

Estudio de los dibujos subyacentes en la obra del pintor Jaume Ferrer I: el *Retablo de la Piedad* del Museu Episcopal de Vic

Isidro PUIG SANCHIS*
CAEM, Universitat de Lleida [1]

RESUMEN

Uno de los debates historiográficos más relevantes de la pintura del siglo xv en las comarcas de Lleida tiene como protagonista a un pintor de nombre Jaume Ferrer I. Las obras atribuidas a este artista incluyen el grupo que se atribuye a la figura del denominado Maestro de Albatàrrec, la pieza firmada del Museu de Lleida y la *Santa Cena* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Si bien es cierto que las atribuciones a este pintor no han sido certificadas con documentación, tampoco lo han sido aquellas hipótesis que abogan por relacionar al citado maestro con el pintor Pere Teixidor. A través de la fotografía digital infrarroja hemos comparado los dibujos subyacentes de las dos obras citadas que atribuimos a Jaume Ferrer I con el *Retablo de la Piedad*, vinculado al Maestro de Albatàrrec y conservado en el Museu Episcopal de Vic, concluyendo que todas las obras se ejecutaron en el mismo taller.

Palabras clave: pintura, Lleida, siglo xv, Jaume Ferrer I, reflectografía, dibujos subyacentes

ABSTRACT

Study of the underlying drawings in the works of the painter Jaume Ferrer I: the Pietà Altarpiece at the Museu Episcopal de Vic.

One of the most important historiographical debates on 15th century painting in the region of Lleida concerns a painter called Jaume Ferrer I. Most of the works attributed to this artist belong to the group formed by the so-called Master of Albatàrrec, along with the signed work in the Museum of Lleida and the Last Supper in the Diocesan and County Museum of Solsona. Although no documentary proof has been provided to certify the attributions to this painter, the arguments in favour of linking the aforementioned master with the painter Pere Teixidor have not been proved either. Using digital infrared photography we have compared the underlying drawings of the two aforementioned works, which we attribute to Jaume Ferrer I, with the Pietà Altarpiece, linked to the Master of Albatàrrec and housed in the Episcopal Museum of Vic, concluding that all these works were produced in the same workshop.

Key words: painting, Lleida, 15th century, Jaume Ferrer I, reflectography, underlying drawings

RESUM

Estudi dels dibuixos subjacents en l'obra del pintor Jaume I: el Retaule de la Pietat del Museu Episcopal de Vic

Un dels debats historiogràfics més rellevants de la pintura del segle xv a les Terres de Lleida té com a protagonista un pintor de nom Jaume Ferrer I. Les obres atribuïdes a aquest artista inclouen el grup que s'atribueix a la figura del denominat Mestre d'Albatàrrec, la peça signada del Museu de Lleida: diocesà i comarcal i el Sant Sopar del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Si bé és cert que les atribucions a aquest pintor no han estat certificades amb documentació, tampoc no ho han estat les hipòtesis que defensen la relació del citat mestre amb el pintor Pere Teixidor. A través de la fotografia digital infraroja hem comparat els dibuixos subjacents de les dues obres citades que atribuïm a Jaume Ferrer I amb el Retaule de la Pietat, vinculat al Mestre d'Albatàrrec i conservat al Museu Episcopal de Vic, amb la conclusió que totes les obres es van executar al mateix taller.

Paraules clau: pintura, Lleida, segle xv, Jaume Ferrer I, reflectografia, dibuixos subjacents

Introducció

Al adentrarnos en el panorama pictórico del siglo xv en las comarcas de Lleida es obligada la referencia a los miembros de una familia que marcaron una de las épocas de mayor esplendor en la historia de la pintura leridana, los Ferrer. El primero de los componentes de esta saga es el conocido como Jaume Ferrer I, apelativo que le distingue de su hijo homónimo, Jaume Ferrer II, el cual constituye el máximo exponente de la pintura leridana cuatrocentista.

Para entender el papel destacado del *Retablo de la Piedad* dentro del corpus general de la pintura gótica leridana de la primera mitad del siglo xv hay que subrayar diferentes aspectos, todos ellos interesantes y probablemente discutibles. Comenzamos con las tesis desarrolladas por diferentes investigadores sobre la autoría de este retablo. El primero en analizar la autoría de la obra no fue otro que el profesor Chandler R. Post, cuando en 1930[2] la relacionó, por su similitud estilística, con la *Santa Cena* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona,[3] cuyo autor se desconocía y al que bautizó entonces como «the Master of the Solsona Last Supper». Años más tarde, en el año 1938, Josep Gudiol y el mismo profesor Post coincidieron, en publicaciones diferentes, en advertir que el autor de este grupo de obras podría ser el pintor Jaume Ferrer (que dejó su firma en la tabla de la *Epifanía*),[4] acaparando también este artista la producción del denominado Maestro de Albatàrec.[5] Autoría que de una forma moderadamente unánime se fue aceptando, y que personalmente secundamos.[6] No obstante, algunos especialistas en el tema mantienen ciertas dudas a la hora de apoyarla, basándose fundamentalmente en aspectos de carácter estilístico al confrontar este retablo de los santos eremitas con la obra firmada que se encuentra en el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Nos referimos a la tabla con las escenas de la *Epifanía y Nacimiento*. [7] De nada nos serviría defender la opinión de Josep Gudiol y el profesor Post, aunque con ciertos matices, si no tuviéramos presente la lógica e incesante progresión estilística observada en la producción pictórica de Jaume Ferrer I, marcada por artistas tan importantes y de enérgico carisma como los hermanos Serra y Lluís Borrassà. Casos similares de evolución artística también los encontramos en Valencia, como el ejemplo del Maestro de Cabanyes, identificado con Vicente Macip, padre de Joan de Joanes.

A raíz de la exposición «Millenium», celebrada en Barcelona en el año 1989, el profesor Francesc Fité plasmó ciertas dudas sobre la atribución, realizada entonces a favor de Jaume Ferrer I, aunque con interrogante, del retablo de san Antonio Abad i san Pablo eremita.[8] Si en un principio estos planteamientos fueron titubeantes, asumidos por Rosa Alcoy se convirtieron en nuevas y decididas hipótesis, llegando a «negar taxativament qualsevol responsabilitat del conegut historiogràficament com a Jaume Ferrer en el conjunt dels sants eremites».[9] y creando, como consecuencia, una nueva personalidad artística conocida bajo el apelativo de Maestro de Monzón.

Por otro lado, si en un primer momento el denominado Maestro de Albatàrec fue identificado por Josep Gudiol[10] como Jaume Ferrer I, ahora es Rosa Alcoy quien de forma insistente reorienta esta identificación hacia otro pintor contemporáneo de Jaume Ferrer, Pere Teixidor, el cual únicamente cuenta a su favor con la feliz y casual fortuna de poseer algunas referencias documentales. Por el contrario, ninguna de estas referencias se ha vinculado con obra alguna conservada, por lo tanto, no sabemos como pintaba.[11]

El corpus de obras adscritas a Jaume Ferrer I presenta, como ya ha sido puesto de manifiesto, una heterogeneidad estilística, entendiéndose así pues que en un primer mo-

mento este hecho propiciara la configuración de una serie de bloques artísticos bajo la tutela de diferentes maestros. Sin embargo, hay que entender que su obra es en sí misma una reacción lógica de constantes metamorfosis formales y estilísticas. Un estilo, por tanto, receptivo y enriquecido con estilemas nuevos que Jaume Ferrer I supo adaptar a su arte, otorgándole una peculiaridad y personalidad propias e inconfundibles. A este respecto no habría que perder de vista las relaciones de su obra con la pintura internacional aragonesa y valenciana.

El grupo de pinturas que se vinculan a Jaume Ferrer I son: *Retablo de santa Lucía*, Museu de Lleida: diocesà i comarcal (MLDC); *Retablo del salvador de Albatàrrec*, MLDC; *Retablo de la Piedad y Cuatro compartimentos de predela*, Museu Episcopal de Vic (MEV); *Retablo de san Antonio Abad y san Pablo ermitaño*, MLDC; los retablos de *san Antonio Abad y santa María Magdalena*, *san Juan Bautista y san Lorenzo y santa Ana y san Jaime el Mayor*, de la ermita de Sant Antoni de la Granadella (Les Garrigues, Lleida), desaparecidos en 1936; *Predela de retablo*, colección Abels (Colonia, Alemania); *Predela de retablo*, antes colección Lucas-Moreno (París); *Calvario*, Colección Gunnar Sadolín (Dragoer, Dinamarca); *Transfiguración*, Colección Perutz (Nueva York); *Retablo de la invención de la Santa Cruz*, iglesia parroquial de Benabarre (Huesca), procedente de la capilla de Santa Elena del Hospital de Benabarre; *Salvador y diez ángeles*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), procedente de Estopiñán (Huesca); *San Vicente y fragmento de predela*, iglesia de San Vicente de Albelda (Tamarite de Litera, Huesca), perdidas en 1936; *Retablo de santa Lucía*, iglesia de Tamarite de Litera (Huesca), perdido en 1936; *Retablo de san Andrés*, disperso en colecciones particulares; *Santa Cena*, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS), procedente de Linyà (Solsonès); *Epifanía y Nacimiento*, *Ascensión*, *Pentecostés*, MLDC; *Díptico de la Crucifixión*, colección particular; *Retablo de san Antonio Abad*, desaparecido.[12]

A modo de conclusión, no cabe duda que la pintura desarrollada por el taller de los leridanos Ferrer se encuentra estrechamente inserta en las nuevas concepciones formales y estilísticas que se perfilan en los centros artísticos importantes, como Barcelona y Zaragoza, sin olvidar las complicadas interrelaciones con otras zonas como la valentina[13] y la francesa, bien de forma directa, bien a través de artistas barceloneses o aragoneses que a su vez ostentan un alto porcentaje de gusto italianizante. En definitiva, una Corona de Aragón que con los territorios de Mallorca, Nápoles y Sicilia establece unos lazos de tipo económico y político que conllevan a su vez un inquieto y fecundo intercambio artístico.

Dentro de este contexto artístico se desarrolla la actividad profesional de Jaume Ferrer I, y dentro de su producción no es por lo tanto impensable la afluencia inevitable de nuevos aires que modernizan su obra y la mejoran desde un punto de vista técnico, formal e incluso, por qué no, estilístico. Por todo lo expuesto, es perfectamente lícito aceptar que los denominados Maestro de Albatàrrec, Maestro de la Última Cena de Solsona y

Maestro de Monzón pueden ser identificados con el pintor Jaume Ferrer I. En definitiva, un notable pintor que recoge el estilo armonioso de Pedro Serra y su escuela, adoptando fórmulas italo-góticas que paulatinamente se convertirán en los primeros pasos del primer gótico internacional. Su obra es receptiva a las nuevas corrientes pictóricas, mutable en cuanto Ferrer busca, aprovecha y utiliza nuevos caminos expresivos, y peculiar porque el autor siempre sabe darle un sello personal inconfundible.

El «Retablo de la Piedad» de Jaume Ferrer I

Entrando ya en materia, quisiéramos dedicar este trabajo a una obra poco estudiada de Jaume Ferrer I. Se trata del *Retablo de la Piedad* o del *Planctus Mariae*, que se conserva en el Museu Episcopal de Vic [fig. 1]. El conjunto del retablo mide aproximadamente 237 x 232 cm y está ejecutado con temple sobre tabla de pino. Procede de la iglesia de Santa María de Castelló de Farfanya (la Noguera, Lleida) e ingresó en el museo entre 1891 i 1893.[14]



[Fig. 1] Jaume Ferrer I, *Retablo de la Piedad*, MEV. 1024-1028, 1032. Procedente de la iglesia de Santa María de Castelló de Farfanya (Lleida)

El retablo en cuestión, a excepción de su predela, que suponemos en paradero desconocido –ya que la que posee actualmente el Museu Episcopal (MEV 1029) no se corresponde con la original, aunque sea del mismo autor–, conserva todos sus compartimentos, pero dos de ellos lamentablemente poseen una importante laguna en su capa pictórica. El retablo está dividido en tres calles, la central más ancha que las laterales, la primera con dos escenas y las otras dos con tres compartimentos cada una. El coronamiento de cada una de las tres calles, a similitud con el retablo de Albatàrrec, se prodiga en florones y pináculos, aunque esta vez carece de montantes figurativos, sustituidos por otros mucho más finos, estilizados y desarrollando unas formas trenzadas en el fuste. Las zonas exteriores a las escenas del coronamiento del retablo están policromadas con un tono azulado y unos motivos circulares correctamente situados de forma simétrica.

En cuanto al programa iconográfico, recoge el tema central de La Piedad, con escenas que desarrollan los momentos más importantes, desde el inicio de la Pasión del Señor hasta su muerte, justo antes de llevar su cuerpo a un sepulcro donde nadie había sido enterrado todavía, pasando por el momento en que la Virgen llora la muerte de su hijo, a quien lleva en brazos recién descendido de la cruz.

El orden de lectura iconográfica de las escenas va de abajo arriba, de izquierda a derecha primero, de derecha a izquierda en el segundo tramo y de nuevo de izquierda a derecha en los compartimentos que coronan las calles, concluyendo con la tabla principal de la calle central. Los episodios representados son la *Oración en el huerto* y el *Prendimiento*, la *Flagelación* y *Jesús ante Pilatos*, y finalmente el *Via Crucis*, *Calvario* y *Descendimiento*, para concluir con la *Piedad* o *Planctus Mariae*, de mayor tamaño que las demás, que ocupa la totalidad de la calle principal.

La escena de la *Oración en el huerto* (MEV 1027) transcurre en el conocido huerto de Getsemaní. Los apóstoles y Jesús se encuentran dentro de una parcela delimitada por una pequeña valla de ramaje entrelazado que recuerda a los desarrollados por Blasco de Grañén en muchas de sus composiciones. El grupo de los once –a excepción de Judas– aparece a la izquierda de la composición, todos con evidentes muestras de cansancio, apoyados unos sobre otros y con los ojos cerrados. Mientras, Jesús, a la derecha, de rodillas y con las manos juntas en signo de plegaria, viendo que se acerca su hora, se dirige al Padre con las palabras «Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya». Al mismo tiempo, un ángel que baja del Cielo le acerca en sus manos un cáliz, signo de su Pasión.

La ambientación del lugar representado no reviste ningún tipo de complicación escenográfica. Se trata de un paraje bastante llano en su composición orográfica, con espesa vegetación como telón de fondo y un cielo completamente dorado donde tan solo una pequeña nube rompe el esquema para permitir que surja el ángel que conforta a Cristo y le entrega el cáliz, símbolo de su Pasión.

La actitud o postura de algún apóstol parece que toma ciertas tipologías –directa o indirectamente– muy utilizadas, por ejemplo, en la pintura valenciana. Sobre todo el apóstol, que con manto azul se tapa todo el rostro, recuerda a ciertos personajes que con un sentido dramático se representan en algunas escenas del *Retablo de la Santa Cruz* de Miquel Alcanyís, pintor que está documentado en el Reino de Valencia, Barcelona y Mallorca entre 1408 y 1447.[15]

La escena del *Prendimiento* (MEV 1032), conserva su capa pictórica solo en el lado izquierdo. En el fragmento que resta podemos observar como Jesús está rodeado de soldados armados y como un personaje, de larga cabellera y falto del rostro por deterioro de la tabla, se acerca a Jesús, indudablemente para darle un beso; es Judas: «Aún estaba hablando, y he aquí que llegó una turba, y el llamado Judas, uno de los doce, los precedía, el cual, acercándose a Jesús, le besó» (Lc 22, 47). El sentimiento que expresa la cara de Jesús es como de sumisión a la voluntad de su Padre, es una actitud casi pasiva, carente de dramatismo.

Es posible que en el fragmento perdido de la escena, de dimensiones considerables, pudiera haber estado representado el instante en el que el apóstol Pedro coge su espada y le corta la oreja derecha al siervo del pontífice, llamado Malco (Jn 18, 10).

En el episodio de la *Flagelación* (MEV 1032 –pareja con la anterior–), Pilatos, después de conocer e interrogar a Jesús y no viendo en él falta alguna para condenarle, lo manda azotar para contentar al pueblo judío, que pedía su muerte, como indica el Evangelio de san Juan (19, 1): «Tomó entonces Pilatos a Jesús y mandó azotarlo». Esta es precisamente la escena representada por Jaume Ferrer I en la *Flagelación*, apareciendo al fondo de la composición, en un balcón, Pilatos y su esposa, vestida con un traje rojo, que observan como azotan al Señor en un patio, atado a una fina columna. Sin duda es el momento en el que su mujer insta a Pilatos para que libere a Jesús, siguiendo ahora el Evangelio de san Mateo, en el que le dice: «No te metas con ese justo, pues he padecido mucho hoy en sueños por causa de él» (Mt 27, 19).

Es una escena en la que el artista aprovecha para desarrollar un interesante entramado arquitectónico queriendo representar, posiblemente, un patio interior de un palacio donde flagelan a Jesús. Hay algunos detalles curiosos en la representación de los personajes. Sobre todo, en el primer verdugo de la izquierda se observa una postura de las piernas algo extraña, diríamos, incluso cómica, además de llevar rotos en sus atuendos y en los zapatos. Dignas de mención son algunas zonas con una decoración vegetal detallista y bien trabajada, esto es, en un fragmento de tela rojo que lleva el verdugo antes mencionado en la espalda y en la tela que cuelga del balcón donde está asomado Pilatos. Unas baldosas con figuras geométricas que alternan un color blanquinoso y otro negruzco, adornan el pavimento del lugar de la escena, que evidentemente se representa sin una creación óptica de profundidad. Es por lo tanto una perspectiva plana que en algunos casos, como en el verdugo que da la espalda al espectador, parece que caiga de la composición.

La escena del *Via Crucis* (MEV 1026), que corona la calle lateral izquierda, muestra el recorrido que Cristo hizo para llegar al Gólgota. Al fondo de la composición vemos la muralla con una torre, sin duda la ciudad de Jerusalén. En primer término Jesús, con una rodilla en el suelo, carga con la cruz. En el grupo de soldados que le acompañan hay uno en el centro con un palo levantado con el que instiga, tal vez, a un personaje que lleva un capuchón negruzco. Los dos se entrecruzan las miradas, lo que nos induce a pensar que pudiera tratarse de Simón, el de Cirene, al que obligan a ayudar a Jesús a llevar la cruz.

Compositivamente la escena está resuelta con un esquema abigarrado marcadamente piramidal, teniendo en cuenta que nos encontramos con una tabla que en su parte superior se cierra a doble vertiente, en cuyo centro inteligentemente sitúa nuestro artista

la torre que emerge de la muralla. El grupo de personajes se amolda perfectamente a esta circunstancia formal, sin dejar a ninguno fuera de ella, ni truncada ninguna figura. Todos ellos transmiten una cierta sensación de movimiento, o quizá mejor dicho de inquietud, dada la trascendencia del episodio narrado. No obstante, estos individuos presentan unas claras deficiencias y desproporciones físicas, cabezas de gran tamaño respecto al cuerpo, brazos demasiado largos que no se sabe bien de donde parten, piernas excesivamente cortas, y por lo tanto muestran un canon reducido. Además, podemos apreciar claramente la extraña postura de Cristo al llevar la cruz, un tanto deficiente e incongruente: es imposible el traslado de la cruz según la orientación que presenta, pues el crucero de la misma debería estar situado delante del cuerpo y el madero largo orientado hacia atrás, como la representa, por ejemplo, Martin Schongauer en numerosos de sus grabados[16] hacia el último tercio del siglo xv. Pero, tal vez, debemos remitirnos a algunas obras de Pere Serra, en las que plasma esta forma tan peculiar de llevar la cruz, por ejemplo uno de los compartimentos del *Quo vadis?* del retablo de la iglesia parroquial de Cubells (la Noguera), hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao,[17] o también, con la misma iconografía, la tabla del retablo dedicado a san Pedro de la iglesia de Farrerons (Moià, el Bages, 1431-1433).[18] De igual modo Bernat Martorell utilizará esta posición de la cruz en el *Camino del Calvario* de la predela del retablo de San Miguel Arcángel de la Pobl de Cérvoles (Museu Diocesà de Tarragona).[19] Centrándonos de nuevo en la escena de Jaume Ferrer I, el rostro de Cristo presenta una postura muy forzada respecto al resto del cuerpo. Todos estos matices formales, de nuevo, vienen a constatar la dificultad que muestra Jaume Ferrer I a la hora de representar figuras de pequeño tamaño.

El *Calvario* (MEV 1024) es una escena un tanto convencional que iconográficamente no conlleva ninguna particularidad reseñable. Jesús crucificado ya está muerto y con la lanza en su costado. A sus pies, en la parte izquierda, dice san Juan que estaban la Madre de Jesús, «y la hermana de su Madre, María la de Cleofás, y María Magdalena» (19, 25), mientras que san Mateo en su evangelio cita que entre esas personas que siguieron a Jesús desde Galilea estaban «María Magdalena y María la madre de Santiago y José y la madre de los hijos de Zebedeo» (27, 56). No obstante, en la escena representada en este retablo del *Planctus Mariae*, aparece la Virgen entre sollozos en brazos de una mujer y otras dos detrás de ellas; en la parte derecha encontramos al apóstol preferido de Jesús, san Juan. Y detrás de todos ellos una gran cantidad de soldados dispuestos con metálicas armaduras, sufriendo un constreñimiento espacial y un evidente abigarramiento figurativo. En cuanto a la figura de Jesús, es apreciable la delgadez y alargamiento de sus miembros, brazos y piernas, respecto al mayor tamaño del tórax y la cabeza.

La calidad del conjunto parece haber disminuido tan solo en la calidad expresiva y formal de algunos rostros, como por ejemplo el de María Magdalena y el de san Juan, mucho más imperfectos desde el punto de vista anatómico, más alargados y algo desproporcio-

nados, quizá fruto de alguna colaboración, o tal vez fruto de algún momento de precipitación en su ejecución. Característica muy común en ésta y otras escenas de Jaume Ferrer I es la invasión pictórica de los listones moldurados que limitan la escena: en esta ocasión los extremos de la cruz y las manos de Cristo están sobre el mencionado listón.

En el compartimiento del *Descendimiento* (MEV 1028) vemos como, una vez muerto Jesús, José de Arimatea, discípulo suyo, procede al descendimiento de su maestro de la cruz después de lograr el permiso de Pilatos para ello. Este es el preciso instante que encontramos reflejado pictóricamente en la escena que ahora estudiamos. José subido en una escalera sujeta a Jesús cuyo cuerpo rígido se deja caer mientras María Magdalena y la Virgen levantan sus manos para recogerlo; en la otra parte de la escena hay otro personaje que ayuda a José y que también está subido en una escalera sujeta por san Juan. La práctica totalidad del cuerpo del personaje mencionado se halla desprovisto de su capa pictórica.

Como sucede en la escena comentada anteriormente del *Calvario*, ésta del *Descendimiento* presenta ciertos «desaires» estilísticos, también centrados en algunos rostros. En esta ocasión las imperfecciones se repiten en la figura de san Juan, cuyo rostro aparece desproporcionado comparado con su cuerpo, desafortunado en su ejecución y en sus expresiones faciales. La fisonomía facial de san Juan recuerda directamente algunos de los rostros representados en el grupo de santos que aparecen en la escena de la *Comunión de los santos* del retablo de Albatàrrec. El otro cuerpo destacado por estas debilidades formales es el de la Virgen, que padece un pronunciamiento antiestético de su espalda y de su cabeza. Curiosamente, la cruz se nos muestra ligeramente ladeada, como si el artista quisiera ajustarla al espacio designado para la pintura.

La escena central de este retablo es, como ya hemos indicado, el *Planctus Mariae* (MEV 1025). Ante todo lamentar las numerosas lagunas pictóricas que presenta esta tabla. No obstante, podemos admirar felizmente esta obra en su globalidad, especialmente en lo que se refiere a los rostros de las figuras principales. Quizá es la tabla de mayor calidad artística, hecho posiblemente favorecido por su mayor tamaño y, por tanto, el de sus protagonistas, lo que permite al artista un desarrollo más depurado de su estilo.

En el centro de la tabla se encuentra la Virgen sentada, con el cuerpo sin vida de Jesús en su regazo. En el lado izquierdo san Juan sostiene la cabeza de su Maestro mientras que parece, por el fragmento conservado, que María Magdalena sostiene los pies. Detrás de san Juan se asoma la cabeza de José de Arimatea y en la parte superior de la escena sobresale la cruz sostenida por un ángel de rosácea vestidura, y junto a él otros ángeles que muestran los objetos de la Pasión de Cristo: la escalera de su descendimiento de la cruz, la columna de la flagelación, la lanza que le atravesó el costado y la esponja con vinagre que le ofrecieron para saciar su sed. Debido al deterioro sufrido por la tabla, sobre todo

en su lado derecho, no podemos dar más detalles de los objetos o personajes que fueron representados. La parte inferior de la tabla posee una franja donde todavía se observan fragmentos de letras góticas de alguna inscripción que desconocemos y es imposible de reconstruir; las letras son de color blanco y con ribetes decorativos rojos, sobre un fondo azul oscuro. Sin lugar a dudas esta pieza está, desde un punto de vista artístico, íntimamente relacionada con el *Retablo del Salvador* de la iglesia parroquial de Albatàrrec. Ambas obras responden a un mismo patrón estilístico y formal. Los rostros delicados y suaves de Jesús, san Juan, la Virgen y José de Arimatea, muestran esta apreciable calidad artística de nuestro pintor. Una tabla de digna solución compositiva y dignidad figurativa de sus protagonistas, con melancólicas expresiones, entre dolor y tristeza.

La localidad leridana de Castelló de Farfanya, perteneciente a la comarca de la Noguera, se encuentra a ocho kilómetros de Balaguer, que está situada en la carretera que sale de Lleida hacia Alcarràs. La población posee en su centro urbano la iglesia románica de Sant Miquel, construida en el siglo XIII; y en el castillo situado al norte del pueblo existe –ahora en estado ruinoso– la iglesia de Santa Maria.

Parece ser que el *Retablo de la Piedad* que estudiamos ingresó en el Museu Episcopal de Vic mucho antes de que lo hicieran las obras anteriormente citadas en el museo leridano. Quizá poco después de la creación del museo vigatano, hacia 1891-1893. De lo que no hay lugar a dudas es que la iglesia de Santa Maria ya debía de encontrarse en un estado delicado de conservación, precisamente a tenor de la emigración de sus obras hacia colecciones museográficas, como la del Museu de Lleida: diocesà i comarcal o la del mismo Museu Episcopal de Vic.

Por lo que respecta a la fábrica de la iglesia de Santa Maria, se sabe que cuando falleció el conde Ermengol IX en 1243 ya fue enterrado en esta iglesia. Posteriormente Ermen-gol X, en su testamento del 10 de julio de 1314, legó 200 morabatines a la obra de la iglesia de Santa Maria del castillo de Castelló de Farfanya. Y por último, el conde Pedro de Aragón, hijo del infante Jaime y de Cecilia de Comenge, y su esposa Margarita se retiraron a Balaguer y parece ser que a partir de 1387 promovieron la restauración de la iglesia.[20] Es posible, por lo tanto, que entre finales del siglo XIV y principios del XV, se encargaran algunas obras artísticas que sustituyeran a otras más deterioradas o simplemente unas piezas que engrandecieran el culto de los altares allí instaurados. Así debió tener lugar la realización del retablo de piedra de *Santa Úrsula y san Nicolás y el Retablo del Planctus Mariae* de Jaume Ferrer I. Precisamente la iconografía de la Lamentación está dentro de ese corpus de advocaciones posibles que están en sintonía con la dedicación de la iglesia a la Virgen.

No hay documentación alguna sobre las posibles intervenciones que pudieran haberse realizado sobre este retablo. Tan solo sabemos, por el que fue conservador del Museu

Episcopal de Vic, el Mn. Miquel dels Sants Gros i Pujol, que la pieza fue restaurada entre 1934 i 1936 por un italiano llamado Cividini. Los criterios desarrollados en dicha intervención de no reconstruir las lagunas pictóricas de la obra de arte y utilizar un color neutro, sin duda confirman esta cronología.

En el mismo museo, y como ya hemos mencionado en líneas precedentes, se conservan situados debajo del *Retablo de la Piedad* cuatro compartimentos de predela[21] realizados por el mismo autor, pero que formaban parte de otro conjunto, que por sus dimensiones debía ser un gran retablo. Los compartimentos conservados son: San Pedro, Santa Catalina, Santa Bárbara y la Virgen Dolorosa.[22] Si nos guiamos por la configuración que presentan otras predelas de algunos retablos realizados en la misma época, hay que señalar que faltan cinco compartimentos: *Christus Patiens* (o Varón de Dolores), San Juan Evangelista y tres representaciones de santos/as, de las cuales seguramente una de ellas –la del extremo– sería San Pablo [fig. 2].



[Fig. 2] Jaume Ferrer I, *Cuatro compartimentos de predela*, MEV. 1029. Procedente de la iglesia de Santa María de Castelló de Farfanya (Lleida)

La estructura que actualmente podemos observar de este fragmento de predela se nos presenta con un compartimento añadido, a la izquierda de san Pedro (desde el punto de vista del observador), que no posee ningún tipo de representación. Indudablemente éste no debió existir en su configuración originaria, debiéndose su ejecución a un añadido realizado en el momento en que la pieza que estudiamos fue restaurada durante los años 1934-1935, por el citado técnico italiano Cividini.[23] Suponemos que el motivo de esta actuación se debió únicamente a criterios estéticos, ya que la predela se expone en el museo debajo del *Retablo de la Piedad*, obra del mismo Jaume Ferrer I, y del cual no se conserva su predela. Por cuestiones iconográficas no admitimos otros compartimentos después de san Pedro, ya que tanto este santo como san Pablo acostumbran a cerrar los extremos de las predelas. En cuanto a la posibilidad de que esta predela perteneciera al retablo del *Planctus Mariae*, creemos que las dimensiones de ambos hacen imposible su conexión, ya que el retablo debería duplicar su anchura para ajustarse a las dimen-

siones que debió ofrecer la predela originariamente, circunstancia que se nos presenta demasiado difícil, ni tan siquiera aceptando la supuesta falta de dos calles laterales más en el retablo en cuestión.

Los ejemplos al respecto son múltiples y las predelas (o bancos de retablos) que podemos enumerar con esta estructura así nos lo evidencian. Es el caso del *Retablo de santa Lucía*, procedente del Santuario de Penafel (Santa Margarida i els Monjos, l'Alt Penedès), obra realizada por Joan Mates y actualmente en la colección Olavarría de Barcelona.[24] En este retablo la predela está compuesta por las siguientes representaciones o compartimentos: San Pedro, Santa Catalina, Santa Ágata, *Christus Patiens* flanqueado por la Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista, Santa Bárbara, Santa Margarita y San Pablo. Incluso a partir de esta enumeración de personajes podríamos proponer la identificación de las dos probables santas que faltarían por descubrir en la predela que es objeto de nuestro estudio: serían Santa Margarita y Santa Ágata, santas que por otro lado suelen ser representadas a menudo en los bancales de los retablos catalanes. Existe otra predela, también fragmentada y que se encuentra expuesta en el Museu Episcopal de Vic, obra atribuida a Bernat Despuig y Jaume Cirera y procedente de la iglesia de Santa Maria de Cornet (Sallent de Llobregat, el Bages); en ella tan sólo se conservan los compartimentos de la parte derecha, estando representados de izquierda a derecha: San Juan Evangelista, Santa Bárbara y San Pablo.[25] Podríamos decir que nos encontramos ante una pieza que expone un mismo problema de fragmentación que la predela que estudiamos de Jaume Ferrer I, tan solo matizaríamos que la parte conservada es la opuesta. En el caso de la predela de Despuig y Cirera, los compartimentos que faltan son con toda seguridad: *Christus Patiens*, Virgen Dolorosa, Santa Catalina y San Pedro; configuración, repetimos, muy extendida en las obras catalanas. Por las dimensiones actuales de la predela de Jaume Ferrer I, hay que afirmar que debió pertenecer a un gran retablo, procedente de Castelló de Farfanya (la Noguera, Lleida). Ingresó en el Museu Episcopal de Vic entre 1891 i 1893, inmediatamente después de su apertura (1891), junto con el anterior retablo estudiado de *La Piedad*.

Vale la pena reseñar la decoración que nuestro pintor desarrolla, tanto en ésta como en otras muchas obras, en las arquitecturas que utiliza como telón escenográfico. En esta predela que estudiamos compone su escena con un muro almenado corrido en toda la tabla y con grandes saeteras en perspectiva. En esta faceta de ornamentación estructural es, sin duda, un maestro el pintor Ramón de Mur. Una obra de este artista donde desarrolla prodigiosamente estos elementos decorativos es el retablo de la iglesia parroquial de Santa Maria de Guimerà (l'Urgell), obra documentada entre 1402 y 1412. Es impresionante el recargamiento del pesebre del Niño en la escena de la *Natividad*, o en el muro del fondo de la escena del *Calvario*, con esos detalles ornamentales que también utiliza nuestro pintor en la predela que estudiamos; el friso superior de los muros, algo saliente, intenta dar una sensación de sombra. La superficie superior es blanca y la inferior, de un

tono azul-verdoso oscuro. Además, sobre este pequeño friso aparece una línea blanca y debajo, una línea oscura. Incluso el muro almenado tiene unas líneas oscuras, verticales en el *Calvario* de Ramón de Mur, y en forma de cruz en la predela de Jaume Ferrer I. Sin duda es obvio el conocimiento que tiene nuestro pintor de la obra de Ramón de Mur.[26]

Las referencias históricas de esta predela fragmentada son las mismas que las ya enumeradas en el estudio anterior, el del *Retablo del Planctus Mariae*, procedentes ambas de la iglesia parroquial de Santa Maria de Castelló de Farfanya. Son piezas totalmente indocumentadas, y entran en el corpus de obras de esta primera etapa de la producción artística de Jaume Ferrer I. De igual forma, posiblemente entró esta pieza en el Museu Episcopal de Vic entre 1891 y 1893, ya que en el catálogo del museo publicado en este último año ya aparece inventariada.

Los dibujos subyacentes

Desde el Centro de Arte de Época Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida se están realizando los diversos estudios histórico-artísticos e investigaciones utilizando no solo las metodologías más tradicionales en el ámbito de la historia del arte, como son, principalmente, el estudio comparativo y la investigación archivística y documental, sino que sobre estos datos se integra toda la información técnica obtenida a través de los diversos métodos analíticos existentes para el conocimiento de los materiales pictóricos, los soportes, las preparaciones, aglutinantes, etc. Son informaciones fundamentales que se complementan con estas investigaciones históricas y estilísticas de las obras. Se trata de analizar profundamente las obras *in situ*, dando especial importancia a la reflectografía digital de infrarrojos como medio de observación del dibujo subyacente, pero contemplando también la información que aportan radiografías, luz ultravioleta, análisis estratigráficos de pigmentos y análisis del soporte cuando el estudio lo requiere.

Lo más importante y el mayor reto, sin embargo, no son los nuevos datos que pueden obtenerse *per se*, sino la posterior síntesis e interpretación en un discurso histórico coherente que dé sentido a esos datos en el marco teórico que avalan, tanto la documentación archivística existente –a revisar–, como el conocimiento historiográfico acumulado hasta el presente.

El CAEM entiende que cada dato puede ser significativo para lograr descifrar formas de hacer de una época, la historia material del objeto o las decisiones técnicas y estéticas de un artista. Todo ayuda a conocer mejor los bastidores y el trasfondo del arte, la historia, el gusto, la sensibilidad, los procesos creativos y estéticos de una determinada sociedad, los comitentes, los grupos sociales, los compradores, vendedores, intermediarios y consumidores del arte.

Esta línea de investigación está inspirada en las abundantes muestras de progreso en la comprensión de la pintura que se han realizado, del mismo período cronológico, en los Países Bajos y en Italia, gracias a la interpretación de características de conjunto en sus dibujos subyacentes. Y se suma a una serie de acciones iniciadas en España por el Museo del Prado, encabezadas por la Dra. Carmen Garrido, en las que de manera aislada se ha comenzado a estudiar los dibujos subyacentes de algunos maestros hispanos, utilizando sistemas de tratamiento digital de imagen, convirtiéndose en un valioso método de ayuda para la investigación.[27] A través de la digitalización y tratamiento de los reflectogramas de infrarrojos obtenidos se ha ido profundizando en el conocimiento de los dibujos subyacentes, cada vez de una forma más precisa, diferenciando las características de las distintas grafías observadas.

El aporte o éxito de esta propuesta de estudio está en la sistematización del plan, que al abordar un conjunto significativo de obras de un mismo artista, y no obras aisladas, permitirá la suma de resultados y la síntesis de conclusiones a favor de la descripción de todo un corpus. A menudo se presentan reflectografías de obras en catálogos de exposición que, evidentemente, nos aportan información particular de la pieza, pero lamentablemente el estudio generalizado del artista en cuestión no existe.

Aunque es cierto que estos métodos técnicos comenzaron a ser utilizados hace años para conocer a fondo la materialidad de la obra –fotografía infrarroja, reflectografía, radiografías, luz ultravioleta, análisis estratigráfico de pigmentos, estudios dendrocronológicos del soporte–, su empleo puntual en el caso de la pintura de la Corona de Aragón se ha orientado casi exclusivamente a la finalidad restauradora y conservadora, y extrañamente al auxilio de las hipótesis atributivas.

Sirva de ejemplo del sistema que se pretende sistematizar en el CAEM el expuesto y publicado por un investigador de Harvard University Art Museums (Cambridge, Massachusetts), en 1999, en ocasión de un estudio sobre la producción artística de Jan Provoost. Ron Spronk comenta que existe un grupo importante de obras atribuidas a este pintor flamenco, artista problemático porque no se conocen obras firmadas y solo dos con cierto aporte documental. Su obra ha sido estudiada por varios historiadores, como Hulin de Loo y Max Frienländer, agrupando un centenar de obras a partir de las dos mencionadas. Otros historiadores fueron añadiendo más pinturas a su corpus, hasta llegar a unas doscientas. En su caso señala que ha estudiado con infrarrojos un total de cuarenta y cinco obras, de forma que tiene las herramientas y suficiente información para crear un grupo más reducido y homogéneo.[28] Otro caso es el relacionado con el pintor Pedro Berruguete, cuya peculiaridad historiográfica obligó a los investigadores Gianluca Poldi y Giovanni C. F. Villa, a reflectografiar de manera sistemática casi setenta de sus obras.[29] Así pues, para sacar conclusiones fundadas y coherentes, es necesario obtener la mayor acumulación de datos sobre el mayor número de obras posible.

No podemos olvidar que la técnica de la reflectografía no puede construir la historia del arte, aunque utilizada correctamente, de forma sistemática, sí puede contribuir a revelar aspectos ejecutivos de las obras y también ayudar al esclarecimiento atributivo de alguna de ellas, aunque en ocasiones genere nuevos interrogantes.

Otro ejemplo que podríamos comentar brevemente es el de la tabla de la *Virgen de los Reyes Católicos*, que hace unos años fue atribuida al Maestro de Miraflores.[30] El análisis y la comparación del dibujo subyacente de esta obra con la *Degollación de San Juan Bautista*, atribuida al Maestro de Miraflores, evidencian claramente que ambas tablas no pueden ser de la misma mano. Como consecuencia, se ha denominado al autor de la primera de las tablas como Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, cuyo dibujo es más suelto, rápido y sutil que el del Maestro de Miraflores, más rígido y duro. Por lo tanto, difiere totalmente el autor de la Virgen de los Reyes Católicos del Maestro de Miraflores, como demuestra el dibujo subyacente, que es abundante y muy homogéneo, y apenas tiene rectificaciones.[31]

Recientemente la Dra. Carmen Garrido y el Dr. Roger Van Schouter se han expresado sobre la atribución y datación de las pinturas con la técnica de la reflectografía. En concreto, han apuntado que «el estudio del dibujo subyacente de numerosas pinturas de un mismo maestro es de gran importancia para la aproximación histórica y estilística e incluso para la atribución y datación de las mismas. Desde el principio al fin de su actividad creadora, el artista mantiene rasgos propios de su grafía que le particularizan, aunque siempre existe una evolución con el paso del tiempo».[32] Tengamos presente siempre estas palabras, así como entender que «la versatilidad de los artistas, su evolución, los procedimientos del taller o las circunstancias que han podido acaecer en la creación de una obra, pueden sumarse matizando o invalidando» ciertas generalidades de la ejecución de estos dibujos, de forma que los resultados obtenidos de cada obra estudiada con la técnica reflectográfica deben ser tratados de forma individual, añadiendo «los datos históricos y materiales obtenidos mediante otros estudios».[33]

A tenor de todo lo expuesto hasta el momento con el presente trabajo, hemos querido aportar algunos datos reflectográficos de la obra del pintor leridano Jaume Ferrer I. Para ello hemos analizado las obras más controvertidas del artista en cuestión, como son el *Retablo del Salvador* de Albatàrec, la *Santa Cena* (MDCS) y el *Retablo de la Piedad* y los *Cuatro compartimentos de predela* (MEV).

Antes de continuar hemos de subrayar que la obtención de los dibujos subyacentes dependerá del soporte y del material escogido por el artista. Si se ha utilizado un medio fluido, a base de negro de huesos, de carbón vegetal y de humo, podrá observarse el dibujo, ya que el negro es impermeable a los rayos infrarrojos. Lo contrario ocurre con aquellas líneas realizadas con colores ocres (lápiz rojo o sanguina) que son traspasadas por estos rayos.



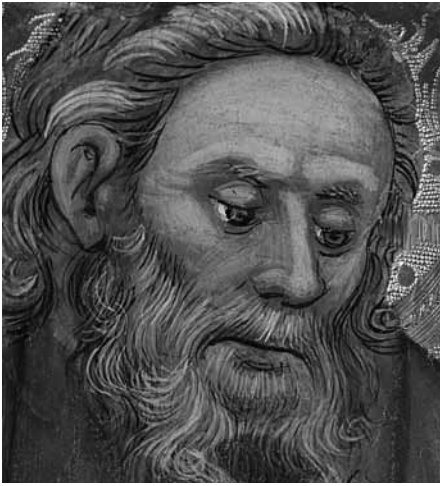
[Fig. 3] Jaume Ferrer I, *Comunió de los Santos*, detalle, compartimento del *Retablo del Salvador*, MLCD 22. Fotografía digital infrarroja



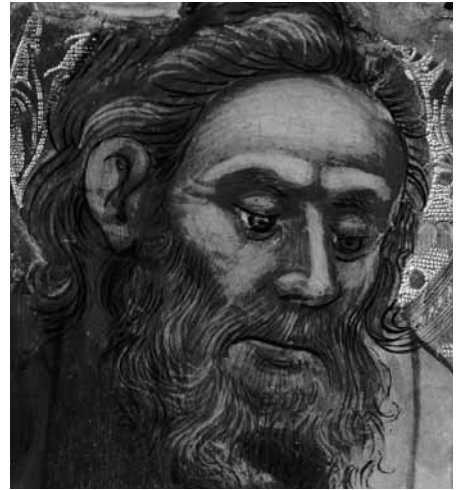
[Fig. 4] Jaume Ferrer I, *San Juan evangelista*, detalle de la escena del *Calvario del Retablo de la Piedad*, MEV 1026

Así pues, por lo que respecta al *Retablo del Salvador* conservado en el MLDC, podemos observar que el dibujo subyacente de su autor revela las influencias de la corriente italianizante. Se trata de un dibujo normalmente suave, ligero, con líneas que siguen la composición y las formas de las figuras, terminando muchas en forma de gancho, mientras que los trazos que prefiguran las luces y sombras son casi inexistentes. Estas mismas características pueden observarse en las figuras del san Juan Evangelista de las escenas de la *Comunió de los santos*, del mencionado retablo [fig. 3], o en la del *Calvario del Retablo de la Piedad* del MEV [fig. 4], incluso más suavizado en los ropajes de algunos de los apóstoles de la tabla de la *Santa Cena* de Solsona. Podremos afirmar, por tanto, que el dibujo subyacente encontrado en el *Retablo del Salvador* presenta las mismas características que los conjuntos de Vic y de Solsona. Es un dibujo subyacente realizado a pincel, de trazos anchos y que una vez aplicada la policromía, en muchas ocasiones el artista resigue con un trazo negro en la ejecución final de la pintura, de manera que realza sus composiciones y figuras.

En todas las obras analizadas, la capa de preparación es de un color marrón grisáceo, muy similar al *verdaccio* italiano. La técnica de ejecución de la policromía final en los tres conjuntos mencionados, Lleida, Solsona y Vic, es idéntica, lo cual permite reafirmarnos en una misma autoría, la de Jaume Ferrer I. Sobre esta preparación, por lo que respecta a los rostros, añade una capa de color rojizo en las mejillas que llega hasta los ojos y en la parte inferior de



[Fig. 5] Jaume Ferrer I, *Santa Cena*, detalle de apóstol, MDCS 16



[Fig. 6] Jaume Ferrer I, *Santa Cena*, detalle de apóstol, MDCS 16. Fotografía digital infrarroja



[Fig. 7] Jaume Ferrer I, *José de Arimatea*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028



[Fig. 8] Jaume Ferrer I, *José de Arimatea*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028. Fotografía digital infrarroja

la nariz, que con posteriores veladuras de blanco de plomo deja entrever esa policromía epidérmica sonrojada tan característica en todos sus personajes, desde los que aparecen en el *Retablo del Salvador*, pasando por los protagonistas de los conjuntos del MEV (*Retablo de la Piedad* y predela incompleta) hasta la tabla de Solsona. Todas estas piezas, repetimos,



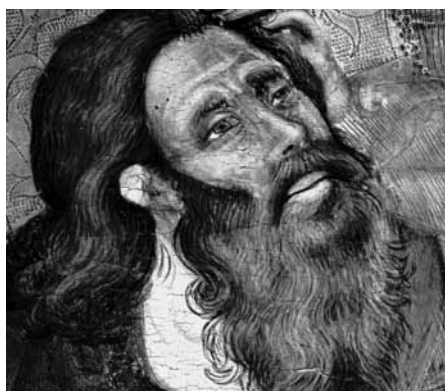
[Fig. 9] Jaume Ferrer I, *San Juan evangelista*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028



[Fig. 10] Jaume Ferrer I, *San Juan evangelista*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028. Fotografía digital infrarroja



[Fig. 11] Jaume Ferrer I, *Nacimiento y Epifanía*, detalle del rostro de San José de la primera de las escenas, MLDC 7



[Fig. 12] Jaume Ferrer I, *Nacimiento y Epifanía*, detalle del rostro de San José de la primera de las escenas, MLDC 7. Fotografía digital infrarroja

presentan una misma técnica pictórica, un mismo procedimiento creativo, una misma concepción del acabado con precisas veladuras de blanco de plomo. Estas precisiones pueden apreciarse si comparamos, por ejemplo, los apóstoles de la *Santa Cena* de Solsona [fig. 5 y 6] (véanse las comparaciones en detalle dentro del cuaderno en color al final del volumen) con el José de Arimatea [fig. 7 y 8] y el san Juan Evangelista [fig. 9 y 10] de la tabla central del *Retablo de la Piedad* de Vic, o con el san José [fig. 11 y 12] o uno de los reyes

[Fig. 13] Jaume Ferrer I, *Nacimiento y Epifanía*, MLDC 7[Fig. 14] Jaume Ferrer I, *Nacimiento y Epifanía*, detalle del rostro de un rey, MLDC 7. Fotografía digital infrarroja

de la tabla del *Nacimiento y Epifanía* de Lleida [fig. 13 y 14]. Es también significativo comparar todas las obras con la fotografía digital infrarroja, donde se aprecia perfectamente la pincelada, las manchas de diferente tonalidad, el plumado del dibujo, etc.

Hemos de destacar que la tabla de la *Santa Cena* de Solsona muestra un dibujo magnífico, con un plumado suelto, muy directo y poco elaborado. Sin duda un dibujo extremadamente valiente, de un artista con un dominio de este arte soberbio. Se trata de una tabla que con cierta unanimidad se ha considerado que pudiera tratarse de la predela de un retablo de mayores dimensiones. No obstante, la soltura de su trazo y la ligereza de su ejecución, tal vez nos esté indicando que no se trate de una predela, sino de un compartimento que se encontrara a mayor altura.

En cuanto a la tabla firmada del *Nacimiento y Epifanía* del MLDC, la técnica es la misma pero el dibujo es menos ágil, las pinceladas son más insistentes, es un trabajo más elaborado, o menos desenvuelto, como queramos decirlo. Ello condiciona que la capa pictórica sea de mayor grosor y que los dibujos previos sean más difíciles de observar con la luz infrarroja. Es una obra que, como en otros lugares hemos indicado o propuesto, pudiera ser la prueba de la estrecha colaboración de un taller, del maestro y del hijo, de Jaume Ferrer I y II, del viejo y del joven, como queramos llamarlos, ya que no podemos olvidar que la elaboración de conjuntos de gran envergadura, de retablos, es obra de equipo, de un taller. Incluso las nuevas generaciones aportan novedades u otras formas de trabajo. De hecho, en la tabla firmada de Lleida, aunque prevalece la técnica y el estilo del primero de los Ferrer, hay ciertos matices técnicos que pudieran indicarnos la presencia de otro pintor con cierta relevancia, más joven.

La tabla de Solsona está realizada con temple al huevo, mientras que la del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal es con temple a la cola o caseína. Parece como si la soltura del



[Fig. 15] Jaume Ferrer I, *Virgen*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028



[Fig. 16] Jaume Ferrer I, *Virgen*, detalle de la escena principal del *Retablo de la Piedad*, MEV 1028. Fotografía digital infrarroja. Se aprecia perfectamente el *pentimento* de una de las manos de la Virgen que fue dibujada en su pecho y luego modificada

dibujo y las pinceladas de la *Santa Cena* de Solsona se hayan convertido, en la tabla firmada de Lleida (recordemos que luego Jaume Ferrer II copiará la composición del *Nacimiento* para el retablo de Verdú), en unas pinceladas temerosas, inseguras, propias de un principiante. Sin embargo, podemos observar como también en el retablo de *La Piedad* de Vic el dibujo es suelto, vigoroso, con algunos arrepentimientos, como en la mano de la Virgen [fig. 15 y 16] que sujeta a Cristo en la tabla central [fig. 17 y 18]. La misma técnica que aplica Jaume Ferrer I en las obras estudiadas la encontramos también en la predela incompleta del MEV, sólo tenemos que fijarnos en la imagen de reflectografía digital de Santa Catalina [fig. 19 y 20], donde claramente se observa el mismo procedimiento técnico, mejillas sonrosadas y dibujo con pliegues en forma de gancho.

Aunque no hemos podido obtener reflectografías de la totalidad del *Retablo de san Antonio Abad y san Pablo ermitaño* del MLDC, los detalles que poseemos por el momento atestiguan que las figuras sobre todo están contorneadas con una incisión, como suele hacer Jaume Ferrer II. Y los dibujos subyacentes no son tan elaborados como en la tabla de Solsona, por ejemplo, aunque la ejecución final, la aplicación de la policromía, creemos que evidencia la mano del primero de los Ferrer, fundamentalmente en la tabla cimera, donde aparece el rostro de Cristo y el busto de la Virgen. Sería, pues, una obra situada en un momento en que la personalidad de Jaume Ferrer II se deja observar en las obras que salen del taller familiar, aunque podamos admitir cierta participación



[Fig. 17] Jaume Ferrer I, *Retablo de la Piedad*, tabla principal, MEV 1028



[Fig. 18] Jaume Ferrer I, *Retablo de la Piedad*, tabla principal, MEV. 1028. Fotografía digital infrarroja



[Fig. 19] Jaume Ferrer I, *Santa Catalina*, escena de los Cuatro compartimentos de predela, MEV 1029



[Fig. 20] Jaume Ferrer I, *Santa Catalina*, escena de los Cuatro compartimentos de predela, MEV 1029. Fotografía digital infrarroja

de taller. A nuestro juicio, sería un retablo de la misma época que la tabla firmada del MLDC, en torno a los años treinta del siglo xv. Esta última formaría parte de un encargo de mayor envergadura que el retablo de los santos eremitas. No obstante, esperamos en un futuro poder analizar con más detenimiento el retablo en cuestión.

Sobre la elaboración de los dibujos previos o subyacentes hemos de advertir que los pintores suelen evolucionar con el paso de los años, aunque manteniendo siempre sus rasgos más personales. Esta evolución es consecuencia de la maduración vital del artista, del contacto con otros pintores, de la introducción de nuevos registros y lenguajes artísticos. Cuanta más seguridad tiene en el dibujo, más suelto y desenvuelto se vuelve, necesita menos detalles para elaborar sus composiciones. Por todo ello, y a tenor de lo expresado anteriormente, continuamos creyendo que las obras mencionadas de los museos de Solsona, Vic y Lleida, son obras de un mismo artista, o mejor dicho, salidas de un mismo taller. En cuanto a la identificación de Jaume Ferrer I con el pintor Pere Teixidor propuesto por la Dra. Rosa Alcoy, somos de la opinión de ser prudentes y esperar nuevas noticias. Si bien es cierto que en el taller de los Ferrer pueden aparecer ciertos desequilibrios estilísticos, a nuestro entender sigue una coherente evolución, lógica por otra parte en el seno de los obradores medievales. Es cierto que la documentación no ha aportado ningún Jaume Ferrer pintor a finales del siglo xiv o principios del xv, pero hemos de advertir que la documentación de esta época en Lleida es escasísima, limitada a ciertos libros de obra de la antigua Catedral (Seu Vella) y algunos libros de actas del Ayuntamiento, nada de protocolos. Por lo tanto, el hecho de que no se haya localizado ningún pintor Ferrer en este periodo temporal no excluye su posible existencia. Además, de Pere Teixidor no se identifica ningún documento con obra alguna conservada y que atribuyamos a Jaume Ferrer y/o al maestro de Albatàrrec. Así pues, son interrogantes que se superponen, hipótesis atractivas y factibles, pero que se fundamentan en otras hipótesis.[34] Es posible, se podría aceptar, que la firma de «Iacobus Ferrari» que aparece en la tabla del MLDC no sea del hipotético Jaume Ferrer I, sino tal vez de Jaume Ferrer II, que pudo finalizar la obra, pero eso supondría el fallecimiento de su antecesor (llámese Jaume Ferrer o Pere Teixidor), cuando sabemos que Teixidor todavía vivía en 1440 y que su sucesor o hijo fue un tal Tomás Teixidor, que desaparece documentalmente en 1448.

En definitiva, el tema sigue abierto, no hay nada concluyente y definitivo, pero con el estudio de las obras citadas a través de la fotografía digital infrarroja hemos intentado aportar algo más de luz al estudio de estas tablas, esperando que se abran nuevos caminos para continuar avanzando.

Data d'acceptació definitiva de l'article: 15 de novembre de 2010.

NOTES

* Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)
Universitat de Lleida
Pl. Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida
isidre.puig@hahs.udl.cat

[1] Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación I+D+I HAR2009-07740 del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional 2009-2012, *La configuración de la pintura mediterránea del primer renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1435-1540). Problemas de pintura*, adscrito a la Universitat de Lleida (investigador principal: Dr. Joaquín Company). También ha contado con el soporte técnico del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida y del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida, reconocido por el Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: *Art i Cultura d'Època Moderna* (2009 SGR 348), ambos dirigidos por el Dr. Joaquín Company.

[2] Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, II, Cambridge (Massachusetts), 1930, II, p.340.

[3] Véase R. Alcoy, «Sant Sopar. Jaume Ferrer I?», *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1990, p. 180-183, cat. 127.

[4] Véase Ch. R. Post, *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, VII-II)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 526-527 y J. Gudiol i Ricart, *Pintura gòtica a Catalunya*, I, (Monografies d'Art Hispànic), Barcelona, 1938, pp. 16-17. En este sentido véase también el corpus de obra atribuida a este pintor en J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986, pp. 111-114.

[5] Debido al retablo que en esta localidad de Albatàrrec (el Segrià, Lleida) se custodiaba y que probablemente procedía de la Seu Vella de Lleida. Actualmente se encuentra en el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal. Véase Ch. R. Post, op. cit., 1930, II, pp. 290-292 y 336, así como S. Alcolea, «Jaume Ferrer I. El Judici Final i Paradís», *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800* (catálogo exposición), Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 149-150, núm. 94, cat. 83 y «Retaule del Salvador. Jaume Ferrer I», *Museu Diocesà de Lleida. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida, 1993, p. 89-90, cat. 129.

[6] J. Camón Aznar, *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. XXII)*, Madrid, 1978 (1.ª ed. 1966), p. 206; N. de Dalmases, A. José i Pitarch, *L'art gòtic. Segles XIV i XV (Història de l'art català, vol. III)*, Barcelona, 1984, p. 226; J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 113, cat. 346.

[7] Véase J. Yarza, «Jaume Ferrer. Epifania i Adoració del Nen», *La Seu Vella de Lleida: la catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV* (catálogo exposición), Lleida, 1991, pp. 66-68, cat. 20 e I. Puig, «Epifania, Naixement, Ascensió i Pentecosta. Jaume Ferrer I», *Museu Diocesà de Lleida. Catàleg. Exposició Pulchra*, Lleida, 1993, pp. 90-91, cat. 130 y del mismo autor, «Escenes d'un retaule dedicat a la Mare de Déu», *Seu Vella. L'esplendor retrobada* (catálogo exposición), Lleida, 2003, pp. 433-435. Pieza que posee un enorme valor documental, ya que de este pintor no se conoce, a ciencia cierta por ahora, noticia alguna.

[8] F. Fité, «Jaume Ferrer I (?). Retaule incomplet dedicat a Sant Antoni Abat i Sant Pau ermità», *Millenium. Història i art de l'església catalana* (catálogo exposición), Barcelona, 1989, p. 356-357, cat. 278.

[9] «Negar taxativament qualsevol responsabilitat del conegut historiogràficament com a Jaume Ferrer en el conjunt de los sants ermitaños», en R. Alcoy, *Pintures del gòtic a Lleida* (Quart Premi d'Investigació Josep Sarrate), Lleida, 1990, p. 23-24.

[10] J. Gudiol, *Pintura gòtica a Catalunya*, op. cit., 1938, pp. 16-17.

[11] R. Alcoy, «La pintura a la Seu Vella de Lleida. De l'italianisme al gòtic internacional», *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Actes, Lleida, 1991, pp. 119-132. Propuesta que posteriormente expuso en «Cercle del Mestre d'Albatàrec (potser Pere Teixidor): El Salvador cosmocrator», en *Prefiguració al Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catálogo exposición), Barcelona, 1992, pp. 276-278, núm. 75. Véase también R. Alcoy, «La pintura gòtica», en X. Barral (al cuidado de), *Pintura antiga i medieval* (*Art de Catalunya*, vol. VIII), Barcelona, 1998, pp. 257-263 y de la misma autora, «El taller de Pere Teixidor i l'inici de l'internacional a Lleida», en *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II, El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 134-144. Una síntesis sobre el pintor Pere Teixidor, su obra, su documentación y su problemática historiográfica actual puede verse en I. Puig, «Reflexiones en torno a la controvertida personalidad del pintor leridano Pere Teixidor», I. G. Bango, J. J. Busqueta (eds.), *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Lleida, 1996, pp. 183-200 y del mismo autor, «El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor», en *Aplec de treballs* (Montblanc), 17, 1999, pp. 91-108.

[12] Sobre una primera catalogación de las obras de Jaume Ferrer I puede consultarse J. Gudiol, J. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p.111-114, el primer volumen de la tesis doctoral de I. Puig, *La pintura gòtica del siglo xv en les Terres de Lleida: la saga de los Ferrer* (vol. I: *Jaume Ferrer I*), Barcelona, 1999, y, más recientemente, para nuevas aportaciones al catálogo de Jaume Ferrer I, I. Puig, «Els Ferrer. Els pintors

més emblemàtics del Bisbat i la ciutat de Lleida», en *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida*, vol. II: *Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. Segles XIII-XV* Lleida, 2008, pp. 581-590. También F. Ruiz Quesada, «Altres obres de Lleida i de la conca del Segre», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II, El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 146-148.

[13] Véase por ejemplo X. Company, «Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida (notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)», *Miscel·lània. Homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, 1992, pp. 426-435.

[14] *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, núm. 1024-1028 y 1032, pp. 105-108; J. Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, vol. II, 1933 (1. fff ed. 1902), fig. 502; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, II, op. cit., p. 392 y del mismo autor, *A History of Spanish Painting*, V. *The Hispano-Flemish Style in Andalusia*, Cambridge (Massachusetts), 1934, p. 257; J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 112, cat. 331, fig. 585; S. Balagué, *Castelló de Farfanya. Monografia històrica*, Lleida, 1987, p. 211-220; I. Puig, *La pintura gòtica*, op. cit., pp. 336-365; R. Alcoy, «El taller de Pere Teixidor», op. cit., p. 142.

[15] Retablo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con el número de inventario 254. Realizado en Valencia hacia el 1410, procede de una capilla del claustro del convento de Santo Domingo, creada por la familia Pujades, señores de Pedreguer. Véase X. Company, *Museo de Bellas Artes San Pío V. Obras maestras*, Valencia, 1995, pp. 22-23 y 218, con abundante bibliografía. Y más recientemente, en ocasión de su restauración, A. José i Pitarch, *Retablo de la Santa Cruz*, Valencia, Museo de Bellas Artes, obra recuperada del trimestre, n. 3, abril 1998, s/p.

[16] Véase el catálogo de la exposición *Martin Schon-gauer. Maître de la gravure rhénane, vers 1450-1491*, París,

Musée du Petit Palais, 1991, concretamente los números de cat. 13, p. 120-121, o el cat. 37, p. 181.

[17] J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 316, fig. 282.

[18] J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 398 i 688.

[19] J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 250, fig. 54.

[20] X. Barral i Altet, «Castelló de Farfanya», *Cataluña gòtica I*, Madrid, 1987, pp. 371-373; S. Balagué, *Castelló de Farfanya*, op. cit., pp. 73-74; F. Fité, I. Puig: *Castelló de Farfanya. El retaule major de l'església parroquial de Sant Miquel* (Institut d'Estudis Ilerdencs, Col. Cimbóri 1), Lleida, 2009.

[21] Temple sobre tabla de pino, 64 x 180 cm, MEV 1029.

[22] *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich...*, op. cit., núm.1029, p. 108; J. Gudiol i Cunill, *Nocions d'arqueologia...*, op. cit., vol. II, fig. 502; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. II, op. cit., p. 392; Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. V, op. cit., p. 257, nota 4, fig. 66; J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 112, cat. 332, fig. 585.

[23] Actuación que ya captó la atención del profesor norteamericano Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. V, p. 257, nota 4. Noticia confirmada por el entonces conservador del museo Mn. Miquel dels Sants Gros i Pujol (según carta de mayo de 1995).

[24] Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. II, op. cit., p. 446-448, vol. VII-II, 1938, p. 749 y vol. IX-II, 1947, p. 752; J. Ainaud de Lasarte, «Tablas inéditas de Joan Mates», en *Anuari i butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 1948, p. 341-344; J. Gudiol, S. Alcolea,

Pintura gòtica catalana, op. cit., p. 91, cat. 231, fig. 425; R. Alcoy, M. Montserrat, *Joan Mates. Pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, p. 150-152.

[25] Dimensiones: 68 x 118 cm, MEV 669. Véase Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. VI-II, Cambridge (Massachusetts), 1935, pp. 534-536, fig. 233; J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., p. 137, cat. 406, fig. 702-704. Del mismo retablo se conservan también dos escenas: *Calvario* (117 x 110 cm) y *Pentecostés* (incompleta, 78 x 49 cm).

[26] Pintor documentado entre 1412 y 1435, sobre todo en las localidades de Vinaixa, Montblanc y Tàrrrega. Posiblemente de origen tarragonés, de donde eran sus padres. Desarrolló su actividad principalmente en las comarcas del Urgell, la Segarra, la Conca de Barberà y les Garrigues. Véase P. Batlle Huguet, «Ramón de Mur, pintor de Tarragona, Mestre de Sant Jordi», en *Homenatge a Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, pp. 113-147; J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, op. cit., pp. 104-107; S. Alcolea, «Ramon de Mur», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II*, op. cit., pp. 162-170.

[27] Cabe destacar la extraordinaria exposición celebrada en el Museo del Prado entre los meses de julio y noviembre de 2006, titulada «El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos xv y xvi», comisariada por Gabriel Finaldi y Carmen Garrido. Resulta oportuno subrayar también los numerosos estudios publicados por Carmen Garrido sobre dibujos subyacentes en diferentes reuniones científicas y revistas especializadas: «Contribución al estudio de la obra de Pedro Berruguete, utilizando los métodos físico-químicos de examen científico: *La Anunciación* de la Cartuja de Miraflores (Burgos)», en *Archivo español de Arte*, 203, 1978, pp. 307-322; «Peinture espagnole et écoles étrangères. Rapports technologiques, études sous l'angle des méthodes de laboratoire», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VI: Infrarouge et autres techniques d'examen* (12-14 septiembre 1985),

Leuven, 1987, pp. 10-19, pl. 3; «Le processus créatif chez Juan de Flandes: L'apport du dessin sous-jacent dans le processus de création», en: H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX: Le dessin sous-jacent dans le processus de création* (5-7 septembre 1993), Leuven, 1995, pp. 21-29, pl. 5-10; «L'importance du dessin sous-jacent dans l'attribution des oeuvres de Pedro Berruguete», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque XIII: La peinture et le laboratoire* (septembre 1999), Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 143-152. Con J. M. Cabrera también ha publicado «El dibujo subyacente de las predelas de Paredes de Nava y del retablo mayor de la Catedral de Ávila, de Pedro Berruguete», en R. Van Schoute, D. Hollanders-Favart (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV: L'attribution en peinture* (29-31 octobre 1981), Leuven, 1983, pp. 152-156, pl. 57-59, y «Pedro Berruguete: el dibujo subyacente de la predela del retablo mayor de la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia)», en *Informes y trabajos del ICR-BC*, 14 mayo 1982, p. 40-46. De la misma autora con Pilar Silva Maroto se puede mencionar por ejemplo «Contribution du dessin sous-jacent à l'identification et à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IX*, op. cit., p. 125-136, pl. 11-17, y «Le processus créatif chez Pedro Berruguete», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque X: Le dessin sous-jacent dans le procès de création* (septembre 1993), Louvain-la-Neuve, 1995, p. 31-36. Sin olvidar los artículos de Carmen Garrido con D. Hollanders-Favart, «Le dessin sous-jacent dans l'oeuvre de Memling. Le triptyque dit de Jan Floreins au Memling Museum de Bruges», en R. Van Schoute, D. Hollanders-Favart (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque V: Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques* (29 septembre-1 octobre 1983), Leuven, 1985, pp. 198-204, y con R. Van Schoute, «Les péchés capitaux de Jérôme Bosch au Musée du Prado

à Madrid. Étude technologique. Premières considérations», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VI*, op. cit., p. 103-106.

[28] R. Sponk, «The underdrawing of Jan Provoost's *Crucifixion*», en H. Verougstraete-Marcq, R. Van Schoute (eds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XII: La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation* (11-13 septembre 1997), Leuven, 1999, pp. 37-48.

[29] G. Poldi, G. Villa, «El dibujo inesperado en Pedro Berruguete. Certeza infrarroja y tradición historiográfica», en *Actas del Simposium Internacional «Pedro Berruguete y su entorno»*, Palencia, 2003, p. 397-412.

[30] M. Díaz Padrón, A. Torné, «El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, 1986, núm. 19, p. 5-17.

[31] P. Silva Maroto, C. Garrido, «Contribution du dessin sous-jacent à l'identification», op. cit., p. 130 y P. Silva Maroto, «Virgen de los Reyes Católicos (ca. 1491-1493)», en *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (cat. exposición en el Museo del Prado), Madrid, 2006, cat. 12, pp. 194-207.

[32] R. Van Schoute, C. Garrido, «El dibujo subyacente: Principios y características esenciales», en *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible* (cat. exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia), Valencia, 2010, p. 36.

[33] R. Van Schoute, C. Garrido, «El dibujo subyacente», op. cit., p. 38.

[34] R. Alcoy, «El taller de Pere Teixidor», op. cit., pp. 134-144.