

Galerie Canesso

Tableaux anciens

MAESTRO DE TORRALBA

(ACTIF À SARAGOSSE)

Crucifixion

Tempera and gold on panel, 41 3/8 x 36 5/8 in (105 x 93 cm)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

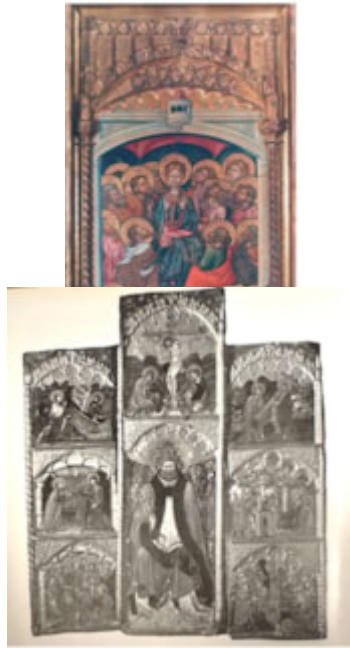


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



PROVENANCE

Roma, colección particular (2012).

Fig. 18

LITERATURE

MARÍA CARMEN LACARRA, “El retablo de la Virgen con el Niño del Maestro de Torralba, donación de los señores Várez Fisa al Museo Nacional del Prado», en *Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2016, p. 577, fig. 7 (reproducido).

DESCRIPCIÓN

Nos hallamos ante un compartimento de retablo cuya realización debemos situar, con toda seguridad, en el Aragón de los años treinta o cuarenta del siglo XV. Además, debemos atribuirlo a un artista conocido, el denominado Maestro de Torralba, uno de los pintores más interesantes entre los activos en esa región durante el Gótico Internacional, al que se le atribuyen numerosas hoy conservadas en iglesias, museos y colecciones particulares. La obra, que procede de una colección particular romana, ha sido publicada por María del Carmen Lacarra, que la dio a conocer en 2016 en un artículo dedicado a uno de los retablos del Maestro de Torralba¹.

La composición muestra la habitual representación de la Crucifixión, con Cristo presidiendo la parte central. El cuerpo del Hijo de Dios aparece fijado a los maderos de la cruz con tres clavos, uno muy grande para los pies y dos más para las manos. De las heridas que le producen los hierros emana abundante sangre que cae por antebrazos y pies dando gran sensación de realismo. El pintor puso sumo cuidado en su realización, ya que vemos como la sangre se derrama, también, sobre la piedra del Gólgota donde aparece fijada la cruz, en la parte baja, y vemos igualmente como ha salpicado el delicado perizonium transparente que viste Jesús, realizado con veladuras y donde destacan abundantes pliegues de formas sinuosas. Con todo, la figura del Hijo de Dios no se muestra excesivamente demacrada, pero sí presenta la tonalidad de piel oscura propia de un muerto, puesto que ya ha expirado. Destaca la posición del cuerpo, que forma una curva y contracurva que confiere dinamismo a la imagen. Brazos, piernas y caja torácica se muestran poco musculados y su apariencia refuerza el patetismo de la representación. Cristo luce un nimbo crucífero dorado, realizado con lámina metálica de oro aplicada al agua y decorado con motivos punzonados. La larga cabellera rizada le cae por los hombros y su rostro destaca por la delicadeza de la realización. Jesús aparece con los ojos cerrados (ha muerto), presenta una oreja prominente y una barba bifida no muy larga. Destaca, además, el rictus del rostro, con el ceño fruncido formando una “u” entre las cejas y las arrugas de la frente.

A ambos lados de la cruz hallamos a diferentes personajes. A la izquierda del espectador aparece María en pleno desfallecimiento, rota de dolor por la muerte de su hijo. Junto a ella, una de las marías y María Magdalena la acompañan. Sus rostros muestran el pesar en los gestos y expresiones faciales, así como en las lágrimas que, con pigmento blanco, el pintor representó en sus caras. María viste un manto azul con el forro interior de color ocre y el ribete dorado realizado con la técnica del dorado “a la sisa” (al mixtión). Con la misma técnica se realizó la estrella que aparece en el manto mariano, que deviene

uno de los atributos habituales de la Madre de Dios. Viste también una túnica roja y se cubre el pelo con una toca blanca, además de con el manto. Como hemos mencionado, María desfallece, como vemos en la posición de sus brazos, caídos, y en el hecho que sea sostenida por las dos marías. La Magdalena viste túnica y manto de intenso color rojo, con el forro blanco de pelo de armiño. Luce también un nimbo dorado perfilado en negro con motivos punzonados, al igual que la segunda maría, y destaca por su cabellera suelta que le cae formando gruesas trenzas por los hombros. La otra maría viste manto azulado y aparece parcialmente escondida detrás de María.

Al otro lado de la cruz, haciendo pendant, aparece san Juan Evangelista, imberbe y con aspecto joven, como es habitual en él. Viste una túnica verde con los puños y el cuello decorados con lámina metálica de oro aplicada “a la sisa”, mientras que el nimbo presenta idénticas características que los ya descritos. Por encima de la túnica luce un manto rojo con el ribete igualmente dorado, que sostiene con la mano izquierda, mientras con la derecha realiza un curioso gesto con el que parece preguntarse por la muerte de Jesús. Su indumentaria destaca por la presencia generosa de pliegues curvilíneos que otorgan dinamismo a su figura. Se muestra cabizbajo y la expresión del rostro es también de dolor, como igualmente apuntan las lágrimas en sus ojos. Como Cristo y la Magdalena, frunce el ceño y se le marcan arrugas en la frente y el entrecejo. Destaca, finalmente, la morfología de su cabellera, con bucles y rizos de apariencia muy peculiar.

Todas las figuras aparecen ubicadas en primer término, lo que les confiere una apariencia un tanto majestuosa. Su presencia sobresale en el marco de un entorno natural bastante sencillo, donde destacan el suelo agrietado y las montañas escarpadas de diferentes tonos del fondo, recortadas sobre un fondo dorado liso, de naturaleza irreal, que aparece decorado con un friso

curvo de motivos punzonados en la parte superior, resiguiendo el perfil interno de la mazonería (fig. 9). Se trata de un tipo de paisaje de filiación italiana que responde a los modelos habituales utilizados por los pintores de la Corona de Aragón en tiempos del Gótico Internacional.

La obra conserva su mazonería original, articulada a partir de dos pináculos de sección arquitectónica, moldurados en la zona central y rematados por espigas, además de una crestería en forma de arco ojival perfilada exteriormente por frondas y rematada con un florón. En la zona delimitada por los intersticios del arco encontramos una decoración de tipo vegetal realizada con pigmento rojo sobre fondo amarillo, reproduciendo los característicos motivos “a la trepa” habituales en los remates de compartimentos de retablo del gótico hispano. La base inferior con una inscripción que actualmente presenta el compartimento, en cambio, debió ser añadida en un momento posterior, muy probablemente durante el siglo XX. En dicha inscripción puede leerse lo siguiente: “[F]a[c]tus obediens usque ad mortem in a[utem] cru[cis]” (haciéndose obediente hasta la muerte en la cruz), correspondiente a un texto del Nuevo Testamento extraído de la Epístola a los Filipienses (Filipienses 2,8).

El reverso de la tabla permite comprobar algunas cuestiones técnicas para determinar el sistema de construcción del compartimento, que se ajusta perfectamente a las técnicas utilizadas por los carpinteros de retablos de la Corona de Aragón del siglo XV. Vemos que la obra está integrada por tres tableros de pino (la madera más habitual en los retablos hispanos del período gótico) ensamblados a unión viva, el central más estrecho que los laterales. Se aprecian perfectamente las juntas de unión de los mismos, que fueron reforzadas con yeso y tiras textiles de lino para mitigar los movimientos higroscópicos de contracción y dilatación de la madera. La estructura también se reforzó, como era habitual, con tres travesaños dispuestos horizontalmente que se fijaron con clavos de hierro forjado introducidos por la parte anterior del compartimento antes de la aplicación de la pintura, lógicamente. Los clavos atraviesan el soporte y los travesaños, y se doblaron sobre estos últimos. Es evidente, por tanto, que dicha estructura es la original. En el reverso se aprecian perfectamente las diferencias existentes entre la madera utilizada en la base inferior y el soporte y los travesaños, lo que nos lleva a concluir que la primera fue añadida en un momento indeterminado del siglo XX, seguramente cuando la obra empezó su

recorrido en el mercado de arte. Ello obligó a añadir, igualmente, una cuña de madera entre el travesaño inferior y dicha base para ajustar una parte con otra.

ATRIBUCIÓN: EL MAESTRO DE TORRALBA

Como ya hemos apuntado más arriba, la obra puede atribuirse sin problemas al Maestro de Torralba, pintor aragonés del Gótico Internacional. La comparación compositiva y estilística con obras del pintor no deja lugar a dudas al respecto. En este sentido, puede compararse nuestra representación con sendas crucifixiones que hallamos en uno de los retablos que encabezan el catálogo de obras del pintor, el Retablo de San Andrés de aún conservado en la iglesia de Torralba de Ribota (Zaragoza) (fig. 1)². La figura de Cristo muestra unas características muy similares, tanto en la posición como en el tratamiento anatómico, y lo mismo podemos señalar para el san Juan Evangelista, que presenta un rostro y una posición de la cabeza completamente análogas, además de rizos muy parecidos. Debe añadirse el tratamiento del paisaje y el dorado del fondo, igualmente semejante al de la obra que estudiamos.

Puede citarse también una Crucifixión subastada en Barcelona en 2015 (fig. 2)³, pues responde a un planteamiento muy similar con interesantes coincidencias, además, en la tipología corporal de Cristo y en la forma como emana sangre de sus llagas, los pliegues de la indumentaria, el fondo dorado liso con los punzonados de la parte superior, o la morfología irreal de las montañas. Lo mismo puede señalarse para la Crucifixión del Retablo de San Bartolomé actualmente conservado en la colección del Châteaux de Castelnaud-Bretenoux (Prudhomat, Francia) (fig. 3)⁴, donde vemos un san Juan Evangelista de características muy parecidas que, incluso, se sujeta el manto con la mano izquierda y realiza un gesto con la derecha de forma muy similar al nuestro.

Podemos añadir otra *Crucifixión* aparecida en subasta en París en 2022 (fig. 4)⁵, donde nuevamente hallamos múltiples coincidencias, como los rostros de los personajes, los peculiares rizos de la cabellera de san Juan Evangelista así como el tratamiento de su indumentaria y los gestos que realiza con las manos, o la presencia de las montañas y el dorado del fondo, que incluye idéntica decoración punzonada en la zona de contacto con la mazonería. Además, María deja caer los brazos de forma muy similar.

Otro tanto puede señalarse para la *Crucifixión* que remata el *Retablo de la Virgen* del Museo del Prado (fig. 5)⁶, donde vuelve a aparecer el fondo dorado liso con decoraciones punzonadas en la parte alta, el mismo tipo de montañas rocosas, y donde nuevamente observamos personajes que responden a caracterizaciones análogas. Es el caso de María, que desfallece estirando los brazos como en los ejemplos mencionados; san Juan Evangelista, que luce una indumentaria de tonos pastel con pliegues sinuosos semejantes a los que hemos ido mencionando y que, además, inclina la cabeza de manera similar y presenta un cabello rizado y unos rasgos faciales similares a los del mismo personaje que aparece en la tabla que estudiamos; o la Magdalena, cuyas robustas trenzas recuerdan directamente a las de la santa homónima de nuestra tabla. Este retablo del Prado perteneció a la colección Várez Fisa, donde años atrás de conservaba una segunda obra del pintor, el Retablo de San Pedro, que igualmente incluía en sus compartimentos una Crucifixión similar a la nuestra (fig. 6)⁷.

Finalmente, a un modelo distinto corresponde la Crucifixión de la antigua colección Keck de Nueva York⁸, subastada en Christie's en 1970 y 1992 y hoy conservada en una colección española (fig. 7)⁹. Con todo, la caracterización de algunos personajes vuelve a ser similar, como vemos en la Magdalena, que luce las características trenzas que hemos visto en otras obras aquí mencionadas.

El Maestro de Torralba es una de las personalidades artísticas más interesantes del Gótico Internacional en Aragón, tanto por el volumen de obra conservada, como por la calidad de la misma. Su personalidad fue creada por Chandler R. Post a partir de dos retablos conservados en la iglesia de Torralba de Ribota (Zaragoza)¹⁰, localidad situada a escasos kilómetros de Calatayud. Se trata del Retablo de San Félix y el

Retablo de San Andrés (fig. 8 y 9), que aún hoy presiden la impresionante cabecera de la iglesia decorada con tres retablos góticos (fig. 10). El tercero de los retablos está dedicado a san Martín y es una obra autógrafa del pintor Benito Arnaldín¹¹, que vivió y trabajó, aproximadamente, entre 1380 y 1435, fecha esta última la de su fallecimiento. El cierto parecido de esta obra con las dos primeras llevó a Fabián Mañas a considerar que fueron realizadas por artistas próximos y que, por tanto, los retablos de san Félix y san Andrés, junto al resto de obras que la crítica relacionaba con el denominado Maestro de Torralba, pudiesen ser obra de Juan Arnaldín, hijo del mencionado Benito y también pintor¹². Lacarra aceptó — inicialmente con dudas — la propuesta identificativa de Mañas¹³, pero Macías, en cambio, discrepó¹⁴. Criado, por su parte, opina que la dependencia de los retablos de san Félix y san Andrés del firmado por Benito Arnaldín no es tan evidente y piensa que deben datarse algo antes de lo que se ha dicho, hacia la década de los años veinte¹⁵.

Se sabe que Benito Arnaldín tuvo tres hijos que se dedicaron al oficio de los pinceles, Juan, Jaime y Benito¹⁶. Juan Arnaldín (doc. 1433-1492), el que nos interesa por lo que estamos comentando, tuvo, a su vez, siete hijos, uno de ellos pintor, conocido como Jaime Arnaldín II. No sabemos si Juan se formó en el taller paterno, aunque en un momento dado debió trasladarse a Zaragoza, donde aparece documentado por primera vez en 1433. En ese momento facilita la entrada como aprendiz de su hermano Jaime en el taller de Pascual Ortoneda, firmando como testigos los pintores Juan de Longares y Blasco de Grañén¹⁷, el principal pintor de Aragón en aquel tiempo¹⁸. Los pactos no debieron ser satisfactorios, puesto que dos años después Jaime entraba como aprendiz en el taller, precisamente, de Blasco de Grañén, y de nuevo ante la presencia como testigo de su hermano Juan¹⁹.

La relación entre Juan Arnaldín y Blasco de Grañén debió perdurar en el tiempo, puesto que el 5 de febrero de 1440, así como el de 20 de mayo de 1445, el primero actuó como testigo del segundo, constando en ambos casos como habitante de Zaragoza²⁰. Desde 1446, en cambio, Arnaldín ya consta como vecino de Calatayud. Se conocen diversas referencias documentales sobre retablos que pintó para diferentes iglesias, como el que realizó para el monasterio de predicadores de Calatayud, y que estaba acabado en 1446. En 1472 María López de la Rúa le encargó un retablo dedicado a la Magdalena, y ese mismo año el escudero Jimeno de Liñán le comisionó otro que debía realizar en colaboración con su yerno, Jaime de Valencia. Se ignora a qué iglesias se destinaron estos dos últimos encargos²¹. También se dedicó a la pintura de cofres y cortinas e intentó controlar los precios de mercado en este ámbito, como demuestra un acuerdo firmado con el pintor Antón de Santorquart, habitante también de Calatayud²². Se le documenta activo hasta 1492, lo que pone de manifiesto una trayectoria larga y fecunda²³.

A la vista de este conjunto de datos sobre Juan Arnaldín van desde 1433 a 1492²⁴, y si los valoramos en paralelo a las obras atribuidas al Maestro de Torralba, hemos de tener en cuenta que conjuntos como el Retablo de San Andrés de Torralba de Ribota se han fechado entre los años treinta y cuarenta del siglo XV a partir de su vínculo con el Gótico Internacional. Por tanto, y si realmente la identificación del Maestro de Torralba con Juan Arnaldín fuese viable, forzosamente habríamos de preguntarnos por el estilo del pintor una vez superado el ecuador del siglo XV y, sobre todo, por su adaptación al nuevo lenguaje de ascendente flamenco teniendo en cuenta que permaneció activo hasta 1492²⁵. Todo ello obliga a mantener en el terreno de la hipótesis la identificación del Maestro de Torralba con Juan Arnaldín, a la espera que algún día la aparición de nueva documentación permita salir de dudas²⁶.

En relación al catálogo de obras que se atribuyen al Maestro de Torralba, Post fue el primero en realizar, en 1933, una agrupación de obras encabezada por el *Retablo de San Félix* y el *Retablo de San Andrés* de Torralba de Ribota, ya citados²⁷. Cinco años después bautizó al pintor como Maestro de Torralba al añadir a su catálogo la también mencionada Crucifixión de la colección Keck de Nueva York y dos

compartimentos de predela de la Nelson Gallery of Art (Kansas City, EEUU) que mostraban el *Descendimiento* y el *Entierro de Cristo*, hoy en colección particular española (fig. 11)²⁸, que complementó en 1941 con el citado *Retablo de San Bartolomé* del Châteaux de Castelnau-Bretenoux (fig. 12) y una predela entonces propiedad del anticuario Thomas Harris (Londres) con la *Anunciación*, *Natividad*, *Epifanía*, *Resurrección*, *Ascensión* y *Pentecostés*²⁹, hoy desmembrada, pues la *Epifanía* se encuentra en el Museo de Caracas (Venezuela) (fig. 13) y la *Ascensión* y *Pentecostés* en el Museo de Pontevedra (España) (fig. 14)³⁰.

En volúmenes sucesivos de su *A History Spanish Painting* la atribuyó una Coronación de la Virgen de The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, EEUU)³¹, y, finalmente, un San Juan Bautista del Museo Cerralbo de Madrid³².

En 1955 Josep Gudiol Ricart apuntó que el Maestro de Torralba había colaborado con otro pintor en la realización del *Retablo de la Virgen* conservado en la iglesia de Sábada (Zaragoza)³³, y en 1971 publicó una revisión del catálogo de obras del pintor, a partir de los registros fotográficos del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, institución que dirigió hasta el final de sus días. Esta actualización de la relación de pinturas del maestro supuso una drástica reducción del catálogo establecido por Post, ya que solamente incluyó los dos retablos de Torralba de Ribota, un *Retablo de San Pedro* de la colección Várez Fisa (fig. 15) y el *Retablo de la Virgen* del Museo del Prado (fig. 16), entonces conservado en la colección Junyer de Barcelona³⁴. Esta purga de obras nos parece excesiva, ya que el conjunto de trabajos atribuidos por Post al pintor nos parece sólida y coherente, con muy poca necesidad de supresión de obras.

En cualquier caso, los registros fotográficos del Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, supervisados por Gudiol, demuestran que existen algunas obras más que pueden atribuirse al pintor, como por ejemplo, dos compartimentos de retablo con la *Epifanía* y *Huida a Egipto*, antiguamente en comercio en Barcelona (Arteuropa)³⁵, hoy conservados en una colección particular andaluza (fig. 17), entre otras obras. Igualmente, deberá revisarse la atribución de algunas obras que la historiografía ha vinculado al maestro, como el retablo de Torres de Medina (Burgos) (fig. 18)³⁶, que muestra alguna diferencias estilísticas con los trabajos del Maestro de Torralba, aunque es innegable también su similitud; o un compartimento de retablo con el *Cristo de Dolores flanqueado por la Virgen y San Juan Evangelista* conservada en The Bowes Museum (Barnard Castle, Inglaterra), atribuido al Maestro de Torralba por Eric Young en 1988³⁷. En realidad, se trataría de una obra del Maestro de Miguel del Rey, pintor activo en la misma región que nuestro pintor en esos mismos años. Finalmente, la obligada actualización del catálogo de obras del Maestro de Torralba obligará a incorporar diversas pinturas aparecidas el mercado de arte durante los últimos años, como las que ya hemos citado oportunamente más arriba, esto es, las dos crucifixiones subastadas en Barcelona y París en 2015 y 2022, respectivamente.

En conclusión, el Maestro de Torralba es un pintor necesitado de un estudio renovado que actualice no solamente su catálogo de obras, sino que lo emplace todavía mejor en el contexto de la pintura aragonesa de la primera mitad del siglo XV. Esta pintura afín a los presupuestos del Gótico Internacional y, en concreto, la producida en la región de Calatayud, ha sido objeto de estudio por parte de diferentes especialistas en los últimos años³⁸, pero se nos antoja como obligatoria una revisión del tema para intentar dilucidar algunos aspectos poco claros y establecer mejores conexiones entre los artistas que trabajaron en esa región entre 1400 y 1450. Con honrosas excepciones³⁹, los estudios realizados se han centrado exclusivamente en pintores concretos y han obviado la realización de visiones de síntesis que aporten una panorámica conjunta, por ejemplo, sobre los vínculos entre el foco de pintores de Zaragoza

y los activos en regiones periféricas, como podría ser el de Calatayud, para poder explicar, así, los nexos y conexiones que se dan entre ellos. Ello aportaría, sin duda, una visión global de la pintura aragonesa del período que hoy no tenemos y que deviene obligada. En la misma línea, esta revisión de la pintura producida en Calatayud podría ayudar a dilucidar si detrás de personalidades anónimas como el Maestro de Torralba o el Maestro de Miguel del Rey se esconde alguno de los hijos de Benito Arnaldín, esto es, Juan, Jaime y Benito, todos ellos pintores, que se han erigido en los más activos y mejor documentados durante ese período en aquella región.

PROCEDENCIA: LA REGIÓN DE CALATAYUD

Finalmente, y sobre la procedencia original de la tabla que nos ocupa, su formato obliga a suponer que era la tabla cumbreira que remataba la calle central del retablo al que perteneció. La atribución al Maestro de Torralba nos lleva a defender que dicho retablo debió presidir un altar de alguna iglesia del entorno de Calatayud, una región especialmente rica en retablos a la vista de las fuentes, pero que se vio castigada por la venta de patrimonio artístico a inicios del siglo XX. Calatayud es una ciudad aragonesa de 21.000 habitantes perteneciente a la provincia de Zaragoza con un poso histórico muy importante que se remonta a los siglos medievales, al igual que la vecina Daroca. En ambas localidades se establecieron numerosos talleres de pintores, bien documentados a través de diferentes estudios, que las convirtieron en centros neurálgicos de la pintura producida en Aragón durante el siglo XV, especialmente durante la segunda mitad de la centuria.

De este importante pasado han quedado numerosos testimonios materializados en forma de retablos góticos, algunos de los cuales han conseguido sobrevivir al paso del tiempo, a los cambios de gusto y a los imponderables de la historia. Así, se conservan restos o retablos completos en diferentes localidades de la actual comarca de Calatayud, como Arándiga, Torralba de Ribota, Calatayud, Tobed, Paracuellos de Jiloca, Belmonte de Gracián, Maluenda, Velilla de Jiloca, Morata de Jiloca, Monterde, Cubel, Villafeliche y Atea. Hay otras obras procedentes de la región que han llegado hasta nuestros días, aunque deslocalizadas en museos y colecciones particulares, como los retablos y tablas de Cervera de la Cañada, Paracuellos de la Ribera, Fuentes de Jiloca, Embid de la Ribera, Tobed, Maluenda, Jaraba, Monasterio de Piedra y Acered. Y, aún, otras muchas pinturas conocidas de las que se ignora el origen, pero que por su autoría o estilo, muy probablemente procederán de parroquias de la zona. A ellas hay que añadir, además, las localidades para las cuales los pintores documentados en Calatayud sabemos que contrataron retablos, la mayoría de los cuales no hemos conservado. La lista es larga y abundante, e incluye poblaciones de regiones vecinas: Gómara (Soria), Pamplona (Navarra), Tarazona, Bijuesca, Jarque, Torrijo, Arándiga, Saviñán, El Frasno, Ariza, Bubierca, Alhama de Aragón, Ateca, Calatayud, Paracuellos de Jiloca, Belmonte de Gracián, Paniza, Encinacorba, Jaraba, Monasterio de Piedra, Maluenda, Acered, Atea, Villahermosa y Pancrudo⁴⁰.

Dr. Alberto Velasco González

Universitat de Lleida Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Lleida, 27 de febrero de 2024

Notas:

1- LACARRA 2016, p. 577, fig. 7.

2 -Sobre este retablo, véase POST 1933, pp. 632-633, fig. 260; LACARRA 2012.

3- La Suite Subastas (Barcelona), 19 de marzo de 2015, lote 54, 70 x 53 cm. Actualmente es propiedad de la Fundación Carlos Ballesta. Véase https://fundacioncarlosballesta.com/museo/coleccion/?mgi_139=4114/calvario [consulta: 24 febrero 2024]

4- La atribución al Maestro de Torralba en POST 1941, pp. 672-674. Cfr. Primitifs 1971, pp. 74-81 y

MAÑAS 1979, p. 98.

5- Aguttes (París), 28 de junio de 2022, lote 1, 161 x 117 cm.

6- Sobre este retablo, véase SILVA 2014a, pp. 26-29 y SILVA 2014b.

7- El Retablo de San Pedro de dio a conocer en GUDIOL 1971, p. 76, cat. 101, fig. 124.

8- POST 1938, p. 820, fig. 326 y GAYA 1958, p. 310, cat. 2728.

9 - Para la subasta de 1970, véase <https://www.christies.com/en/lot/lot-2341928>, subasta del 1 de enero de 1970, 105,4 x 81,9 cm. Para la venta de 1992, véase Old Master Paintings, Christie's (Nueva York), 16 de enero de 1992, lote 5. Véase Pintura 1997, núm. 2 y HERMOSO 2009, p. 203.

10- POST 1933, pp. 632-633; POST 1938, p. 820; POST 1941, pp. 672-677.

11- Sobre el Retablo de San Martín, véase LACARRA 1987, pp. 243-244. También autógrafa es una tabla con la representación de santa Quiteria donde consta la firma del maestro.

12- MAÑAS 1979, pp. 97-101.

13- LACARRA 2003, pp. 99-107; LACARRA 2012, pp. 66-70; LACARRA 2016.

14- MACÍAS 2013, p. 160.

15 -CRIADO 2016, p. 165.

16- Benito aparece documentado durante la segunda mitad del siglo XV, pero se desconoce qué obras llevó a cabo (MAÑAS 1978a, p. 62).

17- SERRANO 1917, p. 447; LACARRA 2004, pp. 213-214, doc. 13.

18- Sobre Blasco de Grañén, véase LACARRA 2004, MACÍAS 2013, VELASCO 2015a y VELASCO 2015b.

19- LACARRA 2004, p. 215, doc. 17.

20- SERRANO 1917, p. 445; LACARRA 2004, pp. 220-221 y 229, doc. 26 y 38.

21- Consúltense los documentos en BORRÁS 1969, pp. 191-192 y MAÑAS 1978a, pp. 321-324.

22- MAÑAS 1978b, p. 184.

23- Criado, en cambio, sitúa la actividad de Juan Arnaldín hasta 1476 (CRIADO 2016, pp. 163-164).

24- Lacarra sitúa la cronología de Juan Arnaldín entre 1433 y 1459, afirmando que “La presencia de nuevos documentos en el archivo de protocolos notariales de Calatayud, referentes a pintores de retablos llamados Juan y Jaime Arnaldín que ejercen su profesión en Calatayud hasta los últimos años del siglo XV, permite pensar en que fueran miembros de la misma familia”. Se deduce de lo afirmado que dicha especialista supone la existencia de más de un pintor llamado Juan Arnaldín (LACARRA 2012, p. 66), y que el documentado en Zaragoza en 1433 no sería el mismo que efectúa testamento en Calatayud en 1492.

25- Expusimos estas cuestiones en VELASCO 2017, pp. 32-34.

26- En este mismo sentido se ha manifestado SILVA 2014b, p. 26.

27- POST 1933, p. 633.

28- POST 1938, pp. 820, figs. 326-327. Cfr. GAYA 1958, p. 310, cat. 2725. Para la localización actual, véase Pintura 1997, núm. 3 y HERMOSO 2009, p. 203 (con reproducción a color).

29- POST 1941, pp. 672-677, fig. 316 (con reproducción de dos compartimentos de la predela, la Natividad y la Epifanía). Cfr. GAYA 1958, p. 309, cat. 2724, que ofrece las medidas totales (53 x 246 cm).

30- Para la tabla de Caracas, véase GRADOWSKA 1989, pp. 14-15. Para las de Pontevedra, véase VALLE-TILVE 2005, pp. 132-133, fig. 1.

31- POST 1947, p. 785, fig. 326; GAYA 1958, p. 309, cat. 2723, que la sitúa en paradero desconocido.

32- POST 1958, p. 609, fig. 259. Cabe descartar la atribución de dos compartimentos de retablo con San Blas y San Antonio Abad entonces conservados en el Museum of Fine Arts de Springfield (Massachusetts) (POST 1958, pp. 609-611, fig. 260).

33- GUDIOL 1955, p. 170.

34- GUDIOL 1971, p. 76, cat. 99-102.

35- Véanse las fotografías conservadas en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, clichés Arteuropa 61 y 62.

36- Sobre este retablo, véase BARRÓN 2008.

37- YOUNG 1988, pp. 159-161 (inv. BM 1082). Él mismo la había vendido al museo en 1972.

38- Véase, por ejemplo, VELASCO 2017, donde se recoge la bibliografía anterior, como los diferentes estudios de Fabián Mañas.

39- Nos referimos al estudio de CRIADO 1996.

40- Para la confección de estos listados nos hemos basado en los mapas publicados en MAÑAS 1978a, pp. 34-36, aunque los hemos actualizado con obras no localizadas por el autor y que constan en la bibliografía más reciente.

BIBLIOGRAFÍA

BARRÓN 2008

AURELIO BARRÓN GARCÍA, “El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla”, *Goya, Revista de Arte*, 322, 2008, pp. 23- 46.

BORRÁS 1969

GONZALO BORRÁS GUALIS, “Pintores aragoneses del siglo XV”, en *Suma de Estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1969, pp. 185-199.

CRIADO 2016

JESÚS CRIADO, “Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, 26, 2016, pp. 149-189.

GRADOWSKA 1989

ANNA GRADOWSKA, *Temas e imágenes a través del tiempo. Colección de la pintura europea medieval y moderna del Museo de Bellas Artes de Caracas*, Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1989.

GAYA 1958

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

GUDIOL 1955

JOSEP GUDIOL RICART, *Pintura Gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Madrid, Plus Ultra, 1955.

GUDIOL 1971

JOSEP GUDIOL RICART, *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1971.

HERMOSO 2009

MIGUEL HERMOSO, *El arte aragonés fuera de Aragón. Un patrimonio disperso*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009.

LACARRA 1987

MARÍA DEL CARMEN LACARRA, “Retablo de San Martín de Tours, Torralba de Ribota”, en *Recuperación de un Patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1987, pp. 243-244.

LACARRA 2003

MARÍA DEL CARMEN LACARRA, “Retablo de San Félix de Torralba de Ribota”, en *Joyas de un patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 99-107.

LACARRA 2004

MARÍA DEL CARMEN LACARRA, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004.

LACARRA 2012

MARÍA DEL CARMEN LACARRA, “Retablo de San Andrés Apóstol de Torralba de Ribota”, en Joyas de un patrimonio IV. Estudios, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2012, pp. 66-70.

LACARRA 2016

MARÍA CARMEN LACARRA, “El retablo de la Virgen con el Niño del Maestro de Torralba, donación de los señores Várez Fisa al Museo Nacional del Prado», en Actas del IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2016, pp. 573-580.

MACÍAS 2013

GUADAIRA MACÍAS, La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen, tesis doctoral Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, 2 vols.

MAÑAS 1978a

FABIÁN MAÑAS, Una escuela de pintura gótica en la comarca de Calatayud, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1978, 3 vols.

MAÑAS 1978b

FABIÁN MAÑAS, “Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud”, en Primer Coloquio de Arte Aragonés, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1978, pp. 177-196.

MAÑAS 1979

FABIÁN MAÑAS, Pintura gótica aragonesa, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.

Pintura 1997

Pintura española recuperada por el coleccionismo privado, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.

POST 1933

CHANDLER R. POST, The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain (A History of Spanish Painting, vol. IV), Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1933.

POST 1938

CHANDLER R. POST, The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII), Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1938.

POST 1941

CHANDLER R. POST, The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII), Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1941.

POST 1947

CHANDLER R. POST, The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon (A History of Spanish Painting, vol. IX), Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1947.

POST 1958

CHANDLER R. POST, The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol. XII), Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1958.

Primitifs 1971

Les Primitifs Aragonais. XIVe XVe siècles, Pau, Musée des Beaux-Arts de Pau, 1971.

SERRANO 1917

MANUEL SERRANO SANZ, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, XXXVI, 1917, pp. 431-454.

SILVA 2014a

PILAR SILVA MAROTO, “Retablo de la Virgen (hacia 1435–1440)”, en Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2013, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, pp. 42-44.

SILVA 2014b

PILAR SILVA MAROTO, Donación Várez Fisa, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

VALLE-TILVE 2005

JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ Y MARÍA ÁNGELES TILVE JAR, “Patrimonio aragonés en el Museo de Pontevedra”, *Artigrama*, 20, 2005, pp. 131-157.

VELASCO 2015a

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, tesis doctoral, Lleida, Universitat de Lleida, 2015, 2 vols.

VELASCO 2015b

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, “Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)”, en *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*, Barcelona, Retrotabulum Maior, 2015, pp. 161-171. Disponible online en: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum-mayor/183-retrotabulum-mayor-n1> (consulta: 25 febrero 2024).

VELASCO 2017

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ, *Virgin and Child with Musician Angels. The Master of Belmonte and the Late Gothic Aragonese Painting*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren, 2017.

YOUNG 1988

ERIC YOUNG, *Catalogue of Spanish Paintings in the Bowes Museum*, Durham, Bowes Museum, 1988.