, fechada por algunos estudiosos hacia 1441, aunque Sterling considera que pudo haber sido pintada hacia 1433-1434; y con la *Virgen* de Saint-Martin d'Ypres, iniciada por Jan van Eyck, pero continuada por otro artista a causa de su muerte en 1441.<sup>5</sup>

En la valoración del traslado de Dalmau a Flandes y de los nuevos postulados estilísticos que tuvo ocasión de ver durante su estancia en tierras flamencas de 1431, hay que tener presente que su duración pudo llegar a ser de cinco años, ya que la siguiente noticia relativa al artista es del mes de julio de 1436, fecha en que cobró los jornales y el material empleado en la decoración de una tienda erigida en Valencia por orden del rey.<sup>6</sup> No obstante, también hay que valorar que no se conoce la fecha en que Dalmau llegó a Barcelona, aunque es probable que fuera a finales de 1438. La falta de noticias del pintor desde esa fecha hasta 1443, el año de la firma del contrato del retablo de los *consellers*, abre otro paréntesis en que podría haber sido factible un nuevo viaje a Flandes.

La tabla de la *Virgen de los «Consellers»*, actualmente custodiada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, fue el cuerpo principal del retablo que presidía la capilla del Ayuntamiento de Barcelona, conjunto pictórico que fue terminado en 1445. En este encargo, el soporte y el guardapolvo del retablo debían ser de madera de roble de Flandes, material que nos indica el cuidado que tuvieron los *consellers* en que la obra presentara un carácter especial en relación con el resto de las pinturas realizadas en el Principado, ya que normalmente la madera elegida era el chopo. Por otro lado, ante la opción por Dalmau del Ayuntamiento de Barcelona, no podemos dejar de evaluar el favor que reservó Alfonso el Magnánimo a la *ars nova* o realismo flamenco.<sup>7</sup>

El éxito de la propuesta mariana de Lluís Dalmau tuvo amplia repercusión, teniendo en cuenta la tabla de la Virgen del *Retablo de la Paeria* de Jaume Ferrer, la del *Retablo de Vallmoll* de Jaume Huguet o la del retablo de la iglesia de Erla de Tomás Giner. Este último pintor aparece documentado en Zaragoza a partir de 1458, y su obra muestra puntos de contacto con la producción de Lluís Dalmau y Jaume Huguet, razón por la que no puede desestimarse una posible estancia de Giner en la Ciudad Condal. En cuanto a los viajes de artistas entre Barcelona y Zaragoza, debe valorarse la formación del pintor aragonés Bernat Ortoneda en el último taller de Bernat Martorell y el viaje a Zaragoza de los pintores catalanes Joan Rius y Salvador Roig; se tiene noticia de que este último lo realizó el mismo año de la muerte de Martorell, 1452. Esta clase de contactos son los que debieron incidir en la pintura de Jaume Ferrer y los que pueden justificar el acercamiento de este último artista a soluciones características de Martorell y Jaume Huguet.<sup>8</sup>



Lluís Dalmau, *Virgen de los «Consellers»*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (detalle).

Jaume Ferrer, tabla de la *Virgen con el Niño* del *Retablo de la Paeria*. Paeria de Lleida.

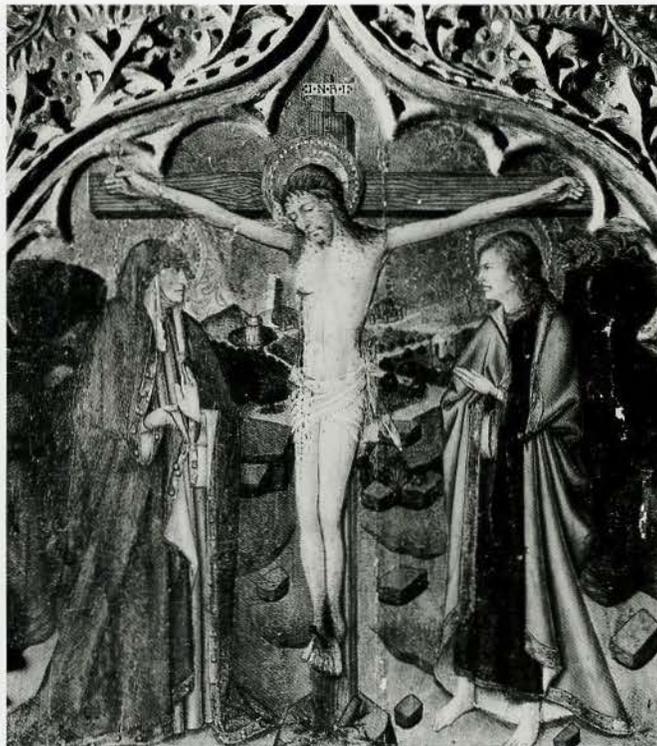
Jaume Huguet, tabla del *Retablo de la Virgen* de Vallmoll. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Con todo, el principio de la incidencia de la pintura de Lluís Dalmau en el resto de los pintores catalanes, en cuanto a la irradiación de los postulados flamenquizantes, se aprecia en una de las obras más importantes ejecutadas por Bernat Martorell: el retablo mayor de Santa María del Mar. A través de una noticia de 1435 en que los obreros de dicho templo le encargan la pintura y el dorado de dos tablas del retablo mayor, y gracias a la conservación hasta 1936 de dos pinturas donde se representaba la Resurrección de Cristo y el Pentecostés, sabemos que el encargo fue llevado a cabo por el antiguo Maestro de san Jorge.<sup>9</sup> Es precisamente en estas dos pinturas, ejecutadas hacia 1445, donde puede apreciarse que la obra de Dalmau se convierte en un referente dentro de la producción de Martorell, pintor avezado en las líneas del segundo gótico internacional, aunque revele cierto cambio de orientación hacia el nuevo esquema flamenco en su última etapa artística. Un ejemplo de este cambio se constata, asimismo, en la magnífica predela del *Retablo de la Transfiguración* de la catedral de Barcelona.

En la continuidad del obrador póstumo de Bernat Martorell, muerto en 1452, destacan los pintores Miquel Nadal y Pedro García de Benabarre, artistas cuya pintura manifiesta la incidencia nórdica. De la actividad pictórica de Nadal en Barcelona se conserva el *Retablo de san Cosme y san Damián* de la catedral de Barcelona, obra que realizó junto con el hijo de Bernat Martorell, y algunas de las tablas del *Retablo de santa Clara y santa Catalina* del mismo templo catedralicio, conjunto en el que también intervino Pedro García de Benabarre.<sup>10</sup> De la etapa barcelonesa de este último pintor, antiguo colaborador de Blasco de Grañén y autor de la tabla de la *Virgen* de Bellcaire, se conserva el *Retablo de san Quirico y santa Julita*, mientras que de la etapa leridana destacan las tablas del

retablo mayor de la iglesia de Sant Joan del Mercat, una de las cuales se incluye en esta exposición, así como las del *Retablo de la Virgen Apocalíptica y san Vicente Ferrer* que pintó para el convento de los dominicos de Cervera.

Una obra atribuida a la etapa barcelonesa de Pedro García de Benabarre que habría que relacionar con la testamentaria de Bernat Martorell es el *Calvario* de Vilalba Sasserra, conservado actualmente en una colección particular.<sup>11</sup> Esta tabla, atribuida por Gudiol y Alcolea a la estancia en Barcelona de Pedro García de Benabarre, podría estar relacionada con el obrador póstumo de Martorell, y concretamente con el encargo hecho por Joan de Vilalba, doncel y oidor de cuentas de la Generalitat de Cataluña. En un fragmento de la liquidación de los albaceas de Martorell hecha el 17 de octubre de 1454, consta que Joan de Vilalba había encargado un retablo al Maestro de san Jorge, conjunto que antes de morir sólo había enyesado. La presencia del escudo de los Vilalba en la parte superior del *Calvario*, y la participación de Pedro García en esta pintura, sobre todo en la imagen de Cristo, dan



Pedro García de Benabarre, Tabla de la *Virgen de Bellcaire*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Taller póstumo de Bernat Martorell, *Calvario* de Vilalba Sasserra. Colección particular.

verosimilitud al hecho de que la tabla formara parte del retablo encargado a Martorell, retablo que, sin embargo, fue llevado a cabo por quienes asumieron la continuidad del taller tras el fallecimiento del maestro. En este contexto, también hay que valorar que los Vilalba eran señores del castillo homónimo<sup>12</sup> que estaba en la parroquia de Santa Maria de Cardedeu, lugar al que fue destinado un retablo dedicado a santa Margarita, que le fue liquidado a la viuda de Martorell el 3 de enero de 1458.<sup>13</sup>

Los inicios pictóricos de Jaume Huguet, artista nacido en la localidad tarraconense de Valls, deben enmarcarse en la encrucijada Lluís Dalmau-Bernat Martorell. A partir de varias referencias documentales, se ha hablado repetidamente de una posible amistad entre Bernat Martorell y Pere Huguet, tío y tutor del pintor Jaume Huguet. La relación entre ambos artistas podría conducirnos a una etapa de la formación de Jaume Huguet, hipótesis que, por otro lado, no parece contradecir su producción artística. Pese a que la pintura del primer Jaume Huguet es muy desconocida, la fuerza y el carácter de las tablas de Santa María del Mar, realizadas en la última etapa artística de Martorell, pueden ser un referente importante para entender la evolución estilística de Huguet más allá de la incidencia de Lluís Dalmau. La llegada de Mateu Ortoneda a Barcelona en 1425, a raíz de la muerte de Lluís Borrassà, pudo vehicular el traslado de un joven Jaume Huguet de 13 años a dicha ciudad.<sup>14</sup> En relación con ello, Pere Huguet residía en la manzana de casas de mosén Bartomeu Castelló, en el barrio de Framenors, en la casa

contigua a la de Bernat Martorell, en 1448. Este incidente, junto con el aprendizaje de Bernat Ortoneda en el taller de Bernat Martorell, parece revalidar, en 1446, los contactos entre Martorell y la escuela surgida de Tarragona.<sup>15</sup>

El hecho de que la fecha de nacimiento de Huguet sea próxima a 1412 y de que su primera obra documentada se realizase en 1454 crea cierta confusión en la comprensión de la trayectoria artística del último gran pintor catalán del período gótico. Diversas propuestas han tratado de justificar los amplios vacíos existentes. En este sentido, la tabla central y la escena de la Anunciación del *Retablo de Vallmoll*, y una tabla de la *Epifanía* conservada en el Museu Episcopal de Vic, han sido consideradas, de forma mayoritaria, como realizaciones de la juventud artística de Jaume Huguet. No obstante, en relación con esta última obra se ha distinguido la participación de otro pintor también activo en Aragón, conocido bajo el nombre de Maestro de Alloza, en torno al que se mantiene la problemática de la atribución de algunas pinturas relacionadas con Jaume Huguet.<sup>16</sup>

Jaume Huguet, *Frontal de la Flagelació*.  
Musée du Louvre,  
Paris.



La primera referencia documental de la actividad pictórica de Huguet es de 1448. En tal fecha otorga poderes a favor de su hermano Antoni para cobrar unas sumas que se le debían, y para cancelar el compromiso de pintar en Tarragona un retablo para la villa de Arbeca. Esta noticia parece indicar la estancia de Huguet en la capital tarraconense en fecha próxima a 1448, y al mismo tiempo supone el definitivo traslado de su taller a Barcelona, ya que, a partir de ese año, todas las referencias sitúan la actividad artística de Jaume Huguet en esta última ciudad. Únicamente una noticia, fechada en 1456, alude a la posible actividad del pintor en Zaragoza.

Son tres las obras documentadas que dan información sobre la expresión pictórica de Huguet en la década de los cincuenta. La primera de ellas, el retablo mayor de la iglesia de Sant Antoni Abad de Barcelona, fue contratada en 1454. Destruída durante las algaradas de la Semana Trágica de 1909, unas fotografías realizadas con anterioridad muestran la altísima calidad artística de Huguet en esos años. Dos compartimientos de la predela del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Ripoll, contratada en 1455 y actualmente conservados en el Museu Episcopal de Vic, así como el *Retablo de san Abdón y san Senén* de la iglesia de Sant Pere de Terrassa, terminado ya en 1460, son las obras que consolidan la visión de la primera producción documentada de Huguet. En un marco cronológico cercano han sido situados el *Frontal de la Flagelació* de la capilla de San Marcos del gremio de los Zapateros de la catedral de Barcelona y la tabla del *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, obras ambas que actualmente se conservan en el Musée du Louvre, así como cinco tablas del retablo mayor de la iglesia de Sant Vicenç de Sarrià y seis pinturas del *Retablo de san Miguel Arcángel* de la capilla del gremio de Tenderos y Revendedores de la iglesia de Santa Maria del Pi de Barcelona. En fecha de 4 de diciembre de 1463, la cofradía de los Curtidores de Barcelona contrató a Jaume Huguet el retablo mayor de la iglesia del convento de Sant Agustí Vell

de Barcelona por un precio de 1.100 libras (22.000 sueldos), obra que debía terminarse en un período de cuatro años. El amplio margen temporal que media entre la contratación del retablo y su finalización en 1486, sumado a las grandes dimensiones de la obra, indica la intervención de más de un artista del taller de Huguet en la realización de este encargo pictórico.<sup>17</sup>

En los primeros años de la década de los cincuenta destaca la relación del último taller de Bernat Martorell y de Huguet con la pintura de Rafael Tomàs y de Joan Figuera, autores del *Retablo de san Bernardino* de la iglesia de San Francesco di Stampace, custodiado actualmente en la Pinacoteca Nazionale de Cagliari. A partir del contrato de este mueble pictórico, documento que sitúa a ambos artistas en Cerdeña en 1455, se sabe que Tomàs estaba en Nápoles en 1456 y en Perpiñán entre 1463 y 1470, mientras que Figuera, pintor originario de Cervera, siguió activo en Cerdeña hasta su muerte, acaecida entre 1477 y 1479.<sup>18</sup> Una de las últimas obras documentadas de Rafael



Jaume Huguet, *San Miguel Arcángel* del *Retablo de los Revenedores* de la iglesia de Santa Maria del Pi de Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

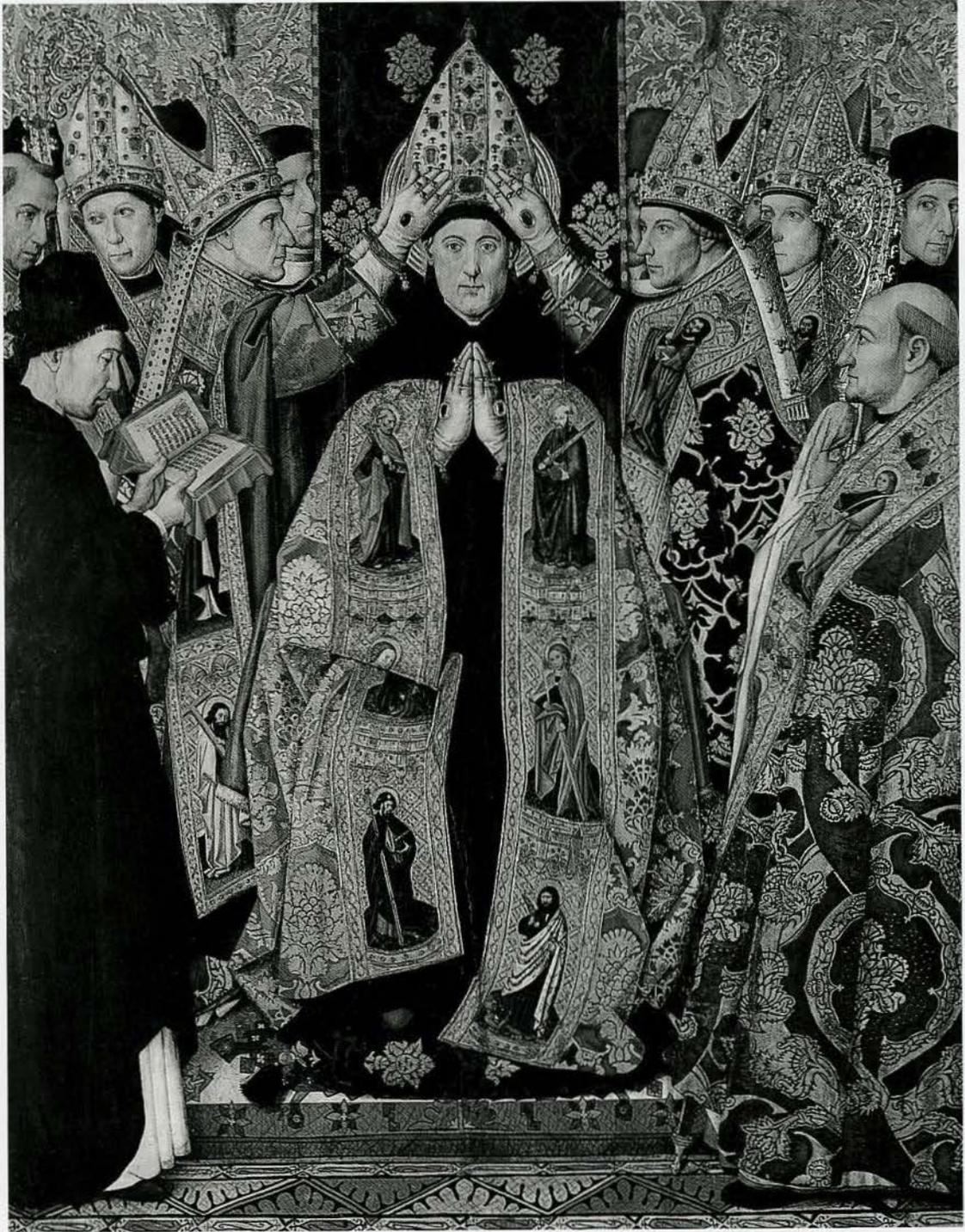
Jaume Huguet, tabla central del *Retablo de la Epifanía*. Capilla de Santa Àgata de Barcelona.

Tomàs fue la pintura de una vidriera de la iglesia de Sant Mateu de Perpiñán, y al parecer no se ha conservado ninguna obra suya en el Rosellón. A pesar de ello, deben considerarse los vínculos formales que existen entre la tabla central del *Retablo de san Bernardino* y el compartimiento dedicado a los santos Juanes de la iglesia de Le Boulou.<sup>19</sup>

Más allá de los contactos de Rafael Tomàs y Joan Figuera con el último Bernat Martorell y Jaume Huguet, se tiene constancia del trabajo de diversos aprendices en el taller del segundo de los dos maestros durante los años cincuenta y sesenta del siglo xv, aprendices entre los que destacan Joan Voltes, oriundo de Alforja, localidad cercana a Reus, Enric Anroch, oriundo de Narbona, y Bernat Vicens y Esteve Solà, pintores ambos de Girona. Respecto a la producción pictórica gerundense, destaca la realizada por Joan Antigó y Honorat Borrassà, autores del *Retablo de san Miguel* de Castelló d'Empúries, conjunto liquidado por ambos en 1448, que exterioriza la fuerte incidencia que sobre ella ejerce la pintura flamenca.

El 13 de abril de 1458, Bernat Vicens, de 17 años de edad, pintor de Girona, firmó un contrato de perfeccionamiento en el taller de Huguet por un período de dos años y medio. A pesar de ello, el vínculo entre Vicens

Jaume Huguet, tabla de la *Consagración de san Agustín* del *Retablo de los Curtidores* del convento de Sant Agustí Vell de Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



y Huguet se prolongó más allá del término del contrato, ya que consta que en 1465 ejerció de testigo del pintor de Valls.<sup>20</sup> En cuanto a Bernat Vicens, destacan los lazos familiares que mantuvo con Joan Antigó y con Honorat Borrassà, pintores de Girona, razón por la que puede pensarse que Vicens desarrolló su primer aprendizaje en el taller de ambos artistas.<sup>21</sup> Sin embargo, la muerte del primero en 1452 y la del segundo a finales de 1456 hicieron que buscara perfeccionarse junto a Jaume Huguet.<sup>22</sup> Por otro lado, en 1456, Bernat Vicens aparece relacionado documentalmente con la familia Solà, también pintores de Girona y principales continuadores del taller una vez fallecido Honorat Borrassà.<sup>23</sup>

Esteve Solà, hijo de Ramon Solà I y hermano de Ramon Solà II, ingresó en el taller de Huguet en 1467 a la edad de 20 años. El contrato se firmó por tres años, en los que el maestro debía abonarle 4 florines el primer año, 6 el segundo y 10 el tercero. Respecto a Esteve Solà, debe tenerse en cuenta que, además de la formación que pudiera conseguir en el taller familiar, el 29 de diciembre de 1463 había firmado un contrato de aprendizaje por dos años con el pintor de Castelló d'Empúries Mateu Alemany.<sup>24</sup>

La incidencia en el taller de Huguet de los pintores llegados de Girona Bernat Vicens y Esteve Solà, y, muy probablemente, la de Ramon Solà II, tal como ya propuso Ainaud, puede ser importante. En cuanto al último de los tres artistas, en 1462 ya aparece documentado en Barcelona, donde residió hasta 1471. Durante este período debe destacarse que en 1465 Ramon Solà II participó en las tareas pictóricas del Palau Reial Major encargadas por el condestable, momento en que Jaume Huguet estaba realizando el *Retablo de la Epifanía*, obra encomendada por el mismo monarca para la capilla de Santa Àgata y ejecutada entre los años 1464 y 1465.<sup>25</sup>

En la nómina de artistas que pintaron en el Palau Reial Major de Barcelona, y a propósito de los pintores llegados de Girona, debemos destacar a Pere Joan Rovira, hermano de Miquel Rovira, artista casado con la hermana de Ramon y Esteve Solà, así como al pintor gerundense Martí Lluç.<sup>26</sup> Respecto a este último pintor, debe señalarse que, avalado por Ramon Solà I, firmó un contrato de aprendizaje por un período de dos años y medio con Francesc Bergés, pintor que Pedro de Portugal menciona como «feel pintor nostre».

Procedente de un ámbito cercano, Jordi Mates, de 15 años e hijo del pintor de Perpiñán Joan Mates, entró el 4 de septiembre de 1469 como aprendiz en el taller de Huguet por un período de dos años, durante los que debía cobrar 24 libras.<sup>27</sup> Esta remuneración, la más elevada de cuantas abonó Huguet a un aprendiz, informa de que Jordi Mates debió de entrar en el obrador de Huguet para perfeccionar su oficio, que muy probablemente empezaría a aprender en algún taller perpiñanés.

En estas fechas habría que recordar la figura de Fernando de Córdoba, artista que ha sido aproximado al pintor y miniaturista Alfonso Rodríguez, quien pudo haber trabajado para la corte de Borso d'Este y de Alfonso el Magnánimo en Nápoles entre 1450 y 1456, y de Carlos de Viana y de Pedro de Portugal en Barcelona entre 1461 y 1473, momento en que se le encargó el retablo mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallès, conjunto que no pudo realizar.<sup>28</sup> La especial atención de Pedro de Portugal hacia Fernando de Córdoba, a quien dedica las palabras «Pictor noster nobis ob suum acutissimum ingenium plurimum dilectus», fue notoria, y a él se le encargó la decoración pictórica del artesonado de la capilla del Palau Reial Major de Barcelona.<sup>29</sup>

En una aproximación a la pintura de Ramon Solà II, y más allá de la influencia de Huguet, es importante tener presente el vínculo que existe entre algunas de las producciones que le han sido atribuidas y el mundo de la miniatura. La desproporción existente entre los personajes de las escenas y las arquitecturas que los rodean, así como los acabados decorativos de índole escultórica, superan el marco huguetiano y se acercan a algunas producciones francesas de la iluminación de manuscritos. Una vez identificada la personalidad de Antoine de Lonhy, pintor y miniaturista de Toulouse y del ducado de Saboya, con la cultura figurativa del Maestro de Horas de Saluces y del Maestro de la Trinidad de Turín, hay que tener presente la incidencia de este entorno artístico en la obra de Ramon Solà II.<sup>30</sup> En este sentido, hay que recordar la presencia de Lonhy en Barcelona en 1461 y 1462 en relación con el roseón de la iglesia de Santa Maria del Mar, momento en que pintó el *Retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino*.<sup>31</sup>

En función de los contactos de Solà II con la iluminación de manuscritos podría reinterpretarse una de las primeras noticias que informan de la actividad artística del pintor de Girona. En 1458, Pere Terri, «pictor civitatis

de Bages regni de Francie et de Lengadoch», firmó un reconocimiento de deuda con Ramon Solà I en que se incluyeron 6 libras y 12 sueldos para la «plana» (página) que había hecho su hijo para él.<sup>32</sup> Este abono, una vez señalada la filiación que mantiene la producción de Solà con el sustrato más inmediato de la iluminación de manuscritos, puede referirse a un trabajo realizado por Ramon Solà II en aquel ámbito artístico. Mediante esta relación pueden comprenderse algunas de las peculiaridades iconográficas del antiguo Maestro de Girona, como los vínculos existentes entre la Virgen de la *Anunciación* de Girona, de Solà II, y la de la *Natividad* del Museum Mayer van den Bergh de Amberes, pintada por Lonhy.

La propuesta de identificación de Ramon Solà II con el Maestro de Girona ha motivado que diversas obras se consideren fruto de este artista, pese a la diversidad estilística que manifiestan. Entre tales producciones destacan las tablas del *Retablo de san Benito y santa Escolástica* de la catedral de Girona,<sup>33</sup> que probablemente fueran pintadas por Ramon Solà II entre 1472 y 1484, visto que en dicha época se encargó al pintor decorar la capilla dedicada a los dos santos mencionados.<sup>34</sup> A la hora de abordar la pintura de filiación gerundense con tipologías figurativas vinculadas al lenguaje de Huguet, también hay que tener presente, además de este conjunto, una tabla de la Virgen de la antigua colección Masaveu, custodiada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asturias.<sup>35</sup>

En la evaluación del fuerte distanciamiento artístico que se da entre las pinturas del *Retablo de san Bernardino y el ángel custodio*, contratado a Jaume Huguet, hay que considerar que es en los primeros años de la década de los setenta cuando finalizan los contratos de Esteve Solà (1470), de Jordi Mates (1471) y de Bartomeu Alagó (1472).<sup>36</sup> Además, puestos a valorar la probable vinculación de Ramon Solà II con el taller huguetiano, se sabe que este último pintor volvió a residir en Girona a partir de 1473, viaje que pudo favorecer el regreso de Esteve Solà y de Bernat Vicens a la ciudad del Onyar. Desde el punto de vista estilístico, es evidente que los episodios dedicados al ángel custodio fueron realizados durante los primeros años de la década de los setenta, y que los de san Bernardino, que muestran relación con la pintura de los Vergós, fueron ejecutados con mayor demora.<sup>37</sup>

La edad que Pau y Rafael Vergós tenían en los años setenta y principios de los ochenta lleva a desestimar la incidencia de ambos artistas en la producción de que se encargó Jaume Huguet; por ello, habrá que buscar el nombre de los componentes del taller huguetiano en un círculo de artistas encabezado por Jaume Vergós II, artista que, sorprendentemente, firmó en 1448 un contrato de perfeccionamiento con el pintor valenciano Jacomart por un período de dos años.<sup>38</sup> En el mismo círculo también hay que considerar a Francesc Mestre, pintor original de Cervera. Sin embargo, la propuesta realizada por Joan Ainaud en el sentido de que dicho artista fue el autor del retablo de la iglesia de Sant Pere de Vilamajor relativiza la trascendencia de su pintura.<sup>39</sup>

Otro pintor interesante de origen gerundense es Miquel Torell. De este artista se sabe que el 29 de julio de 1466 firmó un contrato por dos años en concepto de ayudante y de aprendizaje con el pintor Joan Rius,<sup>40</sup> que trabajó en Girona desde 1471, en Perpiñán entre 1481 y 1486, y aparece relacionado con Ramon Solà II hacia 1480. A pesar de que de momento no se puede establecer ninguna identificación, este ámbito de actuación parece coincidir con el del autor del *Retablo de la Virgen* de la iglesia de Sant Esteve de Canapost, actualmente conservado en el Museu d'Art de Girona, y del *Retablo de la Trinidad* de Perpiñán, obra que se custodia en el Musée Hyacinthe Rigaud de dicha ciudad, y muestra proximidad con el de otro anónimo que realizó unas pinturas conservadas en Olot, Corçà y algunas poblaciones del Conflent y de la Alta Cerdaña. Por último, hay que tener presentes las producciones del Maestro de La Seu d'Urgell que fueron destinadas a Puigcerdà.<sup>41</sup> En torno al catálogo de obras atribuido al Maestro de Canapost, habrá que tener presente un *Calvario* que se conserva en la iglesia parroquial de Palau de Vidre; la tabla, pese a acusar algunas pérdidas de capas pictóricas, no ha tenido mucha fortuna crítica.

Los vínculos de la familia Vergós con Jaume Huguet, y el papel que por lo visto tuvo Pau como principal continuador del arte del artista de Valls en Barcelona, abonan la posibilidad de que fuera poco después de 1492, momento de la muerte de Jaume Huguet, cuando se le encargase a Pau el retablo mayor de la iglesia de Sant Esteve de Granollers. En este sentido, la fecha de la contratación no puede ser anterior a 1491, año en que Pau todavía consta como «fadrí novell» y, en consecuencia, no podía pactar ninguna pintura. La muerte de Pau Vergós en 1495, acaecida poco después del inicio de su actividad como pintor independiente, supuso el primer problema en la consolidación del taller de los Vergós.<sup>42</sup>

La repercusión de la pintura de Bartolomé Bermejo, además de la de Joan Reixac, puede visualizarse fácilmente en el *Retablo de la Visitación* pintado por Joan Barceló para la iglesia de San Francesco di Stampace, y conservado actualmente en la Pinacoteca Nazionale di Cagliari.<sup>43</sup> De Barceló se sabe que era oriundo de Tortosa y que figura como ciudadano de Barcelona en 1485. Tres años después consta que vivía en Sassari, donde firmó el contrato de un retablo destinado a San Francesco di Alghero, ciudad donde aparece documentado hasta 1516. No obstante, en 1508 vuelve a estar documentado en Barcelona con ocasión de la firma de las capitulaciones del retablo de la iglesia de Santa Maria del Pi. En el documento, Barceló se comprometía a empezar su trabajo en cinco años a partir de la fiesta de la Navidad de 1510, pero no llegó a iniciarlo. La elevada retribución que le fue asignada por la obra, 26.000 sueldos, da idea del reconocimiento e interés que tuvo la Junta de Obra de la iglesia de Santa Maria del Pi de Barcelona por la pintura de Barceló. Otro artista especialmente relacionado con este pintor es el Maestro de Castelsardo, cuya actividad artística en Barcelona, y cuya relación con Jaume Huguet, el taller de los Vergós y Bartolomé Bermejo, deben ser tenidos en cuenta.<sup>44</sup>

La primera referencia documental que sitúa a Bermejo en Barcelona es de 1486, año en que compitió con Jaume Huguet para realizar la pintura de las puertas del nuevo órgano.<sup>45</sup> La llegada de Bermejo a la Ciudad Condal debió de producirse hacia 1485; de confirmarse que el *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de Acqui Terme fue pintado en Valencia hacia 1484,<sup>46</sup> su llegada podría estar relacionada con Guillem de Cabanyelles, caballero que formó parte de un linaje muy ligado a Valencia y que financió, junto con Bartomeu Cristòfor de Gualbes, el *Retablo de santa Ana y santa Eulalia* del monasterio de Santa Anna de Barcelona, obra de la que hablaremos más adelante.<sup>47</sup> Poco después, el 23 de abril de 1490, consta que Bermejo ya había pintado la *Piedad* para el arcediano Lluís Desplà, según figura en el marco de esta magnífica pintura. Un año después, el 28 de febrero de 1491, fue nombrado perito para juzgar una escultura de san Jaime encargada por las monjas del monasterio de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona, mientras que, en 1495, consta que hizo el dibujo de una vidriera de la catedral de Barcelona que debía ejecutar el vidriero Gil Fontanet. En dicha vidriera, situada en la capilla baptismal, se escenifica el *Noli me tangere*. A partir de esta noticia, se tienen dudas de que una anotación de pago realizada en Vic el 29 de octubre de 1498, donde consta que se abonó al maestro «Barthomeu» la cantidad de 3 sueldos en concepto de «garnir un capel sobre lo cos present ab armes e senyals de la ciutat» para los funerales de la reina de Portugal, corresponda a un abono hecho a Bartolomé Bermejo. Las últimas noticias de Bermejo lo sitúan en la Ciudad Condal entre 1500 y 1501, año en que aparece de nuevo trabajando con Gil Fontanet en el dibujo de varias vidrieras de la Lonja de Mar de Barcelona.<sup>48</sup>

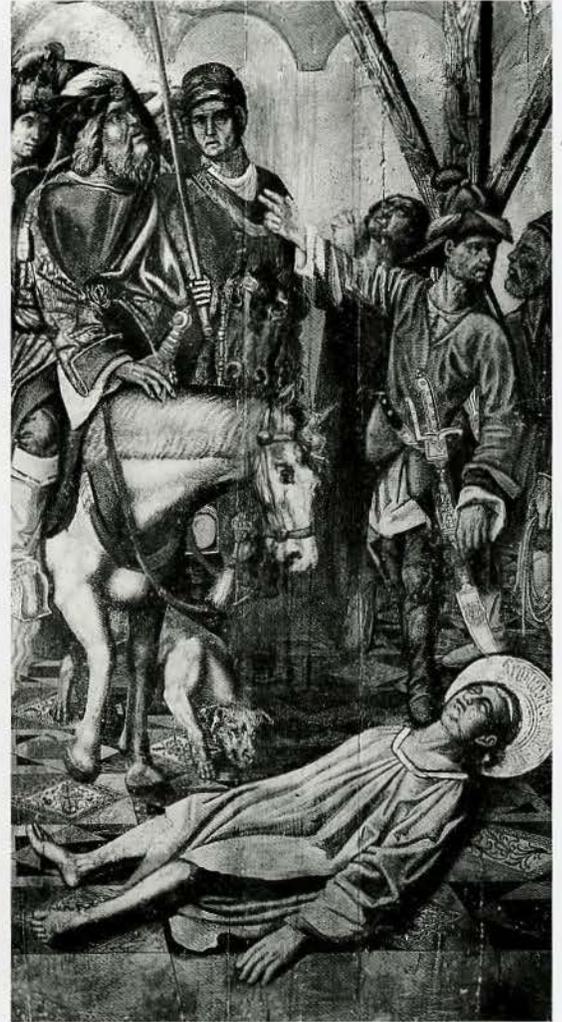
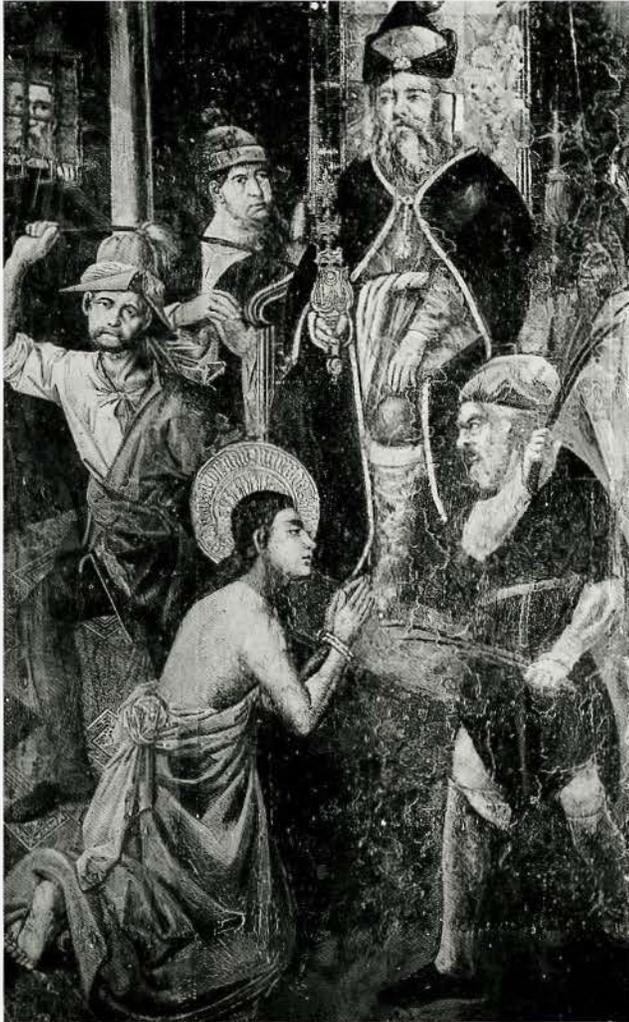
Aparte de estas obras documentadas, han podido acercarse a la mano de Bermejo tres compartimentos del retablo mayor de la iglesia de Santa Anna de Barcelona, desgraciadamente perdidos en 1936 a raíz de los tumultos de la Guerra Civil, pero conocidos gracias a unas reproducciones fotográficas. Se tiene noticia de que la madera del mueble fue encargada al carpintero Pere Duran el 31 de enero de 1484, y de que el pintor Fernando Camargo recibió 86 libras durante los meses de enero y febrero de 1509. Por lo tanto, cabe suponer que Bermejo se hiciera cargo del conjunto poco después de la finalización de la estructura de madera, que debía entregarse en julio de 1485, momento que coincide con la llegada del pintor a Barcelona. Sin embargo, tuvo que dejar inacabada la pintura del mueble, y es por ello que Fernando Camargo, pintor activo en Vic en 1491 y en Barcelona desde 1496 hasta 1516 (fecha de su muerte), se hizo cargo del trabajo en 1508.

Respecto a la intervención del pintor en el *Retablo de santa Ana y santa Eulalia*, sabemos que fue abonada por los albaceas del prior Bartomeu Cristòfor de Gualbes i de Setantí —el mismo personaje que contrató el maderamen junto con Guillem de Cabanyelles—, de acuerdo con sus últimas voluntades y en tres plazos. El primero fue de 35 libras, y el segundo y el tercero (que fueron abonados simultáneamente), de 51 libras. Teniendo en cuenta la proporción que solía mantener la valoración de la pintura con la de la madera, que fue de 105 libras, el trabajo realizado por Camargo en el retablo mayor del monasterio de Santa Anna no pudo superar en modo alguno la pintura de las historias dedicadas a santa Ana. Semejante intervención corroboraría que Bermejo pintó, en este orden, la predela, las puertas, la calle central y las historias de santa Eulalia, planteamiento que coincide con la fórmula, muy frecuente en esas fechas, de entrega fraccionada del conjunto.

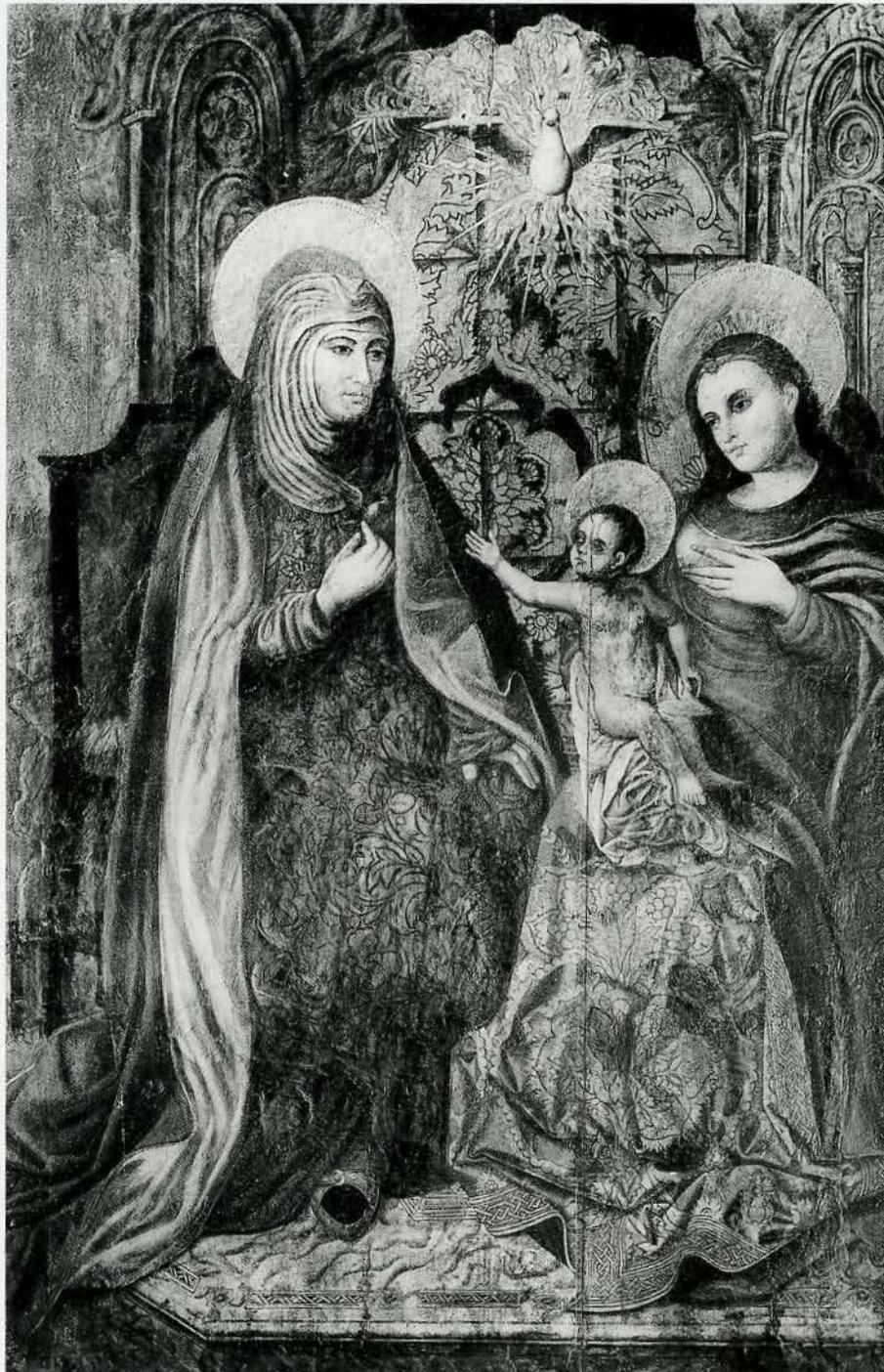
De acuerdo con esta última propuesta, y teniendo en cuenta que las pinturas de la predela fueron cuatro, se podría pensar en la posibilidad de que las tablas del *Descenso de Cristo al Limbo*, de *Cristo en el Paraíso*, de la *Resurrección* y de la *Ascensión*, conservadas en el MNAC y en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, hubieran podido formar parte de la predela del retablo mayor de la iglesia de Santa Anna de Barcelona, sede de la Orden del Santo Sepulcro. La fecha que se ha atribuido a estas tablas está limitada por el año 1485, momento que coincide con la entrega del maderamen del conjunto y con la llegada de Bermejo a Barcelona, lo cual, sumado a los vínculos estilísticos que mantienen con la tabla de la *Virgen de Montserrat* de Acqui Terme y la tabla de la *Piedad* de Barcelona, hace que no sea inverosímil que el primer encargo de Bermejo en Barcelona fuera este conjunto, cuya pintura debió de empezarse por la predela. La narrativa iconográfica de estas obras debe ser enmarcada en un programa eucarístico de salvación de las almas, que podría guardar relación con el sagrario que había en medio de la

Bartolomé Bermejo, tabla de la *Flagelación de santa Eulalia* del Retablo de santa Ana y santa Eulalia del monasterio de Santa Anna de Barcelona. Desaparecida en 1936.

Bartolomé Bermejo, tabla de la *Muerte de santa Eulalia* del Retablo de santa Ana y santa Eulalia del monasterio de Santa Anna de Barcelona. Desaparecida en 1936.



predela. En cuanto a las medidas de las obras, las tablas del MNAC tuvieron que ser serradas, como puede constatar en la tabla de la *Resurrección*, donde la figuración de la cruz que lleva Cristo está recortada. La intervención lleva a pensar que originariamente las cuatro pinturas debían de tener las mismas dimensiones, que coinciden con las mencionadas en el contrato de la carpintería, aun teniendo en cuenta que, respecto a la anchura, también se incluían las puertas y el sagrario.<sup>49</sup> Por último, en lo referente a las peculiaridades iconográficas de las tablas, que parecen remitir a Valencia, también podrían ponerse en relación con una exigencia del comitente que fuera más allá de un ámbito geográfico concreto. En este sentido, aunque es probable que Bermejo desarrollara tal



Bartolomé Bermejo, tabla central de la *Virgen con el Niño y santa Ana* y *santa Eulalia* del Retablo de Santa Anna y *santa Eulalia* del monasterio de Santa Anna de Barcelona. Desaparecida en 1936.

iconografía en Valencia, no puede olvidarse la fuente de la narrativa, el evangelio de Nicodemo, ni la importancia de este escrito apócrifo a la hora de aproximarnos a los episodios acaecidos poco después de la muerte de Cristo, eventos que, en esta ocasión, tenían una relevancia importante, puesto que el monasterio de Santa Anna de Barcelona era la sede de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén. En lo relativo a esta cuestión, recordemos la iconografía del retablo que pintó Jaume Serra para el monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza.

A pesar de los repintados que afectaron a las tres tablas conservadas hasta 1936, es interesante la composición que dio Bermejo a la tabla de la *Virgen con el Niño y santa Ana*, que en diversos puntos recuerda la tabla de *Santa Ana trinitaria* del Maître de Saint Gilles, obra realizada hacia 1495-1510.<sup>50</sup>

Finalmente, queremos destacar la resonancia del simbolismo flamenco en algunas obras de los tres grandes maestros del último gótico catalán. El *Retablo de la Virgen de los «Consellers»*, pintado por Lluís Dalmau, la tabla de la *Santa Cena* del *Retablo de san Agustín* de Barcelona, realizada por Jaume Huguet, y la *Piedad* Desplà, pintada por Bartolomé Bermejo, nos ofrecen un amplio abanico de referencias simbólicas que evidencian, desde otra vertiente, la influencia nórdica.<sup>51</sup> Una de las peculiaridades de Bermejo en casi toda su producción es la de incluir letras, aparentemente sin significado alguno, en el suelo, la ropa, los zapatos, los doseles, etc. Por ejemplo, en la tabla en que es azotada santa Engracia, obra que forma parte de esta exposición, aparece repetidamente la palabra «SEVA» o «SEVAZ», la cual, teniendo en cuenta que la tabla estaba destinada a Daroca y que debe realizarse la lectura en castellano, es bastante probable que fuera incluida por Bermejo para aludir a la escena que había pintado: S(anta) E(ngracia) V(irgen) A(Z)(otada).<sup>52</sup> Más allá de esta propuesta, creemos que la interpretación de las letras hebreas incluidas en la tapa del sarcófago de Cristo de la tabla de la *Resurrección* del MNAC no debe quedarse en un primer nivel significativo.<sup>53</sup> A nuestro parecer, hay que explicar las letras inscritas en un escudo, el álef y el shín, desde el significado místico del nombre, es decir, el de señor del universo o revelación de lo divino en cuanto a la letra álef, y la de 'Soy Dios, yo no he cambiado' en cuanto a la letra shín. Esta interpretación hace patente el triunfo de Cristo sobre la muerte implícito en la escena de la Resurrección.

#### Notas

1. Véase Madurell 1949-1952, X, p. 303-310, doc. 787.
2. En 1408, el rey Martín se dirigió a Pere Garró, mercader de Solsona, porque deseaba comprarle unas vidrieras flamencas que había adquirido a Joan de Llobera. El mismo año, el rey también solicitó, muy gentilmente, al obispo de Valencia un retablo de Flandes que sabía que había recibido, véanse Rubió 1908-1921, II, p. 389, doc. CDX, CDXI y Adroer 1979, p. 192, doc. 148. Un año antes, los *consellers* de la ciudad de Barcelona ya habían encargado dos ventanas a Flandes destinadas a la Sala del Consell de Trenta y en 1437 enviaron a Flandes el patrón de una vidriera que había dibujado el pintor Bernat Martorell, véase Duran Sanpere 1975, p. 249-250.
3. Gracias a una anotación en los libros del tesorero real, se sabe que Lluís Dalmau recibió, por Real Orden de 6 de septiembre de 1431, la cantidad de 100 florines en concepto de ayuda para los gastos del viaje que, por orden del rey y a su servicio, realizaba a Flandes, véase Tramoyeres 1907, p. 101-102. También hay que valorar los contactos entre Dalmau y el maestro de paños flamenco Guillem d'Oveixa, así como el origen valenciano de Dalmau y la presencia de Luis Alincbrot en la capital levantina a partir de 1439.
4. Más información detallada sobre este autor y su producción en los estudios que se incluyen en este catálogo. Por razones de conservación preventiva, la tabla no ha sido trasladada a las salas que acogen esta exposición, aunque puede visitarse en el ámbito XI de la Sala de Arte Gótico del MNAC. Por los mismos motivos de carácter preventivo, la pintura tampoco se exhibirá en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.
5. El *Políptico de la adoración del Cordero Místico* fue expuesto en Brujas hasta el 26 de mayo de 1432, fecha de su traslado a la capilla funeraria de Jadocus Vijd y su esposa en la iglesia de San Juan de Gante. En cuanto a la pintura de Jan van Eyck, anterior a 1432, véase Sterling 1976b, p. 7-82. Sobre la proximidad entre la santa Bárbara de la tabla de la Frick Collection de Nueva York y la santa Eulalia del retablo barcelonés, véase *ibidem*, p. 65.
6. Gudiol Ricart & Alcolea Blanch 1987, p. 157.
7. Se sabe que en fecha de 2 de mayo de 1444, es decir, justo después de que Dalmau debiera iniciar la pintura de la *Virgen de los «Consellers»*, fue adquirida en Valencia una tabla de roble con la representación de san Jorge a caballo. La pintura fue comprada y enviada a Valencia, desde donde pasó a Barcelona y, por último, llegó a Nápoles el mes de junio de 1445, véase Sanchis Sivera 1914, p. 69-70. Por desgracia, esta obra de Van Eyck, junto con otras del mismo artista y de Rogier van der Weyden que se custodiaban en el Castelnuovo de Nápoles, no se han conservado. Weiss comenta que las obras de Van Eyck de Alfonso el Magnánimo fueron llevadas por Federico de Aragón a Francia y se quemaron en el incendio del castillo de Tours, acontecido entre el 15 y el 16 de septiembre de 1504, véase Weiss 1957, p. 12-13. Respecto a esta obra y a la tabla de *San Jorge* de Pere Niçard, véase Palou *et al.* 2001.
8. Más información detallada sobre este artista en el estudio de la tabla de *San Jerónimo* del MNAC que se incluye en este catálogo.
9. Sobre este conjunto, véase Ruiz Quesada 1998a, p. 433-436.
10. Antes del compromiso entre Nadal y los Martorell, firmado en 1453, en 1445 Miquel Nadal contrató junto con el pintor Francesc Bergès la pintura de un retablo para la capilla de San Lorenzo de la iglesia de Santa Maria del Mar de Barcelona, y en 1449 aparece como pintor habitante de Tortosa.
11. *Cit. supra*, n. 6, p. 132, núm. 401 y Post 1938, p. 236.
12. En 1429, Guillem Cebrià de Vilalba, doncel, era señor del castillo de Vilalba, de la parroquia de Cardedeu, véase Madurell 1949-1952, VII, p. 203, 204, reg. 601.
13. Véanse Duran Sanpere 1975, *cit. supra*, n. 2, p. 130, reg. 98 y Ruiz Quesada 2002b, p. 116.

14. Véase Ruiz Quesada 1998b, p. 92. Pere Huguet aparece documentado en Barcelona a partir de 1429, véase Webster 1990, p. 8.
15. Bernat Ortoneda era hijo de Pasqual Ortoneda, pintor entonces de Zaragoza.
16. Rosa Alcoy propone la identificación del Maestro de Ulloa con Bernat Ortoneda, véase Alcoy 1998, p. 307, 308.
17. Más información sobre este conjunto pictórico en el estudio de la tabla de la *Santa Cena* del MNAC que se incluye en este catálogo.
18. Véase Serra 1980, p. 98-105.
19. El 1 de febrero de 1470, Rafael Tomàs contrató la fabricación y la pintura de la vidriera central del coro de la iglesia de Sant Mateu de Perpiñán, véase Durliat 1954, p. 118. En cuanto a la tabla de Le Boulou, véase Post 1938, *cit. supra*, n. 11, p. 784, fig. 300 y Ruiz Quesada 1999a, p. 35-39, 42-44.
20. Gudiol Ricart & Ainaud 1948, p. 18.
21. Véase Pujol 1994, p. 45-79. Sobre la genealogía de las familias Vicens y Antigó, véase Freixas 1983, p. 336, 337; Pujol 1994, *ibidem*, p. 79 y Ruiz Quesada 2000a, p. 12, 13, 36, 37. En lo relativo a la producción de Antigó, véase una nueva atribución en Ruiz Quesada (en prensa).
22. Bernat Vicens aparece documentado en Girón a partir de 1480, relacionado con la reparación de una cruz de la catedral de dicha ciudad, véase Víctor 1998, p. 184. En 1483 y 1484, Bernat Vicens diseñó y pintó la clave de bóveda de la capilla de Todos los Santos de la seo de Gerona, véase Freixas 1983, *cit. supra*, n. 21, p. 363 y Víctor 1998, *ibidem*, p. 183, 184. Consta que el 11 de mayo de 1502 Bernat Vicens ya estaba muerto, véase Sanpere 1906, II, p. 221.
23. Véase Freixas 1983, *cit. supra*, n. 21, doc. LII.
24. Mateu Alemany aparece documentado en Perpiñán en 1470, véase Durliat 1954, *cit. supra*, n. 19, p. 116. En cuanto a Esteve Solà, se sabe que en 1462 se puso al servicio del cirujano y barbero de Barcelona Narcís Marra para aprender ambos oficios, véase Madurell 1949-1952, *cit. supra*, n. 12, p. 192, reg. 542.
25. Véase Martínez-Ferrando 1936, p. 157. Respecto a las referencias documentales de Ramon Solà II, véase *cit. supra*, n. 6, p. 181, 182 y Víctor 1998, *cit. supra*, n. 22, p. 177-179, 183, 185, 188.
26. Véase Martínez-Ferrando 1936, *cit. supra*, n. 25, p. 157. Miquel Rovira y Pere Joan Rovira eran hijos del pintor barcelonés Pere Rovira. Ambos hermanos trabajaron en Castelló d'Empúries, véase Pujol 1994, *cit. supra*, n. 21, p. 51.
27. Véase *cit. supra*, n. 20, p. 20. Jordi Mates era hijo de Joan Mates (pintor que murió en las mismas fechas que su hijo, hacia 1454) y nieto del pintor Andreu Mates, muerto en 1447, véase Durliat 1954, *cit. supra*, n. 19.
28. Sobre el retablo de Sant Cugat, obra contratada finalmente al pintor Aine Bru en 1503, véase Ainaud & Verrié 1941, p. 31-51.
29. Véase Palleja 1921-1922, p. 402 y Martínez-Ferrando 1936, *cit. supra*, n. 25, p. 158. En lo tocante a la propuesta de identificación de Fernando de Córdoba y Alfonso Rodríguez, véase Molina 2001, p. 519-529.
30. Sobre las últimas aportaciones de Lonhy y su producción, véanse los estudios de Elsig 2001a, p. 481-484, cat. núm. 79; Elsig 2001b, p. 485-487, cat. núm. 80 y Elsig 2001c, p. 488-490, cat. núm. 81.
31. Véase más información detallada en el estudio de esta obra, conservada en el MNAC y en el Museo del Castillo de Peralada, que se incluye en este catálogo. En cuanto al roseón de Santa María del Mar y el programa iconográfico de la fachada de la iglesia, véanse Manote 2001, p. 51-59 y Ruiz Quesada 2001b, p. 61-69.
32. Véase Freixas 1983, *cit. supra*, n. 21, p. 208, 209, doc. LX.
33. Freixas 1983, *cit. supra*, n. 21, p. 182, fig. 880-883.
34. Véase Víctor 1998, *cit. supra*, n. 22, p. 183.
35. Véase Silva 1989a, p. 25-27.
36. Bartomeu Alagó y Juan Pujol ejercieron de testigos en una de las épocas del *Retablo de san Bernardino y el ángel custodio*, véase Verrié & Ainaud 1942, p. 33.
37. Josep Gudiol y Santiago Alcolea creen que fue Francesc Pellicer o Jordi Mates el autor de las escenas dedicadas al ángel custodio, véase *cit. supra*, n. 6, p. 169.
38. Sobre la importancia de Jaume Vergós II en el taller de Huguet, véase Bosch 1993, p. 194-197, cat. núm. 10. Respecto al contrato de perfeccionamiento, véase Gómez-Ferrer 1994, p. 22.
39. Véase *cit. supra*, n. 6, p. 176. Francesc Mestre y Jaume Vergós II aparecen relacionados en 1476. El mismo año, Mestre firmó una época en nombre de Jaume Vergós II, ya que este último artista no sabía firmar, véase Mas 1911-1912, p. 256.
40. En esta escritura el pintor Joan Rius consta como pintor habitante de Zaragoza. En el pacto se establece que Rius deberá pagar a Torell la cantidad de 160 sueldos para vestimenta y calzado (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Juan de Barrachina, f. 294v, véase Lacarra 1993e, p. 94). Debo agradecer a esta estudiosa su amabilidad a la hora de facilitarme la referencia y las condiciones señaladas en el contrato.
41. Sobre este artista, véanse su biografía y el estudio de la tabla de *San Jerónimo* del MNAC que se incluyen en este catálogo.
42. Respecto a la complejidad del taller de los Vergós, véase el estudio de *La princesa Eudoxia ante el sepulcro de san Esteban* que se incluye en este catálogo.
43. Sobre Joan Barceló y el último obrador de Joan Reixac, del que también debió de formar parte el pintor mallorquín Pere Terrencs, véase Ruiz Quesada 2000c, p. 531-554.
44. Sobre el *Retablo della Visitazione*, véase *cit. supra*, n. 18, p. 110-111. Para la documentación relativa al retablo de Santa María del Pi de Barcelona, véase Madurell 1945-1946, IV, p. 131-133.
45. El encargo fue ejecutado finalmente por Rafael Vergós y Pere Alemany en 1498.
46. Respecto al tríptico de Acqui Terme, véase su estudio en este catálogo. En lo tocante a la segunda estancia de Bermejo en Valencia, véase la propuesta que desarrollamos en el estudio de la *Dormición de la Virgen* de Berlín, también en este catálogo.
47. Véase Berg-Sobré 1997, p. 129-136, 221-224, 262-267.
48. Sobre la vidriera del *Noli me tangere* de la catedral de Barcelona, y sobre las noticias que relacionan a Bermejo con las vidrieras de la Lonja de Barcelona, véase el estudio de Silvia Cañellas y Carme Domínguez que se incluye en este catálogo.
49. La altura de las tablas de la colección Amatller es de 104 cm, sin la marquetería que las rodeaba, mientras que la altura de la predela del retablo mayor debía ser de seis palmos (aprox. 117 cm). En la valoración de la narrativa iconográfica de las cuatro tablas mencionadas, las cuales cabe situar en torno a un sagrario, no nos puede pasar desapercibido que las figuras del banco del *Retablo de Santo Domingo de Silos* debían ser precisamente cuatro, dos a cada lado del sagrario. Esta información, extraída del contrato firmado por Bermejo en 1474, cabe completarla con la que aporta el pacto del mes de noviembre de 1477, en que se señala que Bermejo «haya de acabar e dar acabado todo el banco del dito retaulo que tiene començado a fazer» en mayo de 1478.
50. Véase Sterling 1987, II, p. 254-257.
51. Sobre la *Piedad* de Bermejo, véase Young 1975a, p. 87, n. 6, así como el estudio de la obra que se incluye en este catálogo. En cuanto a los aspectos simbólicos de la tabla de la *Virgen de los «Consellers»*, pintada por Lluís Dalmau, y de la tabla de la *Santa Cena*, de Jaume Huguet, véanse sus respectivos estudios incluidos en este catálogo.
52. En lo tocante a la inclusión de letras en las obras de Bartolomé Bermejo, véanse los estudios de la tabla de la *Dormición de la Virgen* de Berlín, de la de *San Agustín en su estudio* de Chicago y la del *Cristo de Piedad* de Peralada que se incluyen en este catálogo.
53. Sobre esto último, véase *cit. supra*, n. 47, p. 188.