

Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra

Cèsar Favà i Rafael Cornudella

Paraules clau

Pintura catalana, segle XIV, Francesc Serra, Jaume Serra, Santa María de Tobed, Enric de Trastàmara

Palabras clave

Pintura catalana, siglo XIV, Francesc Serra, Jaume Serra, Santa María de Tobed, Enrique de Trastámara

Keywords

Catalan painting, 14th century, Francesc Serra, Jaume Serra, Santa María in Tobed, Henry of Trastámara

Resum

Una intervenció de conservació-restauració, al MNAC, de la taula central del Retaule de sant Joan Baptista procedent de Santa María de Tobed, actualment conservada al Museu Maricel de Sitges (inv. 79), ha permès fer una lectura rigorosa sobre el seu estat de conservació i diferenciar amb precisió la capa pictòrica original d'una repintada moderna que, pel seu abast, es pot considerar «falsària». El poc que queda de la capa original –en part només visible a través de les radiografies– revela un estil coherent amb les pintures primerenques dels germans Serra. A la vegada, dins d'aquesta primera etapa del taller familiar, es delimita un corpus d'obres adscribibles a una personalitat artística que proposem d'identificar amb Francesc Serra, el germà de major edat.

Resumen

Una intervención de conservación-restauración, en el MNAC, de la tabla central del Retablo de san Juan Bautista procedente de Santa María de Tobed, actualmente conservada en el Museu Maricel de Sitges (inv. 79), ha permitido hacer una lectura rigurosa sobre su estado de conservación y diferenciar con precisión la capa pictórica original de un repinte moderno que, por su alcance, puede considerarse «falsario». Lo poco que queda de la capa original –en parte sólo visible a través de las radiografías– revela un estilo coherente con las pinturas tempranas de los hermanos Serra. A la vez, dentro de esta primera etapa del taller familiar, se delimita un corpus de obras adscribibles a una personalidad artística que proponemos identificar con Francesc Serra, el hermano de mayor edad.

Abstract

The conservation treatment, in the MNAC, of the central panel of the Retable of Saint John the Baptist from Santa María in Tobed, now kept in the Museu Maricel in Sitges (inv. 79), has enabled us to make a thorough interpretation of its state of preservation and distinguish precisely the original layer of paint from a modern repainting that, due to its extent, may be considered a “forgery”. The little that remains of the original layer – in parts visible only through the x-rays – reveals a style consistent with the early paintings of the Serra brothers. At the same time, within this early period of the family workshop, a corpus of works is defined that can be attributed to an artistic personality that we propose to identify as Francesc Serra, the elder of the four brothers.



Fig. 1. Francesc Serra i taller, *Retaule de sant Joan Baptista* de Santa Maria de Tobed. Museu Diocesà de Barcelona (en el fotomuntatge no reproduïm el fragment en col·lecció particular), Museu Maricel de Sitges (inv. 79), Museo del Prado (P03107) / Francesc Serra y taller, *Retablo de san Juan Bautista* de Santa Maria de Tobed. Museu Diocesà de Barcelona (en el fotomontaje no reproducimos el fragmento en colección particular), Museu Maricel de Sitges (inv. 79), Museo del Prado (P03107).

El Museu Maricel de Sitges conserva una taula trescentista de notables dimensions (280 x 81,4 cm) que representa, en el seu compartiment central, la imatge de sant Joan Baptista (inv. 79). A la part inferior, sense divisions, es mostren les mitges figures de la Mare de Déu, el Crist de la Pietat i sant Joan Evangelista, i els mateixos personatges, ara com a protagonistes de l'escena de la Crucifixió, reapareixen a l'àtic. Aquesta taula anava situada en origen al centre d'un retaule integrat per dues taules més, que comprenien cadascuna d'elles un compartiment inferior amb tres mitges figures de sants i tres registres amb escenes narratives del cicle hagiogràfic del Precursor (fig. 1). La predel·la, doncs, està integrada en les tres taules verticals enlloc de presentar-se com la peça estructural independent que al llarg de la segona meitat del segle XIV s'acabarà imposant en la retaulística catalana.¹ La taula del costat dret (respecte de l'espectador) es conserva al Museo del Prado (P03107), i la taula de l'esquerra, mutilada i fragmentada, es reparteix entre el Museu Diocesà de Barcelona i una col·lecció particular de la mateixa ciutat.

Aquest *Retaule de sant Joan Baptista* formava part del conjunt de tres retaules trescentistes que ornaven les capelles de la capçalera tripartida de l'església fortalesa d'estil goticomudèjar de Santa Maria de Tobed, localitat que depenia del priorat del Sant Sepulcre de Calataiud en qualitat de comanda. En els altars laterals s'ubicaven el retaule descrit i un altre, d'estructura bessona, dedicat a santa Maria Magdalena, del qual només ha pervingut la taula lateral esquerra, que es conserva també al Museo del Prado (P03106), amb les corresponents escenes narratives (fig. 2). Pel que fa al retaule de l'altar major, que responia a l'advocació mariana del temple, només coneixem el seu compartiment central amb la imatge de la *Mare de Déu de la Humilitat*, avui a la col·lecció Várez Fisa de Madrid (fig. 3). A aquesta Mare de Déu, que també es pot descriure com una Mare de Déu de la Llet, l'acompanyen quatre àngels, a la part superior de la composició, i a la part inferior, en primer terme, les figures dels comitents: a l'esquerra Enric de Trastàmara, identificat per una inscripció com a rei (*enrico re[...]*) i el seu fill primogènit Joan, futur rei Joan I de Castella, i a la dreta l'esposa d'Enric, Joana Manuel, i una filla que s'ha identificat generalment amb la infanta Elionor, per bé que, darrerament, s'ha apuntat l'alternativa de la infanta Joana.² A la taula veiem també les armes de Castella i Lleó del rei Enric II i les armes de la seva muller, un escut *escartelat*, primer i darrer de gules i mà alada amb espasa, segon i tercer d'argent i lleó rampant. Aquesta heràldica dels Manuel és la mateixa que apareix a la taula de Sitges, tant en el mur situat darrere la figura de sant Joan Baptista com als carcanyols que forma l'arc de frontó a la part superior de la taula. L'única peça sobreviscuda del *Retaule de la Magdalena* conserva un escut, però ha perdut la policromia. Resulta lògic suposar que es tractaria de les armes de Castella i Lleó ja que l'altre retaule lateral mostra només les dels Manuel. Malgrat que l'encàrrec d'aquests retaules no està



Fig. 2. Francesc Serra i taller, taula del *Retaule de santa Magdalena* de Santa Maria de Tobed. Museo del Prado (P03106) / Francesc Serra y taller, tabla del *Retablo de Santa Magdalena* de Santa María de Tobed. Museo del Prado (P03106).



El Museu Maricel de Sitges conserva una tabla trecentista de notables dimensiones (280 x 81,4 cm) que representa, en su compartimiento central, la imagen de san Juan Bautista (inv. 79). En la parte inferior, sin divisiones, se muestran las medias figuras de la Virgen, el Cristo de la Piedad y san Juan Evangelista, y los mismos personajes, ahora como protagonistas de la escena de la Crucifixión, reaparecen en el ático. Esta tabla iba situada en origen en el centro de un retablo integrado por dos tablas más, que comprendían cada una de ellas un compartimiento inferior con tres medias figuras de santos y tres escenas narrativas del ciclo hagiográfico del Precursor (fig. 1). La predela, pues, está integrada en las tres tablas verticales en lugar de presentarse como la pieza estructural independiente que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV terminará imponiéndose en la retabística catalana.¹ La tabla del lado derecho (respecto al espectador) se conserva en el Museo del Prado (P03107), y la tabla de la izquierda, mutilada y fragmentada, se reparte entre el Museu Diocesà de Barcelona y una colección particular de dicha ciudad.

Este *Retablo de san Juan Bautista* formaba parte del conjunto de tres retablos trecentistas que ornaban las capillas de la cabecera tripartita de la iglesia fortaleza de estilo gótico-mudéjar de Santa María de Tobed, localidad que dependía del priorato del Santo Sepulcro de Calatayud en calidad de encomienda. En los altares laterales se ubicaban el retablo descrito y otro, de estructura gemela, dedicado a santa María Magdalena, del cual únicamente ha pervivido la tabla lateral izquierda, que se conserva también en el Museo del Prado (P03106), con las correspondientes escenas narrativas (fig. 2). Por lo que respecta al retablo del altar mayor, que respondía a la advocación mariana del templo, sólo conocemos su compartimiento central con la imagen de la *Virgen de la Humildad*, hoy en la colección Várez Fisa de Madrid (fig. 3). A esta Virgen, que también puede describirse como una Virgen de la Leche, la acompañan cuatro ángeles, en la parte superior de la composición, y en la parte inferior, en primer plano, las figuras de los comitentes: a la izquierda Enrique de Trastámara, identificado por una inscripción como rey (enrico re[...]) y su hijo primogénito Juan, futuro rey Juan I de Castilla, y a la derecha la esposa de Enrique, Juana Manuel, y una de sus hijas que se ha identificado generalmente con la infanta Leonor, a pesar de que, últimamente, se ha apuntado la alternativa de la infanta Juana.² En la tabla vemos también la armas de Castilla y León del rey Enrique II y las armas de su mujer, un escudo acuartelado, primer y cuarto cuarteles sobre campo de gules, mano alada con espada; segundo y tercer cuarteles sobre campo de plata, león rampante. Esta heráldica de los Manuel es la misma que aparece en la tabla de Sitges, tanto en el muro situado detrás de la figura de san Juan Bautista como en las enjutas que forma el arco de mitra en la parte superior de la tabla. La única pieza sobrevivida del *Retablo de la Magdalena* conserva un escudo pero éste ha perdido la policromía. Resulta lógico suponer que se trataría

de las armas de Castilla y León ya que el otro retablo lateral muestra sólo las de los Manuel. A pesar de que el encargo de estos retablos no está documentado, la representación de los comitentes y de su heráldica permite suponer, pues, que su confección se debe a una iniciativa de Enrique, conde de Trastámara y después rey de Castilla, y de su esposa Juana Manuel.

Si nuestro conocimiento de los tres retablos es fragmentario, a esto cabe añadir los problemas que plantean el estado de conservación de las piezas subsistentes y los repintes que, en mayor o menor medida, han padecido todas ellas. Estos problemas se agudizan precisamente en el caso de la tabla central del *Retablo de san Juan Bautista*, que recientemente ha sido examinada en el Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC. Como veremos, gracias al estudio técnico podemos delimitar con precisión lo que se conserva de la capa pictórica original, en gran parte enmascarada por un repinte moderno. En el caso de la imagen de san Juan Bautista, que centraba el retablo, la intervención del pintor-restaurador adquiere un cariz que puede definirse como «falsario» y ha distorsionado la lectura de la tabla por parte de los historiadores. Como intentaremos demostrar, la interpretación correcta de la pintura nos permite plantear mejor el problema de la primera etapa del taller de los hermanos Serra.

Los retablos de Tobed y la fortuna de los Serra sin Francesc Serra

En las postrimerías del siglo XIX el presbítero Vicente Martínez Rico da noticia de la existencia de los tres retablos de Tobed: «[...]don Enrique II de Castilla, siendo conde de Trastámara, mandó construir tres retablos en la Capilla Mayor, haciéndose colocar él mismo en el principal de ellos, en actitud de orar a la Santísima Virgen».³ Sin embargo, esta información tenía que pasar inadvertida para gran parte de la literatura posterior. Por otro lado, el desmembramiento y la dispersión de las piezas de los tres retablos de Tobed hizo que se perdiera la consciencia de su unidad y coherencia. Durante mucho tiempo la historiografía se limitó a discutir la tabla de la *Virgen de la Humildad*. Ésta pertenecía a la colección de Román Vicente cuando se presentó en la *Exposición Retrospectiva de Arte* celebrada en 1908 en Zaragoza. En el catálogo, Émile Bertaux definía la tabla como un posible exvoto que Enrique de Trastámara habría hecho pintar después de la segunda batalla de Nájera, de manera que la cronología de la obra se enmarcaría entre 1367 y 1379, fecha de la muerte del primer rey Trastámara, y la ubicación de la tabla en Tobed podría explicarse a partir de la vinculación del bastardo castellano con el linaje aragonés de los Luna.⁴

Por lo que respecta al estilo, Bertaux negaba la posibilidad de atribuir la tabla a alguno de los pintores italianos activos en la



Fig. 3. Francesc Serra (i Jaume ?), *Mare de Déu de la Humilitat* de Santa Maria de Tobed. Col·lecció Várez Fisa (Madrid) / Francesc Serra (y Jaume?), *Virgen de la Humildad* de Santa María de Tobed. Colección Várez Fisa (Madrid).

documentat, la representació dels comitents i de la seva heràldica permet suposar que la seva confecció es deu a una iniciativa d'Enric, comte de Trastàmara i després rei de Castella, i de la seva esposa Joana Manuel.

Si el nostre coneixement dels tres retaules és fragmentari, a això s'hi han d'afegir els problemes que plantegen l'estat de conservació de les peces subsistents i les repintades que, en major o menor mesura, han patit totes elles. Aquests problemes s'aguditzen precisament en el cas de la taula central del *Retaule de sant Joan Baptista*, que recentment ha estat examinada a l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC. Com veurem, gràcies a l'estudi tècnic podem delimitar amb precisió el que es conserva de la capa pictòrica original, en gran part emmascarada per una repintada moderna. En el cas de la imatge de sant Joan

Baptista, que centrava el retaule, la intervenció del pintor-restaurador adquireix un caràcter que es pot definir com a «falsari» i ha distorsionat la lectura de la taula per part dels historiadors. Com intentarem demostrar, la interpretació correcta de la pintura ens permet plantejar millor el problema de la primera etapa del taller dels germans Serra.

Els retaules de Tobed i la fortuna dels Serra sense Francesc Serra

A les darreries del segle XIX el prevere Vicente Martínez Rico dona notícia de l'existència dels tres retaules de Tobed: «[...] don Enrique II de Castilla, siendo conde de Trastamara, mandó construir tres retablos en la Capilla Mayor, haciéndose colocar él mismo en el principal de ellos, en actitud de orar a la Santísima Virgen».³ Tanmateix aquesta informació havia de passar inadvertida per a gran part de la literatura posterior. A més, el desmembrament i la dispersió de les peces dels tres retaules de Tobed van fer que es perdés la consciència de la seva unitat i coherència. Durant molt de temps la historiografia es va limitar a discutir la taula de la *Mare de Déu de la Humilitat*. Aquesta pertanyia a la col·lecció de Román Vicente quan es va presentar a l'*Exposició Retrospectiva de Arte* celebrada l'any 1908 a Saragossa. En el catàleg, Émile Bertaux definia la taula com un possible exvot que Enric de Trastàmara hauria fet pintar després de la segona batalla de Nájera, de manera que la cronologia de l'obra s'emmarcaria entre 1367 i 1379, data de la mort del primer rei Trastàmara, i la ubicació de la taula a Tobed podria explicar-se a partir de la vinculació del bastard castellà amb el llinatge aragonès dels Luna.⁴

Pel que fa a l'estil, Bertaux negava la possibilitat d'atribuir la taula a cap dels pintors italians actius a la península Ibèrica però en remarcava l'italianisme d'inspiració sienesa, semblant al dels pintors catalans. Malgrat tot, declinava d'adscriure-la al català Jaume Serra, l'estil pictòric del qual es coneixia a partir d'un conjunt localitzat precisament a Saragossa, el *Retaule de la Resurrecció* del convent del Santo Sepulcro, que havia estat encarregat per fra Martín de Alpartir l'any 1361 segons llavors es creia (avui sabem que la data correcta és el 1381). En canvi, apuntava la possibilitat d'atribuir tant la taula de Tobed com les quatre taules sobreviscudes d'un *Retaule de la Passió de Crist*, conservades en el mateix convent del Santo Sepulcro i avui integrades en el retaule barroc de la Mare de Déu del Roser, a un mateix pintor, tot preguntant-se, ahora, si el seu artífex podia ser el misteriós Llorenç Saragossà, un bon candidat tenint en compte que havent nascut a l'Aragó va treballar a Catalunya i València.

En un altre lloc, però, el mateix Bertaux va subratllar els vincles estilístics de la taula de Tobed amb la pintura catalana i, en particular, amb el gran *Retaule del Sant Esperit* de Manresa, de Pere



península Ibérica pero remarcaba su italianismo de inspiración sienesa, parecido al de los pintores catalanes. Pese a todo, declinaba adscribirla al catalán Jaume Serra, cuyo estilo pictórico se conocía a partir de un conjunto localizado precisamente en Zaragoza, el *Retablo de la Resurrección* del convento del Santo Sepulcro, que había sido encargado por fray Martín de Alpartir en 1361 según se creía entonces (hoy sabemos que la fecha correcta es 1381). En cambio, apuntaba la posibilidad de atribuir tanto la tabla de Tobed como las cuatro tablas sobrevividas de un *Retablo de la Pasión de Cristo*, conservadas en el mismo convento del Santo Sepulcro y hoy integradas en el retablo barroco de la Virgen del Rosario, a un mismo pintor, preguntándose, a su vez, si su artífice podía ser el misterioso Llorenç Saragossà, un buen candidato teniendo en cuenta que habiendo nacido en Aragón trabajó en Cataluña y en Valencia.

En otro lugar, no obstante, el mismo Bertaux subrayó los vínculos estilísticos de la tabla de Tobed con la pintura catalana y, en particular, con el gran *Retablo del Santo Espíritu* de Manresa, de Pere Serra.⁵ Más tarde, la opción de atribuir a Pere Serra la *Virgen de la Humildad* de Tobed fue defendida tanto por Salvador Sanpere i Miquel⁶ como, con alguna reserva, por Chandler R. Post.⁷ A este incipiente consenso se contraponía, sin embargo, la opinión de Gertrud Richert, que prefería atribuir la a Jaume Serra, el hermano de Pere.⁸ En este momento la enigmática figura de Francesc Serra, aún por descubrir, estaba totalmente ausente del debate sobre las autorías de las obras adscribibles al «grupo Serra». La discusión giraba, así pues, alrededor de Jaume y del más joven Pere, aunque el corpus de obras que respondían al estilo colectivo de los Serra era extenso y presentaba matices e inflexiones diversas.

Resulta sumamente interesante, en este sentido, la clasificación y el argumento esbozados por Josep Gudiol Ricart en su opúsculo de 1938 sobre la pintura gótica catalana. Al margen de las obras que adscribió directamente a Jaume y a Pere Serra, este autor conformó otros dos grupos de obras que creía íntimamente relacionados con la producción de Jaume Serra, uno alrededor del *Retablo de santa Marta* de Iravals y el otro alrededor de las tablas del *Retablo de la Pasión* de la iglesia de San Nicolás, del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, grupo, este último, donde en su opinión probablemente hacía falta clasificar la tabla de Tobed. Habría que retener el argumento provisional que apuntaba Gudiol: «Tenint en compte que el caràcter arcaïtzant dels grups d'Iravalls [sic] i de Sant Nicolau els data amb anterioritat al retaule del Museu de Saragossa, cal acceptar o bé que els grups d'obres en qüestió constitueixen el treball de dues etapes arcaïques de Jaume Serra, o l'existència d'un artista de gran classe treballant a l'obrador dels Serra durant el seu primer període, o be que els germans Serra serien els continuadors d'un obrador més antic del qual haurien heretat [sic] la tècnica i les fórmules iconogràfi-

ques».⁹ Si entonces se hubiera tenido noticia documental de la existencia de Francesc Serra, el hermano primogénito de Pere y Jaume, es muy probable que Gudiol le hubiese atribuido algunas de estas obras.

Tomando como base el conjunto de obras agrupadas en torno al retablo de Iravals, Post bautizó un anónimo «Maestro de Iravals»¹⁰ mientras que Ainaud y Verrié utilizaron de momento el apelativo «Maestro de los Serra». Acto seguido, el estudio sobre este ámbito tomó un rumbo inesperado. Se trataba de la identificación del «Maestro de los Serra» con Ramon Destorrents, el pintor que se ocupó de finalizar los retablos palatinos encargados por el rey a los Bassa y que habían quedado inacabados. Es Frederic-Pau Verrié quien argumentó esta propuesta, que tenía en principio dos fundamentos. El primer indicio lo aportaba el contrato firmado en 1357 entre Pere Serra y Ramon Destorrents, en virtud del cual el primero se comprometía a servir al segundo como aprendiz, durante un periodo de cuatro años. En segundo lugar, la propuesta se fundamentaba sobre el reconocimiento, como obra documentada de Destorrents, de las dos piezas sobrevividas del *Retablo de santa Ana* procedente de la capilla palatina de la Almudaina de la ciudad de Mallorca: el compartimiento central con santa Ana (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) y el Calvario (Museu de Mallorca). Verrié daba por descontado que estas dos piezas eran de un mismo pintor y que éste, con su taller, era el responsable también del grupo definido en torno al retablo de Iravals. Destorrents podía aparecer de este modo como el perfecto mediador entre el mundo de los Bassa y el mundo de los Serra, o lo que es lo mismo, como el continuador de los Bassa y Maestro de los Serra.¹¹

Por su parte, Gudiol Ricart (1944) aceptó en parte esta propuesta sobre la personalidad artística de Destorrents, y al tiempo definió una secuencia cronológica de las obras que creía vinculables a Jaume Serra, incluyendo algunas que Verrié había adscrito a Destorrents. Entre las obras que Jaume Serra habría realizado hacia la década de 1370 situaba la tabla de la *Virgen* de Tobed,¹² que, en cambio, en una publicación posterior (1955), el mismo autor prefirió adjudicar a la colaboración de Jaume y Pere Serra.¹³ La colaboración entre estos dos hermanos se contempló también para las dos tablas laterales del *Retablo de san Juan Bautista* y del *Retablo de la Magdalena* del Museo del Prado, procedentes de Tobed, cuando fueron dadas a conocer con motivo de su adquisición a una colección particular barcelonesa, en 1965. Sin duda, este hecho confirió una nueva dimensión al estudio de los conjuntos de Tobed, aunque entonces se creyó erróneamente que las dos tablas del Prado habían formado parte, como calles laterales, de un retablo presidido por la *Virgen* de los Trastámara.¹⁴ La reconstrucción definitiva de los tres conjuntos y la catalogación de todas las piezas subsistentes, incluidos los fragmentos del Museo Diocesà de Barcelona, así como la publicación del



Serra.⁵ Més tard, l'opció d'atribuir a Pere Serra la *Mare de Déu de la Humilitat* de Tobed la van defensar tant Salvador Sanpere i Miquel⁶ com, amb alguna reserva, Chandler R. Post.⁷ A aquest incipient consens es contraposava, tanmateix, l'opinió de Gertrud Richert, que preferia atribuir-la a Jaume Serra, el germà de Pere.⁸ En aquest moment, l'enigmàtica figura de Francesc Serra, encara per descobrir, era totalment absent del debat sobre les autories de les obres adscribibles al «grup Serra». La discussió girava, així doncs, al voltant de Jaume i del més jove Pere, tot i que el corpus d'obres que responien a l'estil col·lectiu dels Serra era extens i presentava matisos i inflexions diverses.

Resulta summament interessant, en aquest sentit, la classificació i l'argument esbossats per Josep Gudiol Ricart en el seu opuscle de 1938 sobre la pintura gòtica catalana. Al marge de les obres que va adscriure directament a Jaume i a Pere Serra, aquest autor va conformar uns altres dos grups d'obres que creia íntimament relacionats amb la producció de Jaume Serra, l'un al voltant del *Retaule de santa Marta* d'Iravals i l'altre al voltant de les taules del *Retaule de la Passió* de l'església de Sant Nicolau, del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, grup, aquest darrer, on a parer seu probablement calia classificar la taula de Tobed. Caldria retenir l'argument provisional que apuntava Gudiol: «Tenint en compte que el caràcter arcaïtzant dels grups d'Iravalls [sic] i de Sant Nicolau els data amb anterioritat al retaule del Museu de Saragossa, cal acceptar o bé que els grups d'obres en qüestió constituïen el treball de dues etapes arcaïques de Jaume Serra, o l'existència d'un artista de gran classe treballant a l'obra dels Serra durant el seu primer període, o bé que els germans Serra serien els continuadors d'un obrador més antic del qual haurien hereditat [sic] la tècnica i les fórmules iconogràfiques».⁹ Si aleshores s'hagués tingut notícia documental de l'existència de Francesc Serra, el germà primogènit de Pere i Jaume, és molt probable que Gudiol li hagués atribuït algunes d'aquestes obres.

Prenent com a base el conjunt d'obres agrupades entorn del retaule d'Iravals, Post va batejar un anònim «Mestre d'Iravals»¹⁰ mentre que Ainaud i Verrié van utilitzar de moment l'apel·latiu «Mestre dels Serra». Tot seguit, la recerca sobre aquest àmbit va prendre un rumb inesperat. Es tractava de la identificació del «Mestre dels Serra» amb Ramon Destorrens, el pintor que es va ocupar d'enllestir els retaules palatins encarregats pel rei als Bassa i que havien quedat inacabats. És Frederic-Pau Verrié qui va argumentar aquesta proposta, que tenia en principi dos fonaments. El primer indici l'aportava el contracte signat el 1357 entre Pere Serra i Ramon Destorrens, en virtut del qual el primer es comprometia a servir el segon com a aprenent, durant un període de quatre anys. En segon lloc, la proposta es fonamentava sobre el reconeixement, com a obra documentada de Destorrens, de les dues peces sobreviscudes del *Retaule de santa Anna* procedent de la capella palatina de l'Almudaina de la ciutat de Mallorca: el

compartiment central amb *Santa Anna* (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga) i el del *Calvari* (Museu de Mallorca). Verrié donava per descomptat que aquestes dues peces eren d'un mateix pintor i que aquest, amb el seu taller, era el responsable també del grup definit a redós del retaule d'Iravals. Destorrens podia aparèixer d'aquesta manera com el perfecte mediador entre el món dels Bassa i el món dels Serra, o el que és el mateix, com a continuador dels Bassa i mestre dels Serra.¹¹

Per la seva banda, Gudiol Ricart (1944) va acceptar en part aquesta proposta sobre la personalitat artística de Destorrens i, alhora, va definir una seqüència cronològica de les obres que creia vinculables a Jaume Serra, tot incloent-n'hi algunes que Verrié havia adscrit a Destorrens. Entre les obres que Jaume Serra hauria realitzat cap a la dècada de 1370 situava la taula de la *Mare de Déu* de Tobed,¹² la qual, en canvi, en una publicació posterior (1955), el mateix autor va preferir d'adjudicar a la col·laboració de Jaume i Pere Serra.¹³ La col·laboració entre aquests dos germans es va contemplar també per a les dues taules laterals del *Retaule de sant Joan Baptista* i del *Retaule de la Magdalena* del Museo del Prado, procedents de Tobed, quan van ser donades a conèixer amb motiu de la seva adquisició a una col·lecció particular barcelonina, l'any 1965. Sens dubte, aquest fet va conferir una nova dimensió a l'estudi dels conjunts de Tobed, malgrat que aleshores es va creure erròniament que les dues taules del Prado havien format part, com a carrers laterals, d'un retaule presidit per la *Mare de Déu* dels Trastàmara.¹⁴ La reconstrucció definitiva dels tres conjunts i la catalogació de totes les peces subsistents, inclosos els fragments del Museu Diocesà de Barcelona, així com la publicació del fragment existent en una col·lecció particular barcelonina, la trobem finalment en la imprescindible *Pintura gòtica catalana* de Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1986).¹⁵ En aquest moment els dos autors catalogaven tot el conjunt de Tobed com a obra de Ramon Destorrens.

Hem recordat que Ramon Destorrens va passar en poc temps de ser un pintor sense identitat artística a autor d'un catàleg relativament extens, encara més si tenim present que el període de la seva activitat documentada es limita a una dotzena d'anys, de 1351 a 1362. Tot depèn de la valoració de les dues peces sobreviscudes del *Retaule de santa Anna* de la capella palatina de l'Almudaina. Ara bé, el *Calvari* és una peça perfectament coherent, tant pel que fa a la pauta compositiva com a la tipologia humana i la factura pictòrica, amb les altres versions conegudes del mateix tema dins del grup Bassa,¹⁶ sobretot amb el del *Retaule de sant Jaume* encarregat per Tiburqueta de Bell-lloc i el del *Retaule de sant Marc* procedent de la catedral de Barcelona, conservat a Manresa. En canvi, la peça central del retaule de l'Almudaina, amb el grup de *Santa Anna i la Verge*, mostra una inequívoca divergència estilística amb el *Calvari* del mateix retaule i amb qualsevol altra de les obres atribuïbles al grup Bassa. De fet,

fragmento existente en una colección particular barcelonesa, la encontramos finalmente en la imprescindible *Pintura gòtica catalana* de Josep Gudiol y Santiago Alcolea (1986).¹⁵ En ese momento los dos autores catalogaban todo el conjunto de Tobed como obra de Ramon Destorrens.

Hemos recordado que Ramon Destorrens pasó en poco tiempo de ser un pintor sin identidad artística a autor de un catálogo relativamente extenso, aún más si tenemos presente que el período de su actividad documentada se limita a una docena de años, de 1351 a 1362. Todo depende de la valoración de las dos piezas sobrevividas del *Retablo de santa Ana* de la capilla palatina de la Almudaina. Ahora bien, el *Calvario* es una pieza perfectamente coherente, tanto por lo que respecta a la pauta compositiva como a la tipología humana y la factura pictórica, con las otras versiones conocidas del mismo tema dentro del grupo Bassa,¹⁶ sobre todo con el del *Retablo de san Jaime* encargado por Tiburgueta de Bell-lloc y el del *Retablo de san Marcos* procedente de la catedral de Barcelona, conservado en Manresa. En cambio, la pieza central del retablo de la Almudaina, con el grupo de *Santa Ana y la Virgen*, muestra una inequívoca divergencia estilística con el *Calvario* del mismo retablo y con cualquier otra de las obras atribuibles al grupo Bassa. De hecho, esta pieza de la Almudaina nos aparece ahora como un episodio aislado, que en realidad tampoco no es compatible con las obras restantes que Verrié atribuía a Destorrens y que, en general, habrían de ser restituidas al obrador de los Serra y a su entorno más inmediato. La tipología humana que vemos en la *Santa Ana*, incluidas las figuras de los montantes, no es la de los Serra. Los personajes estilizados de la tabla de la Almudaina tienen por ejemplo unos rasgos faciales característicos: narices afiladas y largas, de tabique nasal rectilíneo, ojos garzos y claros, semejantes al aguamarina, un párpado inferior que forma una bolsa triangular, comisuras externas de los ojos pronunciadas, etcétera. Como ya avanzamos en otro lugar, esta tabla podría ser el único testimonio que de momento tenemos del auténtico Ramon Destorrens.¹⁷

La recuperación de Francesc Serra, fundador del taller familiar

Había, no obstante, un dato fundamental que tarde o temprano tenía que remover profundamente el debate sobre las personalidades artísticas de Ramon Destorrens y los Serra. Nos referimos al descubrimiento documental de Francesc Serra, el hermano primogénito de Jaume y Pere, sobre todo gracias a las investigaciones archivísticas de Josep Maria Madurell, publicadas a partir de la década de 1940.¹⁸ Desde entonces, este pintor, documentado entre 1350 y 1362, cuando consta como difunto, se fue perfilando como el fundador y el jefe del taller familiar de los Serra, activo al menos desde los primeros años de la década de 1350 y, por

tanto, estrictamente contemporáneo de Destorrens. De modo sorprendente, sin embargo, la crítica no puso en valor estos nuevos datos hasta los años ochenta del siglo pasado, cuando se empezaron a tejer las primeras hipótesis sobre la personalidad artística de Francesc Serra. Núria de Dalmases y Antoni José i Pitarch propusieron definirle un corpus de obras a partir del monumental *Retablo de Santa María* de Sijena (MNAC),¹⁹ que anteriormente se había tendido a atribuir a Jaume Serra. Por su parte, Gudiol Ricart y Alcolea Blanch (1986) acabaron concretando el catálogo de un «Maestro de Sijena» recogiendo la idea que podía tratarse de Francesc Serra.²⁰ No obstante, hay que tener en cuenta que el donante del retablo, fray Fortaner de Glera, comendador de Sijena entre 1367 y 1381, obtuvo esta dignidad cuando Francesc Serra ya había muerto. Por lo tanto, existe una incompatibilidad cronológica que impide adscribir el retablo a este último.²¹

Una vez desechada esta primera propuesta, Rosa Alcoy ha aportado un dato fundamental al relacionar con los hermanos Francesc y Jaume Serra la tabla central de un *Retablo de san Luis de Tolosa*,²² conservada en una colección particular, que algunos años antes había sido dada a conocer por Gudiol y Alcolea como obra de Destorrens.²³ La tabla, que lleva la heráldica de los Ardèvol, debe provenir en efecto de la capilla del claustro de la catedral de Barcelona dedicada a san Luis, promovida por Guerau d'Ardèvol y su familia. En 1359 el pintor Francesc Serra firmó unas capitulaciones con Guerau d'Ardèvol, ciudadano de Tàrrrega, sin que conozcamos su contenido, que tal vez haría referencia a este retablo dedicado a san Luis. Más adelante, en 1364, ya difunto Francesc Serra, es su hermano Jaume quien cobró ciertas cantidades por dos retablos, cuya advocación no se especifica, que habían sido encargados por Guerau d'Ardèvol, también difunto.²⁴ Es posible que uno de estos dos retablos fuese aún el de san Luis destinado a la catedral de Barcelona. El caso es que la identificación del *Retablo de san Luis* ha servido a Alcoy para adscribir genéricamente a una primera etapa del taller de los Serra, protagonizada por la actividad de Francesc y Jaume, buena parte del grupo de obras que Verrié había adjudicado a Destorrens.

Queda en gran parte pendiente el problema de aislar la personalidad de Francesc Serra dentro del conjunto de obras que unos y otros han clasificado dentro de la primera etapa de los Serra, incluyendo la tabla de *San Luis* de los Ardèvol. Recientemente hemos esbozado una propuesta en este sentido, retomando en última instancia las intuiciones planteadas en 1938 por Gudiol cuando delimitaba un grupo de obras que parecían responder a una variante arcaica del estilo colectivo de los Serra.²⁵ A pesar de que la tabla de *San Luis* presenta un deficiente estado de conservación, en nuestra opinión algunas de las partes mejor preservadas, especialmente las figuras de los montantes, se pueden relacionar con otras obras que pertenecen a esta fase temprana de los Serra y que, como pronto veremos, podrían atribuirse al



aquesta peça de l'Almudaina ens apareix ara com un episodi aïllat, que en realitat tampoc no és compatible amb les restants obres que Verrié atribuïa a Destorrents i que, en general, haurien de restituir-se a l'obrador dels Serra i el seu entorn immediat. La tipologia humana que veiem a la *Santa Anna*, incloses les figures dels muntants, no és la dels Serra. Els personatges estilitzats de la taula de l'Almudaina tenen per exemple uns trets facials característics: nassos afilats i llargs, de septe nasal rectilini, ulls blavosos i clars, semblants a l'aiguamarina, una parpella inferior que forma una bossa triangular, comissures externes dels ulls pronunciades, etcètera. Com ja vam avançar en un altre lloc, aquesta taula podria ser l'únic testimoni que de moment tenim de l'autèntic Ramon Destorrents.¹⁷

La recuperació de Francesc Serra, fundador del taller familiar

Hi havia, però, una dada fonamental que més tard o més d'hora havia de remoure profundament el debat sobre les personalitats artístiques de Ramon Destorrents i els Serra. Ens referim al descobriment documental de Francesc Serra, el germà primogènit de Jaume i Pere, sobretot gràcies a les recerques arxivístiques de Josep Maria Madurell, publicades a partir de la dècada de 1940.¹⁸ Des d'aleshores, aquest pintor, documentat entre 1350 i 1362, quan consta com a difunt, es va anar perfilant com el fundador i el cap del taller familiar dels Serra, actiu almenys des dels primers anys de la dècada de 1350 i, per tant, estrictament contemporani de Destorrents. De manera sorprenent, però, la crítica no va posar en valor aquestes noves dades fins als anys vuitanta del segle passat, quan es van començar a teixir les primeres hipòtesis sobre la personalitat artística de Francesc Serra. Núria de Dalmasas i Antoni José i Pitarch van proposar de definir-li un corpus d'obres a partir del monumental *Retaule de Santa Maria de Sixena* (MNAC),¹⁹ que anteriorment s'havia tendit a atribuir a Jaume Serra. Per la seva banda, Gudiol Ricart i Alcolea Blanch (1986) van acabar concretant el catàleg d'un «Mestre de Sixena» tot recollint la idea que podia tractar-se de Francesc Serra.²⁰ Tanmateix, cal tenir en compte que el donant del retaule, fra Fortaner de Glera, comanador de Sixena entre 1367 i 1381, va obtenir aquesta dignitat quan Francesc Serra ja era mort. Per tant, existeix una incompatibilitat cronològica que impedeix adscriure el retaule a aquest últim.²¹

Un cop desestimada aquesta primera proposta, Rosa Alcoy ha aportat una dada fonamental en relacionar amb els germans Francesc i Jaume Serra la taula central d'un *Retaule de sant Lluís de Tolosa*,²² conservada en una col·lecció particular, que alguns anys abans havia estat donada a conèixer per Gudiol i Alcolea com a obra de Destorrents.²³ La taula, que porta l'heràldica dels Ardèvol, deu provenir en efecte de la capella del claustre

de la catedral de Barcelona dedicada a sant Lluís, promoguda per Guerau d'Ardèvol i la seva família. L'any 1359, el pintor Francesc Serra va signar unes capitulacions amb Guerau d'Ardèvol, ciutadà de Tàrraga, sense que coneguem el seu contingut, que tal vegada faria referència a aquest retaule dedicat a sant Lluís. Més endavant, el 1364, ja difunt Francesc Serra, és el seu germà Jaume qui va cobrar certes quantitats per dos retaules, l'advocació dels quals no s'especifica, que havien estat encarregats per Guerau d'Ardèvol, també difunt.²⁴ És possible que un d'aquests dos retaules fos encara el de sant Lluís destinat a la seu barcelonina. El cas és que la identificació del *Retaule de sant Lluís* ha servit a Alcoy per adscriure genèricament a una primera etapa del taller dels Serra, protagonitzada per l'activitat de Francesc i Jaume, bona part del grup d'obres que Verrié havia adjudicat a Destorrents.

Queda en gran part pendent el problema d'aïllar la personalitat de Francesc Serra dins el conjunt d'obres que uns i altres han classificat dins de la primera etapa dels Serra, incloent ara la taula de *Sant Lluís* dels Ardèvol. Recentment hem esbossat una proposta en aquest sentit, reponent en darrera instància les intuïcions plantejades l'any 1938 per Gudiol quan delimitava un grup d'obres que semblaven respondre a una variant arcaica de l'estil col·lectiu dels Serra.²⁵ Malgrat que la taula de *Sant Lluís* presenta un estat de conservació deficient, som de l'opinió que algunes de les parts més ben preservades, especialment les figures dels muntants, es poden relacionar amb altres obres que pertanyen a aquesta fase primerenca dels Serra i que, com tot seguit veurem, podrien atribuir-se al fundador del taller. Afegim que aquestes figures dels muntants difereixen suficientment dels cànons tant de Jaume com de Pere Serra, almenys si tenim en compte les obres madures i documentades d'aquests dos germans, és a dir, el *Retaule de la Resurrecció* de fra Martín de Alpartir (Museo de Zaragoza), de Jaume, i el *Retaule del Sant Esperit* (Col·legiata de Santa Maria, Manresa) i la taula central del *Retaule de sant Bartomeu i sant Bernat* (Museu Episcopal de Vic) de Pere Serra.

Entre les obres que representen aquest primer estil dels Serra en el seu nivell artístic més alt hem de comptar el *Bançal de sant Onofre* conservat al Museu de la Catedral de Barcelona (fig. 4). Aquesta taula, molt probablement encarregada per sor Beatriu d'Òdena (m. 1389) per a l'altar de les Onze Mil Verges del monestir de Pedralbes, és una de les obres més singulars de la pintura catalana trescentista pel seu format, la composició i la iconografia, que deriven de les *Tebaide* italianes. A parer nostre el *Bançal de sant Onofre* ens proporciona, a més a més, un repertori figuratiu suficientment variat per tal d'intentar reconstruir l'esmunyidissa imatge artística de Francesc Serra. Les figures són delicades i a la vegada tenen una plasticitat i un aplom característics. La seva articulació anatòmica, d'una notable correcció, i la seva variada gestualitat responen a una voluntat naturalista remarcable en el



Fig. 4. Francesc Serra, *Bancal de sant Onofre*, detall / Francesc Serra, *Bancal de san Onofre*, detalle. Museu Diocesà de Barcelona.

fundador del taller. Añadimos que estas figuras de los montantes difieren suficientemente de los cánones tanto de Jaume como de Pere Serra, por lo menos si tenemos en cuenta las obras maduras y documentadas de estos hermanos, es decir, el *Retablo de la Resurrección* de fray Martín de Alpartir (Museo de Zaragoza), de Jaume, y el *Retablo del Santo Espíritu* (Colegiata de Santa María, Manresa) y la tabla central del *Retablo de San Bartolomé y San Bernardo* (Museo Episcopal de Vic) de Pere Serra.

Entre las obras que representan este primer estilo de los Serra en su nivel artístico más alto tenemos que contar el *Bancal de san Onofre* conservado en el Museo de la Catedral de Barcelona (fig. 4). Esta tabla, muy probablemente encargada por sor Beatriu d'Odena (m. 1389) para el altar de las Once Mil Vírgenes del monasterio de Pedralbes, es una de las más singulares de la pintura catalana trecentista por su formato, composición e iconografía, que derivan de las *Tebaide* italianas. Según nuestro parecer el *Bancal de san Onofre* nos proporciona, además, un repertorio figurativo lo suficientemente variado como para intentar reconstruir la escurridiza imagen artística de Francesc Serra. Las figuras son delicadas y a la vez tienen una plasticidad y un aplomo característicos. Su articulación anatómica, de una notable corrección, y su variada gestualidad responden a una voluntad naturalista remarcable en el contexto de la pintura trecentista catalana. Los tipos faciales, que combinan el modelado sutil con un aspecto rotundo, contrastan con la relativa rigidez de las fisonomías que hallamos en otras obras del grupo Serra, como por ejemplo el retablo de Sijena. Los personajes del *Bancal de san Onofre* en

gran parte confían su elocuencia a unas manos frágiles, de dedos pequeños y flexibles, en las cuales se adivinan las articulaciones óseas. La manera de concebir los ropajes es igualmente característica y difiere de las otras variantes del grupo Serra. El dibujo de los pliegues generalmente está muy bien coordinado con la estructura anatómica subyacente y observa con gran propiedad la ley de la gravedad. Este temple naturalista contrasta, una vez más, con la simplificación, la rigidez y el efecto más planimétrico que encontramos en la obra de Jaume y de Pere Serra. La coordinación entre las figuras y el espacio es de una notable eficacia, aunque, obviamente, estamos lejos de la disciplina y el cálculo propios de los grandes representantes del *Trecento* italiano. El patrón figurativo inspirado en las *Tebaide* italianas justifica, en este caso, el protagonismo que adquiere el paisaje, pero hay que remarcar a la vez la sensibilidad que muestra nuestro pintor ante el tema y en particular su innegable talento en el dominio del color, que le permite animar las formas por otro lado convencionales de las masas rocosas con una auténtica sinfonía cromática.

Son perfectamente coherentes con el estilo de la tabla de *San Luis* y del *Bancal de san Onofre* tanto la delicada tablilla del *Pentecostés* del Museo Diocesà de Barcelona (fig. 5)²⁶ como la de la *Virgen de la Humildad* de la antigua colección madrileña de Pau Bosch i Barrau, legada al Museo del Prado en 1915 (P2676) (fig. 6).²⁷ La primera no sabemos de donde procede y en el caso de la segunda, Salvador Sanpere i Miquel reportaba, al publicarla por vez primera, que su propietario tan solo había averiguado que «venía de la montanya de la provincia de Lleida». ²⁸ En la túnica dorada de la Virgen del *Pentecostés* vemos el mismo tipo de decoración a base de trazos incisivos muy cortos y apretados que también se encuentran en las figuras de Dios del *Bancal de san Onofre*. Sobre esta textura las sombras modelan unos pliegues que se forman a la altura del pecho y caen verticalmente, con una ligera curvatura que contribuye a dar más volumen a la figura. La caída serpenteante de los bordes del manto de la Virgen, cuando llegan al suelo dibuja una filigrana característica que se reencuentra en otros personajes surgidos de los pinceles de Francesc Serra. Valga como ejemplo, en este sentido, el apóstol del primer término a la derecha de la misma tabla del *Pentecostés* o distintas figuras de los retablos laterales de Tobed, como el Cristo o la Magdalena de la escena de la *Unción*, entre muchas otras. La tipología humana es de una constancia inequívoca y basta remarcar algunos rasgos decididamente idiosincrásicos. Muy a menudo los ojos muestran los párpados sólo entreabiertos y el iris se convierte en una forma —una pincelada— alargada y descentrada, de manera que las miradas no solo son de reojo sino que también están dirigidas hacia arriba, con el blanco del ojo destacando bajo la mancha oscura del iris. Esta mirada perdida y ausente confiere una extraña expresión a muchas de las fisonomías, una particularidad que se acentúa, por otro lado, en el caso de los personajes masculinos de más edad y

context de la pintura trescentista catalana. Els tipus facials, que combinen el modelat subtil amb un aspecte rotund, contrasten amb la relativa rigidesa de les fesomies que trobem en altres obres del grup Serra, com per exemple el retaule de Sixena. Els personatges del *Bancal de sant Onofre* en gran part confien la seva eloqüència a unes mans fràgils, de dits prims i flexibles, en les quals s'endevinen les articulacions òssies. La manera de concebre les draperies és igualment característica i difereix de les altres variants del grup Serra. El dibuix dels plegats generalment està molt ben coordinat amb l'estructura anatòmica subjacent i observa amb gran propietat la llei de la gravetat. Aquest tremp naturalista contrasta, una vegada més, amb la simplificació, la rigidesa i l'efecte més planimètric que trobarem en l'obra de Jaume i de Pere Serra. La coordinació entre les figures i l'espai és d'una notable eficàcia, malgrat que, òbviament, som lluny de la disciplina i el càlcul propis dels grans representants del *Trecento* italià. El patró figuratiu inspirat en les *Tebaide* italianes justifica, en aquest cas, el protagonisme que adquireix el paisatge, però cal remarcar a la vegada la sensibilitat que mostra el nostre pintor davant el tema i en particular el seu innegable talent en el domini del color, que li permet animar les formes altrament convencionals de les masses rocoses amb una autèntica simfonia cromàtica.

Són perfectament coherents amb l'estil de la taula de *Sant Lluís* i del *Bancal de sant Onofre* tant la delicada tauleta de la *Pentecosta* del Museu Diocesà de Barcelona (fig. 5)²⁶ com la de la *Mare de Déu de la Humilitat* de l'antiga col·lecció madrilenya de Pau Bosch i Barrau, llegada al Museo del Prado l'any 1915 (P2676) (fig. 6).²⁷ La primera no sabem d'on prové i en el cas de la segona, Salvador Sanpere i Miquel reportava, en publicar-la per primer cop, que el seu propietari tan sols havia escatit que «venia de la montanya de la província de Lleida».²⁸ En la túnica daurada de la *Mare de Déu de la Pentecosta* veiem el mateix tipus de decoració a base de traços incisos molt curts i atapeïts que també es troben en les dues figures de Déu del *Bancal de sant Onofre*. Damunt d'aquesta textura les ombres modelen uns plecs que es formen a l'alçària del pit i cauen verticalment, amb una lleugera curvatura que contribueix a donar més volum a la figura. El caient serpentejant de les vores del mantell de la *Mare de Déu*, quan arriba a terra dibuixa una filigrana característica que es retroba en altres personatges sorgits dels pinzells de Francesc Serra. Valgui com a exemple, en aquest sentit, l'apòstol de primer terme a la dreta de la mateixa taula de la *Pentecosta* o diverses figures dels retaules laterals de Tobed, com ara el Crist o la Magdalena de l'escena de la *Unció*, entre moltes altres. La tipologia humana és d'una constància inequívoca i només ens cal remarcar alguns trets decididament idiosincràtics. Molt sovint els ulls mostren les parpelles només entreobertes i l'iris esdevé una forma —una pinzellada— allargada i descentrada, de manera que les mirades no només són de reüll sinó també dirigides cap amunt, amb el blanc de l'ull destacant sota la taca fosca de l'iris. Aquesta mirada perduda i



Fig. 5. Francesc Serra, *Pentecosta* / Francesc Serra, *Pentecostés*. Museu Diocesà de Barcelona.

absent confereix una estranya expressió a moltes de les fesomies, una particularitat que s'accentua, d'altra banda, en el cas dels personatges masculins de més edat i especialment quan són sotmesos a algun tipus de tensió física o espiritual, com certs apòstols de la *Pentecosta*, els diversos sant Onofre com a eremita del bancal pedralbí o el donant d'edat avançada de la tauleta del Prado.

Per la seva proximitat estilística amb la *Pentecosta* del Museu Diocesà de Barcelona i la *Mare de Déu de la Llet* del Prado, val la pena de recordar aquí també una taula dedicada a la *Mare de Déu*, envoltada d'àngels músics, que pertany a una col·lecció particular i coneixem només a través d'una fotografia en blanc i negre. Podria tractar-se també d'una obra de Francesc Serra però cal que siguem cautelosos, ja que l'original podria estar parcialment emmascarat pels retocs d'alguna restauració antiga.²⁹



Fig. 6. Francesc Serra, *Mare de Déu de la Llet amb donant / Virgen de la Leche con donante*. Museo del Prado (P2676).

especialmente cuando son sometidos a algún tipo de tensión física o espiritual, como ciertos apóstoles del Pentecostés, los varios san Onofre como eremita del bancal de Pedralbes o el donante de edad avanzada de la pequeña tabla del Prado.

Por su proximidad estilística con el *Pentecostés* del Museu Diocesà de Barcelona y la *Virgen de la Leche* del Prado, vale la pena recordar aquí también una tabla dedicada a la Virgen, rodeada de ángeles músicos, que pertenece a una colección particular y conocemos sólo a través de una fotografía en blanco y negro. Podría tratarse también de una obra de Francesc Serra pero tenemos que ser cautelosos, ya que el original podría estar parcialmente enmascarado por los retoques de alguna restauración antigua.²⁹

En el debate sobre las respectivas personalidades de Francesc y de Jaume Serra también resultan imprescindibles las tablas del *Retablo de la Pasión* de la iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza. Es evidente que este conjunto se enmarca en la primera etapa de los Serra. Su estado de conservación actual nos obliga a ser prudentes, pero con esa cautela, creemos que son trabajos autógrafos de Francesc Serra —es decir, del pintor del *Bancal de san Onofre*— como mínimo las dos tablas con las escenas de la *Oración en el huerto de Getsemaní* y la

Traición de Judas (fig. 7) y la del *Beso de Judas y el Arresto de Cristo* (fig. 8). Las otras dos tablas, en cambio, presentan algunas disonancias en los acabados que podrían atribuirse a la intervención de un colaborador de Francesc que partiría de los dibujos o de los modelos del jefe del taller. Hemos de admitir que esta divergencia la vemos más clara en la tabla del *Descenso al Limbo y las Marías en el Sepulcro* (fig. 9) que en la tabla del *Santo Entierro y la Resurrección de Cristo* (fig. 10). Sin embargo, nos interesa remarcar que todas estas cuatro escenas parecen prefigurarse con más o menos intensidad la tipología humana que se encuentra en el *Retablo de Santa María* de Sijena (MNAC). Señalemos, por ejemplo, el rostro del soldado dormido a los pies del sepulcro, en el primer término de la escena de la *Resurrección* del convento zaragozano, que presenta analogías evidentes con el personaje equivalente del retablo de Sijena, o con el san Juan adormecido de la *Santa Cena* de la predela. Y lo mismo cabe decir con respecto a los rasgos faciales de las Marías que visitan la tumba de Cristo y buena parte de las fisonomías femeninas del retablo del MNAC, caracterizadas por los ojos almendrados y las cejas arqueadas, las alas de la nariz pequeñas y enroscadas y una boca pequeña de labios carnosos.

Estas constataciones nos permiten considerar la hipótesis de que el colaborador de Francesc Serra en las escenas de la Pasión del Santo Sepulcro se pueda identificar con la mano dominante del *Retablo de Santa María* de Sijena. Por otra parte, es evidente que, dentro de la secuencia evolutiva de la pintura de los Serra, el retablo de Sijena y las obras que han tendido a situarse en su entorno responden a un momento posterior al del conjunto zaragozano de la Pasión. Las fuentes indican que este *Retablo de la Pasión* del Santo Sepulcro ya estaba acabado en 1369³⁰ y, si es cierto que en él trabajó Francesc Serra, el conjunto tuvo que serle encargado antes de su muerte, es decir, con anterioridad a 1362. En cambio, el retablo de Sijena parece ser una obra de los años 1370, momento en el cual fray Fortaner de Glera está documentado ocupando el cargo de comendador de la comunidad sanjuanista. Por lo menos una década separaría, así pues, ambas realizaciones, hecho que posibilitaría una evolución estilística de este colaborador de Francesc Serra hacia las formas más tardías del retablo del MNAC. Respecto al experimentalismo de Francesc, el retablo de Sijena representa ya la forma más estandarizada pero siempre atractiva de un idioma, el de los Serra, que a continuación evolucionaría hacia el estilo aún más suave del último Jaume Serra y de su hermano Pere.

Desde siempre la autoría del retablo de Sijena ha sido un tema debatido. Tradicionalmente la crítica había tendido a creer que el autor principal del retablo era Jaume Serra. Así lo señalaron, por ejemplo, tanto Gudiol Ricart como Chandler R. Post.³¹ No es hasta comienzos de la década de 1980 cuando, como hemos avanzado más arriba, N. de Dalmases y A. José i Pitarch lo

En el debat sobre les respectives personalitats de Francesc i de Jaume Serra també resulten imprescindibles les taules del *Retaule de la Passió* de l'església de Sant Nicolau del convent del Santo Sepulcro de Saragossa. És evident que aquest conjunt s'emmarca dins de la primera etapa dels Serra. El seu estat de conservació actual ens obliga a ser prudents, però amb aquesta cautela, creiem que són treballs autògrafs de Francesc Serra —és a dir, del pintor del *Bançal de sant Onofre*— com a mínim les dues taules amb les escenes de l'*Oració a l'hort de Getsemaní* i la *Traïció de Judes* (fig. 7) i la del *Bes de Judes* i l'*Arrest de Crist* (fig. 8). Les altres dues taules, en canvi, presenten algunes dissonàncies en els acabats que podrien atribuir-se a la intervenció d'un col·laborador de Francesc que partiria dels dibuixos o dels models del cap del taller. Hem d'admetre que aquesta divergència la veiem més clara en la taula la *Davallada als Llimbs* i les *Maries al Sepulcre* (fig. 9) que en la taula del *Sant Enterrament* i la *Resurrecció de Crist* (fig. 10). Tanmateix, ens interessa remarcar que totes aquestes quatre escenes semblen prefigurar amb més o menys intensitat la tipologia humana que es retroba en el *Retaule de Santa Maria* de Sixena (MNAC). Assenyalem, per exemple, el rostre del soldat adormit als peus del sepulcre, a primer terme de l'escena de la *Resurrecció* del convent saragossà, que presenta analogies evidents amb el personatge equivalent del retaule de Sixena, o amb el sant Joan dorment del *Sant Sopar* de la predel·la. I el mateix es pot dir respecte als trets facials de les Maries que visiten la tomba de Crist i bona part de les fesmies femenines del retaule del MNAC, característiques pels ulls ametllats i celles arquejades, ales del nas petites i cargolades i una boca menuda de llavis molsuts.

Aquestes constatacions ens permeten considerar la hipòtesi que el col·laborador de Francesc Serra en les escenes de la Passió del Santo Sepulcro es pugui identificar amb la mà dominant del *Retaule de Santa Maria* de Sixena. D'altra banda, és evident que, dins la seqüència evolutiva de la pintura dels Serra, el retaule de Sixena i les obres que s'han tendit a situar al seu entorn responen a un moment posterior al del conjunt saragossà de la Passió. Les fonts antigues indiquen que aquest *Retaule de la Passió* del Santo Sepulcro ja estava enllestit l'any 1369³⁰ i, si és cert que hi treballà Francesc Serra, el conjunt hagué de ser encarregat abans de la seva mort, és a dir, amb anterioritat a 1362. En canvi, el retaule de Sixena sembla ser una obra dels anys 1370, moment en què fra Fortaner de Glera està documentat en el càrrec de comanador de la comunitat santjoanista. Almenys una dècada, doncs, separaria ambdues realitzacions, fet que possibilitaria una evolució estilística d'aquest col·laborador de Francesc Serra vers les formes més tardanes del retaule del MNAC. Respecte a l'experimentalisme de Francesc, el retaule de Sixena representa ja la forma més estandarditzada però sempre atractiva d'un idioma, el dels Serra, que a continuació evolucionaria cap a l'estil encara més suau del darrer Jaume Serra i del seu germà Pere.



Fig. 7. Francesc Serra, *Oració a l'hort de Getsemaní* i *Traïció de Judes*, taules de la Passió. Església de San Nicolás del convent del Santo Sepulcro de Saragossa / Francesc Serra, *Oración en el huerto de Getsemaní* y *Traición de Judas*, tablas de la Pasión. Iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.

Des de sempre l'autoria del retaule de Sixena ha estat un tema debatut. Tradicionalment la crítica havia tendit a creure que l'autor principal del retaule era Jaume Serra. Així ho van assenyalar, per exemple, tant Gudiol Ricart com Chandler R. Post.³¹ No és fins a inicis de la dècada de 1980 que, com hem avançat més amunt, N. de Dalmases i A. José i Pitarch van relacionar-lo hipotèticament amb Francesc Serra. Aquesta idea va ser recollida poc més tard per Gudiol i Alcolea, si bé aquests autors van preferir mantenir-lo adscrit a un anònim Mestre de Sixena. Finalment, Alcoy ha defensat la possible atribució del conjunt a una etapa de joventut de Pere Serra, del qual només es tenen documentades dues obres de maduresa, als anys noranta del segle XIV.³²

A parer nostre, el nexa entre el retaule de Sixena i les taules de la Passió permetria recuperar l'antiga atribució del primer conjunt



Fig. 8. Francesc Serra, *Bes de Judes i Arrest de Crist*, taules de la Passió. Església de San Nicolás del convent del Santo Sepulcro de Saragossa / Francesc Serra, *Beso de Judas y Prendimiento*, tablas de la Pasión. Iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.

relacionaron hipotéticamente con Francesc Serra. Esta idea fue recogida un poco más tarde por Gudiol y Alcolea, si bien estos autores prefirieron mantenerlo adscrito a un anónimo Maestro de Sijena. Por último, Alcoy ha defendido la posible atribución del conjunto a una etapa de juventud de Pere Serra, del cual solo se tienen documentadas dos obras de madurez, en los años noventa del siglo XIV.³²

Según nuestro parecer, el nexo entre el retablo de Sijena y las tablas de la Pasión permitiría recuperar la antigua atribución del primer conjunto a Jaime Serra, pintor a quien la documentación presenta trabajando junto con Francesc y, a la muerte de éste, acabando, ahora juntamente con Pere, los encargos que el primogénito había dejado por terminar. En este supuesto, Jaime habría trabajado en dos retablos destinados al convento del Santo Sepulcro de Zaragoza: a inicios de su trayectoria artística habría colaborado con Francesc en el *Retablo de la Pasión*, y hacia el final de su carrera habría pintado el *Retablo de la Resurrección*, documentado en 1381. El *Retablo de Sijena* y las otras obras afines habrían sido realizadas en una fase intermedia.

Con el perfil artístico que proponemos para Francesc, el fundador del taller, y el patrón evolutivo que sugerimos para el segundo hermano, Jaime, creemos, por lo tanto, que ayudamos a dar una articulación más plausible a todo el ciclo creativo del colectivo Serra. Como hemos intentado razonar, parece lógico atribuir

a Francesc algunas de las obras «arcaizantes» agrupadas por Gudiol en 1938 en torno al retablo de Iravals y del *Retablo de la Pasión* de Zaragoza. Es evidente que el trabajo solidario de los hermanos Serra y de su taller dificulta a menudo la tarea de delimitar las manos que en muchos casos pueden colaborar en unos mismos conjuntos, pero a la vez creemos que hay otras piezas, además de las que ya hemos mencionado, que debieron de ser concebidas en una primera fase del taller de los Serra, cuando Francesc jugaba un papel de primer orden. En cuanto al retablo de Iravals, que sirvió a Ch. R. Post para configurar un Maestro de Iravals, quizá convendría redimensionar su importancia relativa dentro del ciclo de los Serra. Se trata de un conjunto de factura desigual, con pérdidas y retoques notables, cuyo estilo remite en gran parte a los modelos de Francesc Serra, aunque no sabemos reconocer su intervención autógrafa. Es posible, así pues, que se trate de una obra realizada alrededor de 1360-1365 bajo la dirección de Jaime Serra, quien podía haber asumido parte de la ejecución pictórica.³³

Los retablos de Tobed dentro de la primera etapa de los Serra

Es a partir de esta nueva perspectiva que se deberían examinar de nuevo los tres retablos de Tobed. Rosa Alcoy ha distinguido en ellos dos estilos pictóricos distintos: uno de matriz más lineal, aunque atento a un italianismo superficial, patente por ejemplo en la figura de san Juan Bautista de la tabla de Sitges, y otro más sensible a los modos italianizantes que entroncan con el arte catalán de la primera mitad del siglo XIV, que se advertiría en los tres retablos. A partir de esta constatación Alcoy plantea la posibilidad de que el «primer maestro de Tobed», el que tiene una personalidad «lineal» y arcaizante, pueda identificarse con Francesc Serra, aunque admite igualmente la posibilidad alternativa de adscribir a Francesc el estilo más avanzado e italianista del «segundo maestro de Tobed».³⁴

Ahora bien, el examen de la tabla de Sitges por parte del Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC permite descartar categóricamente la primera de las hipótesis apuntadas, que convertiría a Francesc Serra en una personalidad extrañamente retardataria. A partir de una atenta observación de la superficie pictórica visible, del examen técnico con rayos ultravioletas y de la información preciosa que, en este caso, proporciona la radiografía, podemos delimitar con precisión lo que se conserva de la capa pictórica original y lo que corresponde a un extenso repinte moderno que alteró de una manera radical el aspecto de la pieza. El porcentaje de la capa pictórica original es significativo en el caso del registro inferior, donde se representan las medias figuras de la Virgen, el Cristo de la Piedad y san Juan Evangelista (fig. 11, 12 y 13), y también es relevante, aunque

a Jaume Serra, pintor a qui la documentació presenta treballant juntament amb Francesc i, a la mort d'aquest, acabant ara juntament amb Pere els encàrrecs que el primogènit havia deixat per enllestir. En aquest supòsit, Jaume hauria treballat en dos retaules destinats al convent del Santo Sepulcro de Saragossa: a inicis de la seva trajectòria artística hauria col·laborat amb Francesc en el *Retaule de la Passió*, i cap al final de la seva carrera hauria pintat el *Retaule de la Resurrecció*, documentat l'any 1381. El *Retaule de Sixena* i les altres obres afins haurien estat realitzades en una fase intermèdia.

Amb el perfil artístic que proposem per a Francesc, el fundador del taller, i el patró evolutiu que suggerim per al segon germà, Jaume, creiem, per tant, que ajudem a donar una articulació més plausible per a tot el cicle creatiu del col·lectiu Serra. Com hem intentat raonar, sembla lògic atribuir a Francesc algunes de les obres «arcaïtzants» agrupades per Gudiol l'any 1938 al voltant del retaule d'Irivals i del *Retaule de la Passió* de Saragossa. És evident que el treball solidari dels germans Serra i el seu taller dificulta sovint la tasca de delimitar les mans que en molts casos poden col·laborar en uns mateixos conjunts, però a la vegada creiem que hi ha altres peces, a més de les que ja hem esmentat, que degueren ser concebudes en una primera fase del taller dels Serra, quan Francesc tenia un paper de primer ordre. Quant al retaule d'Irivals, que va servir a Ch. R. Post per configurar un Mestre d'Irivals, potser convindria redimensionar la seva importància relativa dins el cicle dels Serra. Es tracta d'un conjunt de factura desigual, amb pèrdues i retocs notables, l'estil del qual remet en gran part als models de Francesc Serra, tot i que no hi sabem reconèixer la seva intervenció autògrafa. És possible, així doncs, que es tracti d'una obra realitzada al voltant de 1360-1365 sota la direcció de Jaume Serra, qui podia haver assumit part de l'execució pictòrica.³³

Els retaules de Tobed dins de la primera etapa dels Serra

És a partir d'aquesta nova perspectiva que caldria examinar de nou els tres retaules de Tobed. Rosa Alcoy hi ha destriat dos estils pictòrics diferents: un de matriu més lineal, tot i que atent a un italianisme superficial, palès per exemple en la figura de sant Joan Baptista de la taula de Sitges, i un altre de més sensible als modes italianitzants que entronquen amb l'art català de la primera meitat del segle XIV, que s'advertiria en tots tres retaules. A partir d'aquesta constatació Alcoy planteja la possibilitat que el «primer mestre de Tobed», el que té una personalitat «lineal» i arcaïtzant, pugui identificar-se amb Francesc Serra, tot i que admet igualment la possibilitat alternativa d'adscriure a Francesc l'estil més avançat i italianista del «segon mestre de Tobed».³⁴



Fig. 9. Francesc Serra i taller, *Sant Enterrament i Resurrecció de Crist*, taules de la Passió. Església de San Nicolás del convent del Santo Sepulcro de Saragossa / Francesc Serra i taller, *Santo Entierro y Resurrección de Cristo*, tablas de la Pasión. Iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.

Ara bé, l'examen de la taula de Sitges per part de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC permet descartar categòricament la primera de les hipòtesis apuntades, que convertiria Francesc Serra en una personalitat estranyament retardatària. A partir d'una atenta observació de la superfície pictòrica visible, de l'examen amb raigs ultraviolats i de la informació preciosa que, en aquest cas, proporciona la radiografia, podem delimitar amb precisió el que es conserva de la capa pictòrica original i el que correspon a una extensa repintada moderna que va alterar d'una manera radical l'aspecte de la peça. El percentatge de la capa pictòrica original és significatiu en el cas del registre inferior, en el qual es representen les mitges figures de la Mare de Déu, el Crist de la Pietat i sant Joan Evangelista (fig. 11, 12 i 13), i també és rellevant, tot i que menys, en el cas del Calvari. En canvi, el compartiment central, amb la figura de cos sencer de sant Joan Baptista, devia presentar un estat ruïnós quan el pintor-restaurador modern hi va intervenir. Un simple examen amb llum rasant de la taula permet delimitar unes zones que presenten un característic clivellat «en cassolletes», que correspon a les àrees on es conserva la preparació



Fig. 10. Francesc Serra i taller, *Davallada als Llimbs i les Maries al Sepulcre*, taules de la Passió. Església de San Nicolás del convent del Santo Sepulcro de Saragossa / Francesc Serra y taller, *Jesús en el Limbo y las tres Marías ante el Sepulcro*, tablas de la Pasión. Iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.

menos, en el caso del Calvario. En cambio, el compartimiento central, con la figura de cuerpo entero de san Juan Bautista, debía presentar un estado ruinoso cuando intervino el pintor-restaurador moderno. Un simple examen con luz rasante de la tabla permite delimitar unas zonas que presentan un característico craquelado en forma de cazoleta, que corresponde a las áreas donde se conserva la preparación original, que contrastan con las zonas prácticamente lisas que corresponden a una nueva preparación y por consiguiente al repinte moderno. Hay que percatarse, al mismo tiempo, que la intervención del pintor-restaurador no se ciñe a las zonas donde se había perdido la capa pictórica original, sino que también tapó en gran parte lo poco que quedaba de ésta.

El examen técnico con radiación ultravioleta permite verificar con comodidad el alcance de estos repintes que, como decimos, también afectaron algunas zonas –a veces sólo islas– de la pintura original, mientras que las placas radiográficas realizadas en el MNAC permiten observar las discrepancias que hay, en ciertas áreas muy significativas, entre la redacción pictórica

original y la capa no auténtica que la enmascara. Desde la perspectiva de la crítica histórico-artística resulta fundamental la información que la radiografía proporciona sobre la pintura auténtica que quedaba, oculta por el repinte, en la zona de la cara de san Juan Bautista (fig. 14 y 15). Lo que permanece de pintura trecentista, revelado por la radiografía, es suficiente para advertir su total coherencia con la factura y el estilo que observamos en las áreas de pintura original que permanecen visibles en el registro inferior de la misma tabla. Por otro lado, es evidente que el mismo pintor-restaurador que intervino en el compartimiento central del retablo, hasta desfigurar completamente lo que se había preservado del original, lo hizo también en las medias figuras de la predela y en el Calvario.

La conclusión es obvia: el estilo lineal y arcaizante de la tabla de Tobed conservada en Sitges corresponde absolutamente a un restaurador que, ante una pieza en estado ruinoso, sobre todo en su compartimiento central, practicó una intervención que, por su extensión y naturaleza, puede describirse como «falsaria». Según podemos adivinar, este repinte debía responder a la intención de hacer vendible en el mercado anticuario una pieza que de otra manera no hubiese tenido ningún tipo de salida comercial. Así, pues, el aspecto retardatario que ofrece la imagen central del Bautista, y los «toques» de primitivismo que distorsionan los otros compartimientos, son pura y simplemente el resultado de una intervención falsificadora sobre una pieza original que sólo conservaba una mínima parte de la materia pictórica trecentista. Queda pendiente la tarea de concretar el momento en que se llevó a cabo este repinte. Solamente podemos aventurar que esto habría sido a finales del siglo XIX o a inicios del siglo XX.

A pesar de que las conclusiones de este artículo se basan primordialmente en el examen de la tabla de san Juan Bautista, está claro que no podemos obviar las piezas restantes de los retablos laterales de Tobed. En ninguna de éstas percibimos una intervención tan radical como la que hemos verificado en el compartimiento central de la tabla de Sitges, pero todas fueron objeto de repintes más o menos importantes, que pueden atribuirse al mismo pintor-restaurador. Para advertir el alcance que, en algunas zonas, tubo esta intervención basta llamar la atención sobre el compartimiento con el *Nacimiento y la Inscripción del nombre de san Juan Bautista* o sobre las partes inferiores de la tabla de la Magdalena del Prado, como la escena del *Éxtasis* de la santa o los santos de la predela. La media figura de san Pedro del registro inferior del segmento de predela del *Retablo de la Magdalena* (Museo del Prado) muestra, por ejemplo, una fisonomía en la línea del san Juan Bautista de Sitges, y en cambio difiere ostensiblemente del rostro que el mismo santo presenta en la escena de la *Unción de la Magdalena*. Como en el caso de la tabla de Sitges tenemos que pensar que la magnitud de los repintes depende básicamente del estado de conservación de la capa pictórica original.

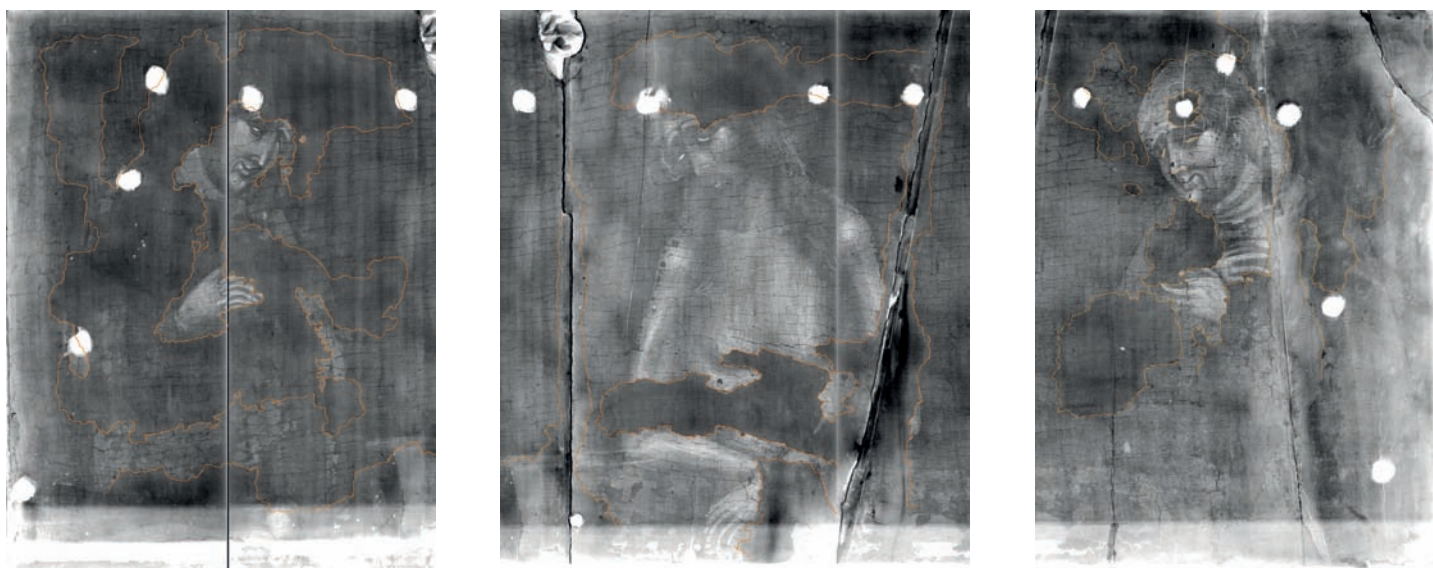


Fig. 11, 12, 13. Francesc Serra, *Mare de Déu dolorosa, Crist de la Pietat i sant Joan Evangelista*, RX, amb indicació de les àrees conservades de la pintura trescentista (Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del MNAC) / Francesc Serra, *Virgen dolorosa, Cristo de la Piedad y san Juan Evangelista*, RX, con indicación de las áreas conservadas de la pintura trescentista (Área de Restauración y Conservación Preventiva del MNAC).

original, les quals contrasten amb les zones pràcticament llises que corresponen a una nova preparació i per consegüent a la repintada moderna. S'ha de notar, al mateix temps, que la intervenció del pintor-restaurador no només se cenyeix a les zones on s'havia perdut la capa pictòrica original, sinó que també va tapar en gran part el poc que en restava.

L'examen amb radiació ultraviolada permet verificar amb comoditat l'abast d'aquestes repintades que, com diem, també afectaren algunes zones –de vegades només il·les– de la pintura original, mentre que les plaques radiogràfiques realitzades al MNAC deixen observar les discrepàncies que hi ha, en certes àrees molt significatives, entre la redacció pictòrica original i la capa no autèntica que l'emascara. Des de la perspectiva de la crítica historicoartística resulta fonamental la informació que la radiografia proporciona sobre la pintura autèntica que quedava, oculta per la repintada, a la zona de la cara de sant Joan Baptista (fig. 14 i 15). El que roman de pintura trescentista, revelat per la radiografia, és suficient per advertir la seva total coherència amb la factura i l'estil que observem en les àrees de pintura original que resten visibles al registre inferior de la mateixa taula. D'altra banda, és evident que el mateix pintor-restaurador que va intervenir en el compartiment central del retaule, fins a desfigurar completament el que s'havia preservat de l'original, ho va fer també en les mitges figures de la predel·la i en el Calvari.

La conclusió és òbvia: l'estil lineal i arcaïtzant de la taula de Tobed conservada a Sitges correspon absolutament a un restaurador que,

davant d'una peça en estat ruïnós, sobretot en el seu compartiment central, hi va practicar una intervenció que, per la seva extensió i naturalesa, es pot descriure com a «falsària». Segons podem endevinar, aquesta repintada devia respondre a la intenció de fer vendible en el mercat antiquari una peça que altrament no hagués tingut cap mena de sortida comercial. Així doncs, l'aspecte retardatari que ofereix la imatge central del Baptista, i els «tocs» de primitivisme que distorsionen els altres compartiments, són purament i simple el resultat d'una intervenció falsificadora sobre una peça original que només conservava una mínima part de la matèria pictòrica trescentista. Queda pendent la tasca de concretar el moment en què es va portar a terme aquesta repintada. Només podem aventurar que això hauria estat a finals del segle XIX o a inicis del segle XX.

Tot i que les conclusions d'aquest article es basen primordialment en l'examen de la taula de sant Joan Baptista, és clar que no podem obviar les restants peces dels retaules laterals de Tobed. En cap hi percebem una intervenció tan radical com la que hem verificat en el compartiment central de la taula de Sitges, però totes foren objecte de repintades més o menys importants, que poden atribuir-se al mateix pintor-restaurador. Per advertir l'abast que, en algunes zones, va tenir aquesta intervenció, basta fer atenció al compartiment amb el *Naixement i la Inscripció del nom de sant Joan Baptista* o a les parts inferiors de la taula de la Magdalena del Prado, com l'escena de l'*Èxtasi* de la santa o els sants de la predel·la. La mitja figura de sant Pere del registre inferior o segment de predel·la del *Retaule de la Magdalena* (Museo del Prado) mostra, per exemple, una fesomia en la línia del sant

En todo caso, una vez desenmascarado el estilo «arcaizante» del pintor-restaurador moderno, será necesario valorar lo que queda del original del siglo XIV, con su inequívoco idioma italianista. En primer lugar tenemos que subrayar su coherencia con las obras que atribuimos a Francesc Serra, como mínimo por lo que respecta al canon figurativo y a las fórmulas compositivas. El estado de conservación de las piezas de los retablos laterales de Tobed dificulta, sin duda alguna, su lectura cara a delimitar la virtual aportación autógrafa de Francesc Serra. En nuestra opinión no es imposible que el fundador del taller hubiera asumido, al menos en parte, la ejecución pictórica de los retablos de la Magdalena y de san Juan Bautista. Lo que queda de la capa pictórica original de la tabla de Sitges –incluso lo que nos descubre la radiografía– parece en efecto compatible con lo que hemos visto en el *Bancal de san Onofre*, en la pequeña *Pentecostés* del Museu Diocesà de Barcelona o en las tablas de la *Pasión de Cristo* del convento zaragozano del Santo Sepulcro. En relación con estas últimas, precisamente, sirva como ejemplo significativo la identidad existente entre el rostro de María desconsolada que abraza el cuerpo de Cristo muerto, en la escena del *Santo Entierro*, y el san Juan Evangelista que acompaña al Cristo de la Piedad de la tabla de Sitges.

Por lo que respecta a la figura de san Juan Bautista del Museu Maricel, solamente nos queda una mínima parte de la capa pictórica trecentista. Ya hemos dicho que se conserva una porción de rostro, completamente enmascarada por el repinte. En el original revelado por la radiografía distinguimos la pincelada cursiva que define las marcadas arrugas de la frente, las patas de gallo que arrancan de la comisura del ojo, la distribución de las luces y las sombras que modelan enérgicamente el rostro, la nariz larga y una pequeña boca de labios carnosos definidos por dos toques de luz (fig. 15). Son, por otro lado, unos rasgos casi idénticos a los del Cristo de la Piedad de la predela de la misma pieza, que conserva gran parte de la capa pictórica original. Permanece también, en el compartimiento principal, la pintura trecentista correspondiente a un pequeño fragmento del hombro derecho del santo, una isla en la altura del vientre que incluye la parte central del cinturón con el nudo y, más abajo, otra isla con la parte inferior de las piernas y la mitad del pie derecho. Tanto la oreja como los brazos y las manos o los dedos de los pies fueron completamente inventados por el pintor restaurador. En cambio, parece que para completar el cinturón éste se hubiera basado en la indumentaria de san Juan de alguna de las escenas de la calle lateral izquierda del mismo retablo, aunque interpretando este modelo con un dibujo más incisivo y un sabor más arcaico. Remarcamos por último que en el mismo compartimiento se ha preservado la pintura original correspondiente a una parte del flabelo del *Agnus Dei*, fragmentos de los cuatro escudos de los Manuel, pequeñas porciones del muro situado detrás del personaje, una de ellas, en la parte superior, con una franja decorativa de sarmientos, y en la parte del suelo con unos brotes característicos.



Fig. 14. Detalle de la taula central del *Retable de sant Joan Baptista* de Tobed. La capa pictórica visible correspon básicament a la intervenció falsària del pintor restaurador / Detalle de la tabla central del *Retablo de san Juan Bautista* de Tobed. La capa pictórica visible corresponde básicamente a la intervención falsaria del pintor restaurador.

Si bien las tablas de los retablos de la Magdalena y de san Juan Bautista se pueden adscribir a Francesc Serra, en general parece que la participación del taller ahora juega un papel más importante que en otras obras que le hemos atribuido. Sin embargo, se pueden reconocer con comodidad tanto su canon compositivo, como numerosas afinidades estilísticas e iconográficas con las otras obras de su catálogo. En la *Ascensión de la Magdalena* o el *Sermón de san Juan Bautista* los personajes aparecen enmarcados en parajes rocosos, escarpados y áridos, a veces coloreados con encantadoras secuencias tornasoladas, moteados con matojos y arbolillos de tronco delicado, muy similares a los que pueblan el *Bancal de san Onofre* o a los que aparecen en la *Oración en el huerto* de las tablas de la *Pasión del Santo Sepulcro* de Zaragoza. En otras ocasiones los personajes interactúan en un escenario de arquitecturas imposibles, habitualmente formadas por sencillos muros de cierre, a menudo con decoración de sarmientos. En este sentido, el compartimiento con las escenas de la *Sepultura de san Juan Bautista* y los *Milagros póstumos* se puede comparar con la doble escena del *Entierro* y la *Resurrección de Cristo* del retablo zaragozano de la *Pasión*. Es más, las escenas de la sepultura de san Juan (Tobed) y de Cristo (Zaragoza) presentan una distribución espacial semejante, organizada alrededor de la tumba dispuesta en diagonal. Un caso similar a lo que sucede entre el *Calvario* de la tabla de Sitges, donde la Virgen y el Evangelista están sentados a los pies de la cruz, y la misma escena, más compleja, de la tabla de *San Luis de Tolosa*.

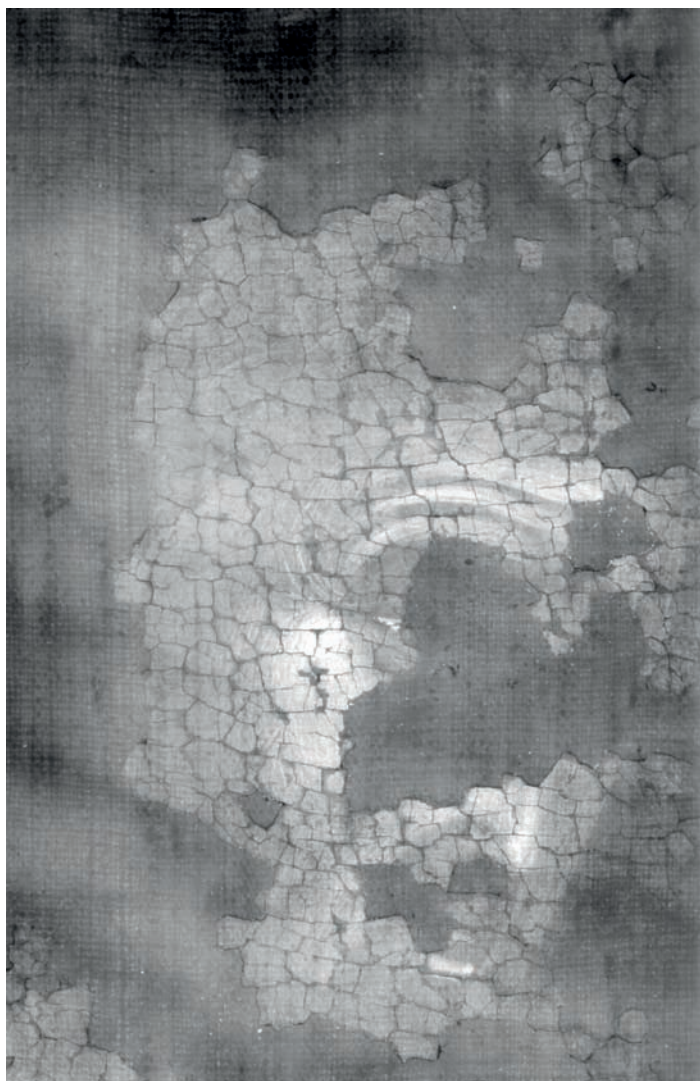


Fig. 15. Francesc Serra, *Sant Joan Baptista*, detall del cap, RX. S'aprecien les restes de la capa pictòrica original i l'endratpat de les posts / Francesc Serra, *San Juan Bautista*, detalle de la cabeza, RX. Se aprecian los restos de la capa pictòrica original y del entelado de los tablonos.

Joan Baptista de Sitges i, en canvi, difereix ostensiblement del rostre que el mateix sant presenta en l'escena de la *Unció de la Magdalena*. Com en el cas de la taula de Sitges hem de pensar que la magnitud de les repintades depèn bàsicament de l'estat de conservació de la capa pictòrica original.

En tot cas, una vegada desemmascarat l'estil «arcaitzant» del pintor-restaurador modern, caldrà valorar el que queda de l'original del segle XIV, amb el seu inequívoc idioma italianista. En primer

lloc, hem de subratllar la seva coherència amb les obres que atribuïm a Francesc Serra, com a mínim pel que fa al cànon figuratiu i les fórmules compositives. L'estat de conservació de les peces dels retaules laterals de Tobed dificulta, sens dubte, la seva lectura amb vista a delimitar-hi la virtual aportació autògrafa de Francesc Serra. En la nostra opinió no és impossible que el fundador del taller hagués assumit, almenys en part, l'execució pictòrica dels retaules de la Magdalena i de sant Joan Baptista. El que resta de la capa pictòrica original de la taula de Sitges –fins i tot el que ens descobreix la radiografia– sembla en efecte compatible amb el que hem vist al *Bançal de sant Onofre*, a la petita *Pentecosta* del Museu Diocesà de Barcelona o a les taules de la *Passió de Crist* del convent saragossà del Santo Sepulcro. En relació amb aquestes darreres, precisament, valgui com a exemple significatiu la identitat existent entre el rostre de Maria desconsolada que abraça el cos de Crist mort, a l'escena del *Sant Enterrament*, i el sant Joan Evangelista que acompanya el Crist de la Pietat de la taula sitgetana.

Pel que fa a la figura de sant Joan Baptista de Sitges només ens queda una mínima part de la capa pictòrica trescentista. Ja hem dit que es conserva una porció del rostre, completament emmascarada per la repintada. En l'original revelat per la radiografia distingim la pinzellada cursiva que defineix les marcades arrugues del front, les potes de gall que arrenquen de la comissura de l'ull, la distribució de les llums i les ombres que modelen enèrgicament el rostre, el nas llarg i una petita boca de llavis carnosos definits per dos tocs de llum (fig. 15). Són, d'altra banda, uns trets gairebé idèntics als del Crist de la Pietat de la predel·la de la mateixa peça, que conserva gran part de la capa pictòrica original. Resta també, al compartiment principal, la pintura trescentista corresponent a un petit fragment de l'espatlla dreta del sant, una illa a l'alçada del ventre que inclou la part central del cinturó amb el nus i, més avall, una altra illa amb la part inferior de les cames i la meitat del peu dret. Tant l'orella com els braços i les mans o els dits dels peus foren completament inventats pel pintor-restaurador. En canvi, sembla que per completar el cinturó s'hagués basat en la indumentària de sant Joan continguda en alguna de les escenes del carrer lateral esquerre del mateix retaule, per bé que reinterpreta aquest model amb un dibuix més incisiu i un sabor més arcaic. Remarquem, finalment, que al mateix compartiment s'ha preservat la pintura original corresponent a una part del flabell de l'*Agnus Dei*, fragments dels quatre escuts dels Manuel, petites porcions del mur situat darrere el personatge, una d'elles, a la part superior, amb una franja decorativa de sarments, i part del terra amb uns brots característics.

Si bé les taules dels retaules de la Magdalena i de sant Joan Baptista es poden adscriure a Francesc Serra, en general sembla que la participació del taller ara té un paper més important que en altres obres que li hem atribuït. Això no obstant, s'hi poden reconèixer amb comoditat tant el seu cànon compositiu, com nombroses afinitats en l'àmbit estilístic i iconogràfic amb les altres



En la definición de los personajes entran en juego determinados elementos característicos del estilo de Francesc Serra. Muchos de ellos ya han sido señalados más arriba, como la peculiar filigrana que dibujan los ropajes al tocar el suelo, visible ahora por ejemplo en la Magdalena de la *Cena en casa del fariseo* o en la del *Noli me tangere*. Añadamos otros como la singular silueta compacta y campaniforme de los personajes sentados, constatable tanto en el *Retablo de san Juan Bautista* de Tobed –en el Zacarías de la *Inscripción del nombre del Bautista* o en el personaje de primera fila del *Sermón*–, como en dos de las representaciones de Pafnucio en el desierto de Tebas, en el *Bancal de san Onofre*, o en el san Juan Bautista de la *Oración en el huerto* de Zaragoza. De hecho, las siluetas de algunos personajes de pie, como el ángel del *Bautismo de Cristo* o una de las Marías del sepulcro de los retablos de Tobed, adoptan un dibujo similar.

Hemos dejado para el final el problema que plantea la tabla central y única conservada (en la colección Várez Fisa) del *Retablo de la Virgen* que presidía el altar mayor de la iglesia de Tobed. Sanpere i Miquel ya remarcaba la estrecha afinidad de esta composición con la tablilla del mismo tema que entonces era propiedad de Pau Bosch i Barrau y ahora del Museo del Prado, como si una fuese un calco de la otra.³⁵ Ahora bien, a nuestro entender, si bien la pieza del Prado manifiesta en estado puro la personalidad artística que hemos identificado con Francesc Serra, en cambio la Virgen de Enrique de Trastámara muestra aspectos convergentes y divergentes. El grupo de la Virgen y el Niño responde en efecto a un modelo prácticamente idéntico, hasta los mínimos detalles, y los ángeles, aunque se distribuyen de forma distinta, coinciden por lo que respecta a la disposición de sus cuerpos en referencia al marco y a la Virgen. La discrepancia en relación con el estilo de Francesc Serra, si es que la hay, se tendría que atribuir a la intervención de su hermano Jaume.

Los retablos de Tobed en su contexto histórico

Para finalizar, esta última reflexión nos invita a reconsiderar el problema de la cronología de los retablos de Tobed y el contexto del encargo. Como hemos avanzado, en un principio Bertaux ponderó una cronología para la tabla de la Virgen de los Trastámara comprendida entre la segunda batalla de Nájera, donde Pedro I el Cruel derrotó a su hermanastro Enrique de Trastámara, y la fecha de la muerte de este último, esto es, entre 1367 y 1379.³⁶ Con el tiempo, no obstante, los historiadores tendieron a situar el *terminus post quem* de la obra en 1369, fecha en que Enrique dio muerte a su hermano en Montiel y así aseguró su soberanía sobre la Corona de Castilla. Recientemente, Alcoy ha revisado la cuestión de la cronología de los retablos de Tobed y ha señalado la problemática existente a la hora de compaginar

esta horquilla temporal (1369-1379) con la tipología estructural y el estilo pictórico de los tres retablos, que remiten a las producciones propias de la primera fase del taller de los Serra. De hecho, la misma autora sitúa hipotéticamente la ejecución de los tres conjuntos entre 1359 i 1363, es decir, incluso en un momento anterior a la fecha en que Enrique de Trastámara se proclamó rey en Calahorra, el 5 d'abril de 1366.³⁷

Conviene repasar los datos históricos conocidos. La guerra «de los dos Pedros», que enfrentó a los reyes de Castilla y de Aragón, tubo uno de los principales escenarios bélicos en la zona fronteriza de Tarazona y Calatayud, donde actuaron tanto el conde de Trastámara como los caballeros de la orden militar del Santo Sepulcro. Es precisamente en esta coyuntura, la de los primeros años de la guerra, que se inició la edificación de la iglesia de Santa María de Tobed, el 1 de abril de 1356.³⁸ En una primera fase la obra edilicia debió progresar a buen ritmo, puesto que en 1359 ya estaban construidos los tres altares en honor de la Virgen, san Juan Bautista y santa María Magdalena, como se desprende de una sentencia arbitral dada en Daroca el 3 de junio de aquel año por el arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna, sobre un conflicto jurisdiccional suscitado entre el obispo de Tarazona, don Pedro Pérez Calvillo, por una parte, y el prior fray Domingo Martínez de Algaraví y el capítulo del Santo Sepulcro de Calatayud, por otra parte. La decisión emitida reconocía que los tres altares aludidos podían subsistir y que las rentas correspondían en efecto a los priores del Santo Sepulcro de Calatayud.³⁹

Además de los tres retablos, es muy posible que el patrocinio de Enrique de Trastámara también se aplicase a la edificación del templo en su primera fase. El indicio aparece en la clave de bóveda del primer tramo de la nave desde la cabecera, donde se combinan las armas de Castilla y León –con los esmaltes invertidos– con las barras de Aragón y la cruz patriarcal del Santo Sepulcro, que acompañan la imagen central de la Virgen con el Niño. Está bastante claro que el patrocinio de Tobed fue, además de un acto piadoso, un acto deliberado de propaganda política de Enrique de Trastámara, embarcado en una guerra fratricida que, después de no pocas vicisitudes, lo llevaría al trono de Castilla. Ahora bien: ¿por que escogió la iglesia de Santa María de Tobed, de la orden del Santo Sepulcro? Ningún documento conocido aporta aclaraciones sobre esta cuestión. Pero sabemos que en estos años el Trastámara se movió por un escenario próximo a Tobed. En virtud del tratado de Pina, del 8 de noviembre de 1356, Enrique de Trastámara se convirtió en vasallo del rey de Aragón y, a cambio, recibió una extraordinaria dotación por parte de Pedro el Cerimonioso; además de diversas posesiones en Cataluña y en Valencia, recibió en Aragón las plazas de Épila, Ricla y Tamarite de Litera.⁴⁰ Como cuartel general de su ejército se le señaló la plaza de Borja. En esta etapa aragonesa, concretamente el 24 de agosto de 1358, en la localidad de Épila, nació

obres del seu catàleg. En l'*Ascensió de la Magdalena* o el *Sermó de sant Joan Baptista* els personatges apareixen emmarcats en paratges rocosos, escarpats i àrids, de vegades colorats amb encisadores seqüències tornassolades, clapats amb matolls i arbrets de tronc delicat, molt similars als que poblen el *Bançal de sant Onofre* o als que apareixen a l'*Oració a l'hort* de les taules de la Passió del Santo Sepulcro de Saragossa. En altres ocasions els personatges interactuen en un escenari d'arquitectures impossibles, habitualment formades per senzills murs de tancament, sovint amb decoració de sarments. En aquest sentit, el compartiment amb les escenes de la *Sepultura de sant Joan Baptista* i els *Miracles pòstums* es pot acarar amb la doble escena de l'*Enterrament* i la *Resurrecció de Crist* del retaule saragossà de la Passió. És més, les escenes de la sepultura de sant Joan (Tobed) i de Crist (Saragossa) presenten una distribució espacial semblant, organitzada al voltant de la tomba disposada en diagonal. Un cas similar al que succeeix entre el *Calvari* de la taula de Sitges, on la Mare de Déu i l'Evangelista estan asseguts als peus de la creu, i la mateixa escena, més complexa, de la taula de *Sant Lluís de Tolosa*.

En la definició dels personatges entren en joc determinats elements característics de l'estil de Francesc Serra. Molts d'ells ja han estat assenyalats més amunt, com ara la peculiar filigrana que dibuixen les draperies en tocar a terra, visible ara per exemple en la Magdalena del *Sopar a casa del fariseu* o en la del *Noli me tangere*. Afegim-ne d'altres com la singular silueta compacta i campaniforme dels personatges asseguts, constatable tant en el *Retaule de sant Joan Baptista* de Tobed –en el Zacaries de la *Inscripció del nom del Baptista* o en el personatge de primera fila del *Sermó*–, com en dues de les representacions de Pafnuci al desert de Tebes, al *Bançal de sant Onofre*, o en el sant Joan Baptista de l'*Oració a l'hort* de Saragossa. Fet i fet, les siluetes d'alguns personatges dempeus, com l'àngel del *Baptisme de Crist* o una de les Maries del sepulcre dels retaules de Tobed, adopten un dibuix similar.

Hem deixat per al final el problema que planteja la taula central i única conservada (a la col·lecció Várez Fisa) del *Retaule de la Mare de Déu* que presidia l'altar major de l'església de Tobed. Sanpere i Miquel ja remarcava l'estreta afinitat d'aquesta composició amb la de la tauleta del mateix tema que llavors era propietat de Pau Bosch i Barrau i ara del Museo del Prado, com si una fos el calc de l'altra.³⁵ Ara bé, a parer nostre, si bé la peça del Prado manifesta en estat pur la personalitat artística que hem identificat amb Francesc Serra, en canvi, la Mare de Déu d'Enric de Trastàmara mostra aspectes convergents i divergents. El grup de la Verge i el Fill respon, en efecte, a un model pràcticament idèntic, fins als mínims detalls, i els àngels, tot i que es distribueixen de forma diferent, coincideixen pel que fa a la disposició dels seus cossos respecte al marc i respecte a la Verge. La discrepància respecte a l'estil de Francesc Serra, si n'hi ha, s'hauria d'atribuir a la intervenció del seu germà Jaume.

Els retaules de Tobed en el seu context històric

Finalment, aquesta darrera reflexió ens invita a reconsiderar el problema de la cronologia dels retaules de Tobed i el context de l'encàrrec. Com hem avançat, en un principi Bertaux va ponderar una cronologia per a la taula de la Mare de Déu dels Trastàmara compresa entre la segona batalla de Nájera, on Pere I el Cruel va derrotar el seu germanastre Enric de Trastàmara, i la data de la mort d'aquest darrer, això és, entre 1367 i 1379.³⁶ Amb el temps, però, els historiadors van tendir a situar el *terminus post quem* de l'obra l'any 1369, data en què Enric donà mort al seu germà a Montiel i així assegurà la seva sobirania sobre la Corona de Castella. Recentment, Alcoy ha revisat la qüestió de la cronologia dels retaules de Tobed i ha assenyalat la problemàtica existent a l'hora de compaginar aquesta forquilla temporal (1369-1379) amb la tipologia estructural i l'estil pictòric dels tres retaules, que remetent a les produccions pròpies de la primera fase del taller dels Serra. De fet, la mateixa autora situa hipotèticament l'execució dels tres conjunts entre 1359 i 1363, és a dir, fins i tot en un moment anterior a la data en què Enric de Trastàmara es va proclamar rei a Calahorra, el 5 d'abril de 1366.³⁷

Convé repassar les dades històriques conegudes. La guerra «dels dos Peres», que enfrontà els reis de Castella i d'Aragó, va tenir un dels principals escenaris bèl·lics a la zona fronterera de Tarassona i Calataiud, on van actuar tant el comte de Trastàmara com els cavallers de l'orde militar del Sant Sepulcre. És precisament en aquesta conjuntura, la dels primers anys de la guerra, que s'inicià l'edificació de l'església de Santa Maria de Tobed, l'1 d'abril de 1356.³⁸ En una primera fase l'obra edilícia degué progressar amb bon ritme, puix que l'any 1359 ja estaven construïts els tres altars en honor de la Verge, sant Joan Baptista i santa Maria Magdalena, com es desprèn d'una sentència arbitral donada a Daroca el 3 de juny d'aquell any per l'arquebisbe de Saragossa, Don Lope Fernández de Luna, sobre un conflicte jurisdiccional suscitat entre el bisbe de Tarassona, Don Pedro Pérez Calvillo, per una part, i el prior fra Domingo Martínez de Algaraví i el capítol del Santo Sepulcro de Calataiud, per altra part. La decisió emesa reconeixia que els tres altars al·ludits podien subsistir i que les rendes corresponien en efecte als priors del Santo Sepulcro de Calataiud.³⁹

A més dels tres retaules, és ben possible que el patrocini d'Enric de Trastàmara s'apliqués també a l'edificació del temple en la seva primera fase. L'índici apareix en la clau de volta del primer tram de la nau des de la capçalera, on es combinen les armes de Castella i Lleó –amb els esmalts invertits– amb les barres d'Aragó i la creu patriarcal del Sant Sepulcre, acompanyant la imatge central de la Mare de Déu amb l'Infant. És prou clar que el patrocini a Tobed fou, a més d'un acte pietós, un acte deliberat de propaganda polí-



el hijo primogénito del infante Enrique y de Juana Manuel,⁴¹ el futuro rey Juan I de Castilla, representado al lado de su padre en la tabla de la colección Várez Fisa.

Hacia finales de marzo o inicios de abril de 1360 el conde Enrique comenzó la invasión de Castilla y llegó a Nájera, donde el 24 de abril perdió una primera batalla frente a Pedro el Cruel. Esto comportó el segundo exilio de Enrique, que huyó a Francia.⁴² En 1362 el rey de Castilla tomó la iniciativa y se adentró en tierras aragonesas, tomando Calatayud y ocupando gran parte de la ribera del Jalón. En los meses siguientes cayeron a manos de Pedro el Cruel las plazas de Tarazona, Borja, Magallón, Mallén y Cariñena. Hasta el año 1366 los ejércitos castellanos de Pedro I dominaron gran parte de las actuales provincias de Zaragoza y Teruel.⁴³ Esta situación cambió cuando, en el año mencionado, las tropas del rey de Aragón y del conde de Trastámara, con la ayuda decisiva de las Compañías de mercenarios capitaneadas por Bertrand du Guesclin, comenzaron la ofensiva y recuperaron las citadas plazas aragonesas, incluyendo Teruel y Calatayud. El mes de marzo Enrique cruzó la frontera de Castilla por Calahorra donde decidió proclamarse rey el día 16 del mismo mes. El 5 de abril, ya en Burgos, Enrique se hizo coronar solamente en el monasterio de Las Huelgas.⁴⁴

Ya hemos recordado que en 1358 nació el primogénito Juan. El matrimonio de Enrique y Juana Manuel tuvo además dos hijas. Leonor debió nacer hacia 1360-1361, se desposó en 1375 con el príncipe Carlos de Navarra, futuro rey Carlos el Noble, y murió en 1415.⁴⁵ Mucho más oscura es, en cambio, la biografía de la infanta Juana, quien parece que traspasó a corta edad, si bien no podemos precisar las fechas ni del nacimiento ni del deceso.⁴⁶ Si la única infanta representada en la tabla de la colección Várez Fisa es Leonor, como parece más probable, entonces la fecha aproximada de su nacimiento nos proporciona un *terminus post quem*, como mínimo para la terminación del conjunto pictórico.

Rosa Alcoy ha propuesto, como hemos dicho, una cronología de los retablos comprendida entre 1359 y 1363, argumentando que Enrique de Trastámara se habría hecho representar como rey ya en este momento. Es en la tabla de la colección Várez Fisa que vemos a Enrique como rey de Castilla: tanto él como su esposa e hijos se muestran coronados, una inscripción ubicada en el margen inferior izquierdo lo intitula «enrico re[...]» y en las enjutas figuran las armas de Castilla y León. Ahora bien, como hemos recordado, el Trastámara no tomó el título real hasta abril de 1366, fecha a partir de la que su cancillería lo utilizó sistemáticamente. A nosotros nos cuesta admitir la posibilidad apuntada por Alcoy, que representaría una excepción absoluta, ya que no conocemos ningún otro documento en el que Enrique se autoproclame rey de Castilla antes de 1366. La cancillería real de Enrique II se

pone en marcha a partir de este momento, y también a partir de esta fecha la sigilografía y la numismática incorporan la imagen regia del Trastámara.⁴⁷ También Pedro López de Ayala, en su crónica de Pedro el Cruel, designa a nuestro personaje como conde de Trastámara hasta que es coronado en Las Huelgas en 1366, y pasa a designarlo como rey a partir de ese momento: «...é de aqui adelante en esta Crónica se llama rey».⁴⁸ Por otro lado, en la tabla de la *Virgen de la Leche* aparece la heráldica que Enrique de Trastámara utilizó como rey –acuartelado con alternanza de castillos y leones rampantes coronados– y los dos yelmos al pie de Enrique y de su heredero llevan también mantelete con el acuartelado de Castilla y León, con los leones coronados,⁴⁹ y encima el grifo de oro. Por consiguiente, habría que admitir que, o bien el retablo mayor de Tobed no se completó hasta una fecha posterior a abril de 1366, o bien que los atributos reales de los donantes se añadieron después de haberse terminado la pintura del retablo. No nos parece imposible que de buen comienzo las figuras de los comitentes se hubiesen pintado sin las coronas reales que, junto con los elementos heráldicos correspondientes, se podrían haber añadido más adelante, tal vez en 1366 o poco más tarde. Para verificar este extremo haría falta realizar, sin duda, un examen técnico de la pieza aludida.

A la hora de contextualizar la elección de Tobed para promover los tres retablos también hay que tener presente –como ya subrayaba Émile Bertaux– la estrecha relación del infante bastardo con los Luna.⁵⁰ Recordemos, por ejemplo, que después de la segunda batalla de Nájera, que se produjo el 3 de abril de 1367 y que se resolvió a favor del rey Pedro el Cruel, su oponente Enrique de Trastámara huyó, acompañado por el aragonés Juan de Luna, barón de Illueca y Gotor, y en la frontera de Aragón fueron acogidos por Pedro de Luna, el futuro papa –o antipapa– Benedicto XIII. El viaje prosiguió hasta Francia, donde el bastardo viviría su segundo exilio. No hace falta decir que los dos hermanos, Juan y Pedro de Luna (o Martínez de Luna) eran estrechos aliados de Enrique, hasta tal punto que el primero terminaría estableciéndose en Castilla cuando el bastardo retornó como rey.⁵¹

Finalmente, también nos podemos preguntar por qué Enrique de Trastámara acudió a un obrador de Barcelona, el de los Serra, para confiarle la factura de los tres retablos destinados a Tobed. Una vez más cabe recordar que no disponemos de más noticias documentales directas que nos lo puedan esclarecer, pero sí que tenemos que tener presentes algunas conexiones que podrían haber sido relevantes. Alcoy recuerda en este sentido los posibles vínculos de Enrique de Trastámara con la familia de los Ardèvol, de Tàrraga, quienes, como hemos visto, fueron clientes de los hermanos Francesc y Jaume Serra.⁵² Esta hipótesis se fundamenta en el hecho de que Pedro el Ceremonioso había concedido al conde Enrique, entre otros lugares, la ciudad de Tàrraga, de la que tomó posesión el 15 de enero de 1357. Es



tica d'Enric de Trastàmara, embarcat en una guerra fratricida que, després de no poques vicissituds, el portaria al tron de Castella. Ara bé: per què va escollir l'església de Santa Maria de Tobed, de l'orde del Sant Sepulcre? Cap document conegut no aporta clarícies sobre aquesta qüestió. Però sabem que en aquests anys el Trastàmara es va moure dins d'un escenari proper a Tobed. En virtut del tractat de Pina, del 8 de novembre de 1356, Enric de Trastàmara esdevingué vassall del rei d'Aragó i, a canvi, va rebre una extraordinària dotació per part de Pere el Cerimoniós: a més de diverses possessions a Catalunya i a València, rebé a l'Aragó les places d'Épila, Riela i Tamarit de Llitera.⁴⁰ Com a quarter general del seu exèrcit se li assenyala la plaça de Borja. En aquesta etapa aragonesa, concretament el 24 d'agost de 1358, a la localitat d'Épila, va néixer el fill primogènit de l'infant Enric i de Joana Manuel,⁴¹ el futur rei Joan I de Castella, representat al costat del seu pare en la taula de la col·lecció Várez Fisa.

Cap a finals de març o inicis d'abril de 1360, el comte Enric va començar la invasió de Castella i va arribar a Nájera, on el 24 d'abril va perdre la batalla enfront de Pere el Cruel. Això va comportar el segon exili d'Enric, que va fugir a França.⁴² L'any 1362 el rei de Castella va prendre la iniciativa i es va endinsar en terres aragoneses, tot prenent Calataiud i ocupant gran part de la ribera del Jalón. En els mesos següents caigueren a mans de Pere el Cruel les places de Tarassona, Borja, Magallón, Mallén i Carinyena. Fins l'any 1366 els exèrcits castellans de Pere I dominaren gran part de les actuals províncies de Saragossa i Terol.⁴³ Aquesta situació canvià quan, en l'any mencionat, les tropes del rei d'Aragó i del comte de Trastàmara, amb l'ajut decisiu de les Companyies de mercenaris capitanejades per Bertrand du Guesclin, van començar l'ofensiva i van recuperar les citades places aragoneses, incloent-hi Terol i Calataiud. El mes de març Enric va creuar ja la frontera de Castella per Calahorra on va decidir de proclamar-se rei el dia 16 del mateix mes. El 5 d'abril, ja a Burgos, Enric es féu coronar solemnement al monestir de Las Huelgas.⁴⁴

Ja hem recordat que el 1358 nasqué el primogènit Joan. El matrimoni d'Enric i Joana Manuel va tenir a més dues filles. Elionor devia néixer cap a 1360-1361, es va esposar el 1375 amb el príncep Carles de Navarra, futur rei Carles el Noble, i va morir l'any 1415.⁴⁵ Molt més obscura és, en canvi, la biografia de la infanta Joana, la qual sembla que va traspasar a curta edat, si bé no podem precisar les dates ni del naixement ni del decés.⁴⁶ Si l'única infanta representada a la taula de la col·lecció Várez Fisa és Elionor, com sembla més probable, llavors la data aproximada del seu naixement ens dóna un *terminus post quem*, com a mínim per a l'acabament del conjunt pictòric.

Rosa Alcoy ha proposat, com hem dit, una cronologia dels retaules compresa entre 1359 i 1363, argumentant que Enric de Trastàmara s'hauria fet representar com a rei ja en aquest moment. És a la

taula de la col·lecció Várez Fisa que veiem Enric com a rei de Castella: tant ell com la seva esposa i fills es mostren coronats, una inscripció ubicada en el marge inferior esquerre l'intitula «enrico re[...]» i en els carcanyols figuren les armes de Castella i Lleó. Ara bé, com hem recordat, el Trastàmara no prengué el títol reial fins a l'abril de 1366, data a partir de la qual la seva cancelleria l'utilitzà sistemàticament. A nosaltres ens costa admetre la possibilitat apuntada per Alcoy, que representaria una excepció absoluta, ja que no coneixem cap altre document en què Enric s'autoproclami rei de Castella abans de 1366. La cancelleria reial d'Enric II es posa en marxa a partir d'aquest moment, i és també a partir d'aquesta data que la sigil·lografia i la numismàtica incorporen la imatge règia del Trastàmara.⁴⁷ També Pedro López de Ayala, en la seva crònica de Pere el Cruel, designa el nostre personatge com a comte de Trastàmara fins que és coronat a Las Huelgas l'any 1366, i passa a designar-lo com a rei a partir d'aquest moment: «[...]é de aquí adelante en esta Crónica se llama rey».⁴⁸ D'altra banda, a la taula de la *Mare de Déu de la Llet* apareix l'heràldica que Enric de Trastàmara va utilitzar com a rei –quarterat amb alternança de castells i lleons rampants, aquests coronats– i els dos elms al peu d'Enric i del seu hereu porten també mantellet amb el quarterat de Castella i Lleó, amb els lleons coronats,⁴⁹ i damunt el griu d'or. Per consegüent, caldria admetre que, o bé el retaule major de Tobed no es va completar fins una data posterior a l'abril de 1366, o bé que els atributs reials dels donants es van afegir temps després d'haver-se enllestint la pintura del retaule. No ens sembla impossible que de bon principi les figures dels comitents s'haguessin pintat sense les corones reials que, juntament amb els elements heràldics corresponents, es podrien haver afegit més endavant, potser l'any 1366 o poc més tard. Per verificar aquest extrem caldria realitzar, sens dubte, un examen tècnic de la peça al·ludida.

A l'hora de contextualitzar l'elecció de Tobed per promoure els tres retaules també cal tenir present –com ja subratllava Émile Bertaux– l'estreta relació de l'infant bastard amb els Luna.⁵⁰ Recordem, per exemple, que després de la segona batalla de Nájera, que es va produir el 3 d'abril de 1367 i es va resoldre a favor del rei Pere el Cruel, el seu oponent Enric de Trastàmara va fugir, acompanyat de l'aragonès Juan de Luna, baró d'Illueca i Gotor, i a la frontera d'Aragó foren acollits per Pedro de Luna, el futur papa –o antipapa– Benet XIII. El viatge va prosseguir fins a França, on el bastard viuria el seu segon exili. No cal dir que ambdós germans, Juan i Pedro de Luna (o Martínez de Luna) eren estrets aliats d'Enric, fins al punt que el primer acabaria establint-se a Castella quan el bastard hi retornà com a rei.⁵¹

Finalment, també ens podem preguntar per què Enric de Trastàmara va acudir a un obrador de Barcelona, el dels Serra, per confiar-li la factura dels tres retaules destinats a Tobed. Un cop més cal recordar que no disposem de notícies documentals directes que ens ho puguin aclarir, però sí que hem de tenir presents algunes



así que los Ardèvol podrían haber recomendado el taller de los Serra al conde de Trastámara, aunque se trate solamente de una posibilidad no verificada.

También sabemos que fray Martín de Alpartir –que era canónigo del Santo Sepulcro de Jerusalén, comendador de Tobed y tesorero del arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna– debió tener un papel decisivo en la primera etapa de la construcción de la iglesia de Tobed, los mismos años en los que se debieron encargar los retablos.⁵³ Alcoy apunta que la presencia de Martín de Alpartir en esta coyuntura «nos explica su predilección posterior por los Serra».⁵⁴ Es muy probable que fuese así. Pero de acuerdo con nuestra perspectiva no podemos descartar que Martín de Alpartir ya hubiese entrado en contacto con los Serra antes de 1358-1359: el retablo del que formaron parte las escenas de la Pasión de la iglesia del Santo Sepulcro de Zaragoza también pertenece según hemos argumentado a la producción primeriza de los Serra –habrían colaborado Francesc y Jaume, con un papel rector del primero– y tanto podría tratarse de un encargo anterior como posterior al de Tobed. Si fuese anterior, pues, Alpartir ya podía conocer los pintores de Barcelona e incluso ser el mismo que los recomendó a Enrique de Trastámara y Juana Manuel. Con los datos que tenemos a mano sólo podemos especular y obviamente podrían haber otras personas implicadas en las cuales, sencillamente, aún no hemos pensado. El caso es que el conde de Trastámara y futuro Enrique II de Castilla no se dirigió al pintor que entonces trabajaba habitualmente para el

rey de Aragón, es decir, a Ramon Destorrents. ¿O puede que sí y éste no estaba en condiciones de atender el encargo? Puestos a imaginar soluciones, también podría ser que Destorrents hubiera derivado el encargo hacia el taller de los Serra. Al fin y al cabo, Pere Serra, el hermano de Francesc y Jaume, entró en 1357 como aprendiz en el obrador de Destorrents, lo que hace suponer que entre los dos talleres hubo una cordial relación. Pero lo podemos dejar aquí: en este estadio de nuestros conocimientos no es necesario que multipliquemos las posibilidades especulativas.

Los datos históricos que hemos resumido nos permiten insistir en que el encargo de los retablos de Tobed se produjo seguramente entre 1359 y 1362. En todo caso, parece razonable pensar en una fecha anterior a la muerte de Francesc Serra (1362), lo que resulta compatible con el contexto histórico que hemos esbozado. Por lo que respecta a la fecha de finalización tenemos que ser más cautelosos. A la hora de fijar una posible fecha para su acabamiento habría que tener en cuenta la presencia de la infanta Leonor, nacida alrededor de 1360-1361. También es posible que los retablos no se completasen hasta después de la muerte de Francesc Serra: la considerable intervención del taller refuerza esta idea. Si los retablos no estaban ya instalados en 1362, parece poco probable que esto se produjese antes de 1366, ya que entre estas fechas los ejércitos castellanos de Pedro el Cruel ocuparon la comarca de Calatayud, juntamente con otros territorios de Aragón. En cuanto al problema que plantean los atributos reales, ya hemos apuntado la posibilidad que estos se hubiesen añadido más tarde, a partir de 1366.

Notas

1. Una solución similar se reencuentra aún en las calles laterales de un conjunto más tardío, el *Retablo de la Virgen, san Juan Bautista y san Pedro* del Cau Ferrat de Sitges (núm. inv. 32011). GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 69, cat. núm. 174, fig. 324.

2. ALCOY, R., «Pintura y debate dinástico. Los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed», ALCOY, R.; BESERAN, P. (ed.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, p. 153-246: 185-186.

3. MARTÍNEZ RICO, V., *Historia del antiguo y célebre santuario de Nuestra Señora de Tobed*, [1ª ed. Calatayud, 1882], Barcelona, s. d. [195-], p. 46.

4. BERTAUX, E., «Tableau votif du roi Enrique II de Castille (collection Román Vicente. Saragosse)», *Exposición Retrospectiva de Arte. 1908*, Zaragoza, 1908, p. 45-46.

5. BERTAUX, É., «Los primitivos pintores españoles. Los italianistas del trescientos», *La España Moderna*, Madrid, 1/1/1909, p. 19-33: 32.

6. SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera part*, Barcelona, s.d. [c. 1924], p. 308 y 320-330 (La Pintura Mig-Eval Catalana, II).

7. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, II, p. 268-272.

8. RICHERT, G., *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 48, fig. 33.

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

10. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1947, IX-II, p. 740-742.

11. VERRIÉ, F-P., «Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1/1944, II-1, p. 67-76; VERRIÉ, F-P., «Más, sobre Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 7/1944, II-3, p. 63-65; VERRIÉ, F-P., «Una obra documentada de Ramón Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 7-12/1948, VI-3 y 4, p. 321-340.

12. GUDIOL RICART, J., *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*, Barcelona, [1944], p. 28.

13. GUDIOL RICART, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, p. 74-75, fig. 48 (Ars Hispaniae, 9).

connexions que podrien haver estat rellevants. Alcoy recorda en aquest sentit els possibles llaços d'Enric de Trastàmara amb la família dels Ardèvol, de Tàrraga, els quals, com hem vist, foren clients dels germans Francesc i Jaume Serra.⁵² Aquesta hipòtesi es fonamenta en el fet que Pere el Cerimoniós havia concedit al comte Enric, entre altres llocs, la ciutat de Tàrraga, de la qual va prendre possessió el 15 de gener de 1357. És així que els Ardèvol podrien haver recomanat el taller dels Serra al comte de Trastàmara, encara que es tracta només d'una possibilitat no verificada.

També sabem que fra Martín de Alpartir –que era canonge del Sant Sepulcre de Jerusalem, comanador de Tobed i tresorer de l'arquebisbe de Saragossa, don Lope Fernández de Luna– degué tenir un paper decisiu en la primera etapa de la construcció de l'església de Tobed, els mateixos anys en què es degueren encarregar els retaules.⁵³ Alcoy apunta que la presència de Martín de Alpartir en aquesta conjuntura «nos explica su predilección posterior por los Serra».⁵⁴ És molt probable que fos així. Però d'acord amb la nostra perspectiva no podem descartar que Martín de Alpartir ja hagués entrat en contacte amb els Serra abans de 1358-1359: el retaule del qual formaren part les escenes de la Passió de l'església del Santo Sepulcro de Saragossa també pertany, segons hem argumentat, a la producció primerenca dels Serra –hi haurien col·laborat Francesc i Jaume, amb un paper rector del primer– i tant podria tractar-se d'un encàrrec anterior com posterior al de Tobed. Si fos anterior, doncs, Alpartir ja podia conèixer els pintors de Barcelona i, fins i tot, ser ell mateix qui va recomanar-los a Enric de Trastàmara i Joana Manuel. Amb les dades que tenim a mans només podem especular i òbviament hi podrien haver altres persones implicades en les quals, senzillament, encara no hem

pensat. El cas és que el comte de Trastàmara i futur rei Enric II de Castella no es va adreçar al pintor que llavors treballava habitualment per al rei d'Aragó, és a dir, a Ramon Destorrents. O potser sí, i aquest no estava en condicions d'atendre l'encàrrec? Posats a imaginar solucions, també podria ser que Destorrents hagués derivat l'encàrrec cap al taller dels Serra. Al cap i a la fi, Pere Serra, el germà de Francesc i Jaume, va entrar l'any 1357 com a aprenent a l'obrador de Destorrents, la qual cosa fa suposar que entre els dos tallers hi hagué una cordial relació. Però ho podem deixar aquí: en aquest estadi dels nostres coneixements no cal que multipliquem les possibilitats especulatives.

Les dades històriques que hem resumit ens permeten insistir que l'encàrrec dels retaules de Tobed es produí segurament entre 1359 i 1362. En tot cas, sembla raonable pensar en una data anterior a la mort de Francesc Serra (1362), la qual cosa resulta compatible amb el context històric que hem esbossat. Pel que fa a la data de finalització hem de ser més cautelosos. A l'hora de fixar una possible data per a l'acabament caldria tenir en compte la presència de la infanta Elionor, nascuda al voltant de 1360-1361. També és possible que els retaules no es completessin fins després de la mort de Francesc Serra: la considerable intervenció del taller reforça aquesta idea. Si els retaules no estaven ja instal·lats l'any 1362, sembla poc probable que això es produís abans de 1366, ja que entre aquestes dues dates els exèrcits castellans de Pere el Cruel ocuparen la comarca de Calataiud, juntament amb altres territoris d'Aragó. Quant al problema que plantegen els atributs reials, ja hem apuntat la possibilitat que aquests s'haguessin afeïgit més tard, a partir de 1366.

Notes

1. Una solució similar es retroba encara als carrers laterals d'un conjunt més tardà, el *Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere* del Cau Ferrat de Sitges (núm. inv. 32011). GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 69, cat. núm. 174, fig. 324.

2. ALCOY, R., «Pintura y debate dinástico. Los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed», ALCOY, R.; BESERAN, P. (ed.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, p. 153-246: 185-186.

3. MARTÍNEZ RICO, V., *Historia del antiguo y célebre santuario de Nuestra Señora de Tobed*, [1a ed. Calataiud, 1882], Barcelona, s. d. [195-], p. 46.

4. BERTAUX, E., «Tableau votif du roi Enrique II de Castille (collection Román Vicente. Saragosse)», *Exposición Retrospectiva de Arte. 1908*, Saragossa, 1908, p. 45-46.

5. BERTAUX, É., «Los primitivos pintores españoles. Los italianistas del trescientos», *La España Moderna*, Madrid, 1/1/1909, p. 19-33: 32.

6. SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera part*, Barcelona, s.d. [c. 1924], p. 308 i 320-330 (La Pintura Mig-Eval Catalana, II).

7. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, II, p. 268-272.

8. RICHERT, G., *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 48, fig. 33.

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

10. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1947, IX-II, p. 740-742.

11. VERRIÉ, F-P., «Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1/1944, II-1, p. 67-76; VERRIÉ, F-P., «Más, sobre Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 7/1944, II-3, p. 63-65; VERRIÉ, F-P., «Una obra documentada de Ramón Destorrents», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 7-12/1948, VI-3 i 4, p. 321-340.

12. GUDIOL RICART, J., *Historia de la pintura gòtica en Cataluña*, Barcelona, [1944], p. 28.

13. GUDIOL RICART, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, p. 74-75, fig. 48 (Ars Hispaniae, 9).

14. MARQUÉS DE MONTESA, «Heráldica en el Museo del Prado», *Arte Español*, Madrid, 1963-1967, p. 81-82; PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Nouveaux chefs-d'oeuvre au Prado», *L'Oeil*, 1/1968, 157, p. 6; FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Principales adquisiciones de los últimos diez años*, Madrid, 1969, p. 49-51.
15. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n.1, p. 50-51, cat. núm. 103-105, fig. 17, 218, 224 y 225.
16. La atribución de este *Calvario* a Arnau Bassa en GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 48-49, cat. núm. 98, fig. 214.
17. FAVÀ, C.; CORNUDELLA, R., «Francesc Serra (?). Bancal de la vida de sant Onofre», MENDOZA, C.; OCAÑA, M. T. (dir.), *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 132-137: 136 [catálogo de exposición].
18. MADURELL, J. M., «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 10/1945, III-4, p. 317, n. 171; MADURELL, J. M., «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, VII; 1950, VIII; 1952, X.
19. DALMASES, N. DE; JOSÉ I PITARCH, A., *L'Art gòtic s. XIV-XV*, Barcelona, 1984, p. 163-164 (Història de l'art català, III).
20. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51-52.
21. ALCOY, R., «Taller dels Germans Serra. Retaule de Sixena», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 241-244: 244 [catálogo de exposición]. En cuanto a fray Fortaner de Glera, véase SÁINZ DE LA MAZA, R., *L' monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del archivo de la Corona de Aragón*, II (1348-1451), Barcelona, 1998, p. 6-7.
22. ALCOY, R., «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa», *D'Art*, 1993, 19, p. 121-144.
23. Cuando esta tabla fue publicada por primera vez se encontraba en una colección particular de Madrid. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 208, cat. núm. 690, fig. 1040. Recientemente, ALCOY, R., «El taller dels Serra», ALCOY, R., *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 254-272.
24. Cfr. BORAU, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003, p. 499-500.
25. FAVÀ, C.; CORNUDELLA, R., *cit. supra*, n. 17, p. 132-137.
26. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51, cat. núm. 107, fig. 226.
27. *Catálogo provisional de las obras de arte legadas al Museo del Prado por D. Pablo Bosch*, Madrid, 1916, 77; GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51, cat. núm. 108, fig. 227.
28. *Cit. supra*, n.6, p. 329-330.
29. Institut Amatller d'Art Hispànic, núm. cliché 268016.
30. LACARRA, M. C., «Jaume Serra: su influencia en tierras de Aragón», *Estudios de historia y arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, p. 269-277: 275-276.
31. *Cit. supra*, n. 7, p. 234-236; GUDIOL RICART, J., *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, s.d. [1943], p. 28.
32. Esta hipótesis se apunta por primera vez en ALCOY, R., *cit. supra*, n.21, p. 241-244: 244. Últimamente también RUÍZ, F., «Pere Serra», ALCOY, R., *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 284-296: 285-286.
33. Cfr. ALCOY, R., «El retaule de Santa Marta d'Iravalls i la pintura del taller dels Serra a la Cerdanya», *Études Roussillonaises*, 2005, XXI, p. 209-235.
34. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, esp. p. 170-180.
35. *Cit. supra*, n. 6, p. 329.
36. *Cit. supra*, n. 4, p. 46.
37. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 185. Con anterioridad a este trabajo ya se propone una datación entre 1356-1359 en GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 50-51; y más ceñida, ca. 1359, en PIQUERO, B., «Virgen de Tobed. Jaime Serra (atribución)», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, s.l., 2001, cat. núm. 187, p. 443-445 [catálogo de exposición].
38. FUENTE, V. DE LA, *Las santas iglesias de Tarazona y Tudela*, Madrid, 1866, p. 149 (España Sagrada, L). Sobre este edificio, véase MARTÍNEZ RICO, V., *cit. supra*, n. 3; BORRÁS, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978, II, p. 410-420; GALLARDO, C., «La orden del Santo Sepulcro y el arte mudéjar: Nuestra Señora de Tobed», *I Jornadas de Estudio. La orden del Santo Sepulcro*, Calatayud/Zaragoza, 1991, p. 221-232; PIEPPER, K., «La Virgen de Tobed. Observaciones sobre la datación de la iglesia», *III Jornadas de Estudio. La orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, 2000, p. 287-297, y BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas», LACARRA, M. C. (coor.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, p. 297-312: 303 y siguientes.
39. MARTÍNEZ RICO, V., *cit. supra*, n. 3, p. 40-43. Recogen la noticia, entre otros, BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas...», *cit. supra*, n. 38, p. 297-312: 304 y ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 202-203.
40. SUÁREZ, L., «Castilla (1350-1406)», MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *España cristiana. Crisis de la Reconquista. Luchas civiles*, Madrid, 1976, p. 3-378: 49-50 (Historia de España, XIV); DÍAZ, L. V., *Pedro I el Cruel (1350-1369)*, [2ª ed., Gijón], 2007, p. 146-147.
41. *Crónicas de los reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, 1910, I, p. 486.
42. *Cit. supra*, n. 41, p. 503 y siguientes.
43. LACARRA, J. M., *Historia política del reino de Navarra des de sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1973, III, p. 71 y siguientes.
44. *Cit. supra*, n. 41, p. 538 y siguientes; VALDEÓN, J., *Enrique II 1369-1379*, s.l. [Palencia], 1996, p. 35-50.
45. Sobre la figura de Leonor de Trastámara véase GAIBROIS, M., «Leonor de Trastámara, reina de Navarra», *Príncipe de Viana*, 1947, 26, p. 35-70 y ONGAY, N., «Leonor de Trastámara, reina de Navarra (1375-1415)», *Fundación*, 2008-2009, 9.
46. ARCO, R. DEL, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 358. Cfr. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 183-186.
47. Sobre la propaganda ideológica en tiempos de Enrique II, véase VALDEÓN, J., «La propaganda ideológica, arma de combate de Enrique de Trastámara (1366-1369)», *Historia, instituciones, documentos*, 1992, 19, p. 459-468; también, NIETO, J. M., «Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara: una perspectiva de análisis», *Anuario de Estudios Medievales*, 1995, 25/2, p. 489-515. Sobre la acción propagandística llevada a cabo desde la cancellería real de Enrique II, OSTOLAZA, M. I., «La cancellería como arma política en la lucha por el trono: algunos ejemplos de la guerra civil entre Pedro I y Enrique de Trastámara», *Strenae Emmanuelae Marrero Oblatae*, La Laguna, 1993, p. 201-207: 204, y RÁBADE, M., «Simbología y propaganda política en los formularios cancelerescos de Enrique II de Castilla», *En la España Medieval*, 1995, 18, p. 223-239: 228 y siguientes. En cuanto a la propaganda en la historiografía Trastámara, véase MARTÍN, J.L., «Defensa y justificación de la dinastía Trastámara. Las Crónicas de Pedro López de Ayala», *Espacio, Tiempo y Forma*, 1990, 3, p. 157- 180 y VALDALISO, C., «La legitimación dinástica en la historiografía trastámara», *Res publica*, 2007, 18, p. 307-321. Respecto a la representación de los monarcas Trastámara en la sigilografía y la numismática: CHAO, D., «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su *imago maiestatis* en la sigilografía, la numismática y la miniatura», *e-Spania*, 2007, 3, p. 1-12: 3 [en línea].
48. *Cit. supra*, n. 41, p. 541.
49. El acuartelado heráldico de Castilla, con la alternancia de castillos y leones rampantes coronados, se reencuentra en el reverso de los sellos de plomo utilizados por Enrique II a partir de 1369. En el anverso de éstos, una imagen mayestática del monarca substituye la tradicional representación ecuestre. CHAO, D., «Imágenes de poder...», *cit. supra*, n. 47, p. 3.
50. *Cit. supra*, n. 4, p. 46.
51. Véase, por ejemplo, VALDEÓN, J., *cit. supra*, n. 44, p. 49-50, 52 y 117.
52. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 196, n. 104.
53. Un documento de 30 de noviembre de 1360 señala a fray Martín de Alpartir como comendador de Tobed y tesorero del arzobispo de Zaragoza. La transcripción en CABAÑERO, B; LASA, C., «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artigrama*, Zaragoza, 1993, 10, p. 79-120: 120. Lo recogen BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas...», *cit. supra*, n. 38, p. 304 y ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 203.
54. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 203.

14. MARQUÉS DE MONTESA, «Heràldica en el Museo del Prado», *Arte Español*, Madrid, 1963-1967, p. 81-82; PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Nouveaux chefs-d'oeuvre au Prado», *L'Oeil*, 1/1968, 157, p. 6; FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Principales adquisiciones de los últimos diez años*, Madrid, 1969, p. 49-51.
15. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 50-51, cat. núm. 103-105, fig. 17, 218, 224 i 225.
16. L'atribució d'aquest *Calvari* a Arnau Bassa a GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 48-49, cat. núm. 98, fig. 214.
17. FAVÀ, C.; CORNUDELLA, R., «Francesc Serra (?). Bancal de la vida de sant Onofre», MENDOZA, C.; OCAÑA, M. T. (dir.), *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 132-137: 136 [catàleg d'exposició].
18. MADURELL, J. M., «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 10/1945, III-4, p. 317, n. 171; MADURELL, J. M., «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, VII; 1950, VIII; 1952, X.
19. DALMASES, N. DE; JOSÉ I PITARCH, A., *L'Art gòtic s. XIV-XV*, Barcelona, 1984, p. 163-164 (Història de l'Art Català, III).
20. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51-52.
21. ALCOY, R., «Taller dels Germans Serra. Retaule de Sixena», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 241-244: 244 [catàleg d'exposició]. Quant a fra Fortaner de Glera, vegeu SÁINZ DE LA MAZA, R., *El monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1998, II (1348-1451), p. 6-7.
22. ALCOY, R., «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa», *D'Art*, 1993, 19, p. 121-144.
23. Quan aquesta taula va ser publicada per primer cop es trobava en una col·lecció particular de Madrid. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 208, cat. núm. 690, fig. 1040. Recentment, ALCOY, R., «El taller dels Serra», ALCOY, R., *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 254-272.
24. Cfr. BORAU, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003, p. 499-500.
25. FAVÀ, C.; CORNUDELLA, R., *cit. supra*, n. 17, p. 132-137.
26. GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51, cat. núm. 107, fig. 226.
27. *Catálogo provisional de las obras de arte legadas al Museo del Prado por D. Pablo Bosch*, Madrid, 1916, 77; GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 51, cat. núm. 108, fig. 227.
28. *Cit. supra*, n. 6, p. 329-330.
29. Institut Amatller d'Art Hispànic, núm. clixé 268016.
30. LACARRA, M. C., «Jaume Serra: su influencia en tierras de Aragón», *Estudios de historia y arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, p. 269-277: 275-276.
31. *Cit. supra*, n. 7, p. 234-236; GUDIOL RICART, J., *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, s.d. [1943], p. 28.
32. Aquesta hipòtesi s'apunta per primer cop a ALCOY, R., *cit. supra*, n. 21, p. 241-244: 244. Darrerament també RUÍZ, F., «Pere Serra», ALCOY, R., *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 284-296: 285-286.
33. Cfr. ALCOY, R., «El retaule de Santa Marta d'Iravalls i la pintura del taller dels Serra a la Cerdanya», *Études Roussillonaises*, 2005, XXI, p. 209-235.
34. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, esp. p. 170-180.
35. *Cit. supra*, n. 6, p. 329.
36. *Cit. supra*, n. 4, p. 46.
37. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 185. Amb anterioritat a aquest treball ja es proposa una datació entre 1356-1359 a GUDIOL, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 1, p. 50-51; i més cenyida, c. 1359, a PIQUERO, B., «Virgen de Tobed. Jaime Serra (atribució)», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, s.l., 2001, cat. núm. 187, p. 443-445 [catàleg d'exposició].
38. FUENTE, V. DE LA, *Las santas iglesias de Tarazona y Tudela*, Madrid, 1866, p. 149 (España Sagrada, L). Sobre aquest edifici, vegeu MARTÍNEZ RICO, V., *cit. supra*, n. 3; BORRÁS, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Saragossa, 1978, II, p. 410-420; GALLARDO, C., «La orden del Santo Sepulcro y el arte mudéjar: Nuestra Señora de Tobed», *I Jornadas de Estudio. La orden del Santo Sepulcro*, Calatuiud/Saragossa, 1991, p. 221-232; PIEPPER, K., «La Virgen de Tobed. Observaciones sobre la datación de la iglesia», *III Jornadas de Estudio. La orden del Santo Sepulcro*, Saragossa, 2000, p. 287-297, i BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas», LACARRA, M. C. (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, p. 297-312: 303 i següents.
39. MARTÍNEZ RICO, V., *cit. supra*, n. 3, p. 40-43. Recullen la notícia, entre d'altres, BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas...», *cit. supra*, n. 38, p. 297-312: 304 i ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 202-203.
40. SUÁREZ, L., «Castilla (1350-1406)», MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *España cristiana. Crisis de la Reconquista. Luchas civiles*, Madrid, 1976, p. 3-378: 49-50 (Historia de España, XIV); DÍAZ, L. V., *Pedro I el Cruel (1350-1369)*, [2a ed.], Gijón, 2007, p. 146-147.
41. *Crónicas de los reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, 1910, I, p. 486.
42. *Cit. supra*, n. 41, p. 503 i següents.
43. LACARRA, J. M., *Historia política del reino de Navarra des de sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1973, III, p. 71 i següents.
44. *Cit. supra*, n. 41, p. 538 i següents; VALDEÓN, J., *Enrique II 1369-1379*, s.l. [Palència], 1996, p. 35-50.
45. Sobre la figura d'Elionor de Trastàmara vegeu GAIBROIS, M., «Leonor de Trastámara, reina de Navarra», *Príncipe de Viana*, 1947, 26, p. 35-70 i ONGAY, N., «Leonor de Trastámara, reina de Navarra (1375-1415)», *Fundación*, 2008-2009, 9.
46. ARCO, R. DEL, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 358. Cfr. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 183-186.
47. Sobre la propaganda ideològica en temps d'Enric II, vegeu VALDEÓN, J., «La propaganda ideològica, arma de combate de Enrique de Trastámara (1366-1369)», *Historia, instituciones, documentos*, 1992, 19, p. 459-468; també NIETO, J. M., «Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara: una perspectiva de análisis», *Anuario de Estudios Medievales*, 1995, 25/2, p. 489-515. Sobre l'acció propagandística duta a terme des de la cancelleria reial d'Enric II, OSTOLAZA, M. I., «La cancellería como arma política en la lucha por el trono: algunos ejemplos de la guerra civil entre Pedro I y Enrique de Trastámara», *Strenae Emmanuetae Marrero Oblatae*, La Laguna, 1993, p. 201-207: 204, i RÁBADE, M., «Simbología y propaganda política en los formularios cancellescos de Enrique II de Castilla», *En la España Medieval*, 1995, 18, p. 223-239: 228 i següents. Quant a la propaganda en la historiografia Trastàmara, veure MARTÍN, J.L., «Defensa y justificación de la dinastía Trastámara. Las Crónicas de Pedro López de Ayala», *Espacio, Tiempo y Forma*, 1990, 3, p. 157-180 i VALDALISO, C., «La legitimación dinástica en la historiografía trastámara», *Res publica*, 2007, 18, p. 307-321. Respecte a la representació dels monarques Trastàmara en la sigil·lografia i la numismàtica: CHAO, D., «Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su imago maiestatis en la sigilografía, la numismática y la miniatura», *e-Spania*, 2007, 3, p. 1-12: 3 [en línia].
48. *Cit. supra*, n. 41, p. 541.
49. El quarterat heràldic de Castella, amb l'alternança de castells i lleons rampants coronats, es retroba en el revers dels segells de plom emprats per Enric II a partir de 1369. A l'anvers d'aquests, una imatge majestàtica del monarca substitueix la tradicional representació eqüestre. CHAO, D., «Imágenes de poder...», *cit. supra*, n. 47, p. 3.
50. *Cit. supra*, n. 4, p. 46.
51. Vegeu, per exemple, VALDEÓN, J., *cit. supra*, n. 44, p. 49-50, 52 i 117.
52. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 196, n. 104.
53. Un document de 30 de novembre de 1360 assenyala fra Martín de Alpartir com a comanador de Tobed i tresorer de l'arquebisbe de Saragossa. La transcripció a CABAÑERO, B.; LASA, C., «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artígrama*, Saragossa, 1993, 10, p. 79-120: 120. Ho recullen BORRÁS, G. M., «Estructuras mudéjares aragonesas...», *cit. supra*, 38, p. 304 i ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 153-246: 203.
54. ALCOY, R., «Pintura y debate...», *cit. supra*, n. 2, p. 203.

