

# PINTURAS PRIMITIVAS ALTOARAGONESAS POCO CONOCIDAS, DE TEMAS UNICOS O MUY POCO FRECUENTES \*

Por CHANDLER RATHFON POST

Los volúmenes de mi *History of Spanish Painting* han demostrado copiosamente no sólo el amplio campo que los abundantes ejemplares conservados en iglesias y museos del país ofrece a los estudiosos de iconografía cristiana, sino también hasta qué punto su gran y luminosa contribución al tema ha sido lamentablemente descuidada por los investigadores, que en su mayor parte han basado sus conclusiones únicamente en testimonios aportados por otros países europeos. Este artículo añade a los múltiples ejemplos de mis volúmenes algunas sorpresas temáticas más que producen unas obras que, con la excepción de los frescos de Bierge, no habían sido estudiadas hasta ahora en la literatura del arte. La consideración de este material nos llevará, salvo en el caso de Bierge, a una serie de atribuciones precisas y en un caso determinado al establecimiento de una nueva personalidad en los anales de la pintura española.

\* [Debemos agradecer vivamente al Prof. Ch. R. Post, de la Universidad de Harvard, Cambridge (Mass.), la autorización que nos ha concedido para reproducir, en las páginas de nuestra revista, estos fragmentos de su reciente artículo *Unpublished early Spanish paintings or unique or very rare themes*. La traducción del original inglés es debida a don Eduardo Vázquez Bordas, catedrático del Instituto de Huesca: le expresamos cordialmente nuestra gratitud por su valiosa colaboración.—M. D.]

*Los comienzos del estilo franco-gótico. Los frescos de Bierge.*

En el extenso ciclo mural de la iglesia de san Fructuoso, en Bierge (prov. de Huesca), en el alto Aragón, han sobrevivido afortunadamente varias series de frescos franco-góticos cuyos temas, cuando escribí el volumen II <sup>1</sup>, descuidé o fuí incapaz de especificar, y que ahora han quedado aclarados por la reciente limpieza y una restauración hábil que ha descubierto líneas y trazos que se habían borrado o estaban oscurecidos bajo la suciedad acumulada. Este resultado es no sólo de gran importancia iconográfica, puesto que algunas de las escenas descritas son muy poco frecuentes e incluso no se encuentran en el arte cristiano, sino que también nos revela a un pintor anónimo que trabajó probablemente alrededor del año 1300 y que es quizá el autor igualmente de los frescos del próximo pueblo de Barluenga <sup>2</sup>. Este desconocido exhibe un verdadero talento, en relatos animados y luminosos, descritos con la economía de pocos actores que contribuye a la encantadora sencillez de casi todas las producciones franco-góticas. Sobresale además en el aspecto de la composición formal por la que los españoles a través de su historia medieval mostraron señalada predilección. El ciclo está inédito, no en el sentido de las demás pinturas tratadas en mi artículo, ya que éstas desde entonces recibieron alguna atención por parte de otros críticos y de mí mismo, sino en el de que casi todos sus temas no han sido total y cuidadosamente estudiados.

Los frescos de la parte superior del muro oriental son quizá, pero no ciertamente, creación de un predecesor un poco anterior al maestro a quien correspondió la parte principal en la empresa y que es el que ha merecido nuestro elogio en el párrafo precedente. Los temas que a los lados de la *Crucifixión* nos habían intrigado a todos, resultan referirse al patrono de la Iglesia, el martirizado obispo de Tarragona san Fructuoso, de quien había, y quizá haya aún, un fresco oculto detrás del muy posterior altar que hay debajo, que le representa entre sus dos diáconos los santos Augurio y Eulogio, que fueron sus compañeros en la hoguera.

1. P. 61-62. Los frescos ya no están en la iglesia; figuran en el nuevo Museo Episcopal de Huesca. Creo, sin embargo, que la descripción resultará más clara señalándolos como si continuasen *in situ*.

2. Véase mi vol. II, 62, y W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, vol. II de la serie *Ars Hispaniae*, p. 117.

Después de haber escrito la sección de la parte del ciclo de Bierge que se refiere a san Fructuoso, encontré que el distinguido investigador catalán Juan Serra Vilaró, se me había anticipado en muy poco en la identificación de los temas de la vida del mártir. Sin embargo, como la publicación en que figura su artículo, el «Boletín Arqueológico» de Tarragona <sup>3</sup>, llegará a muy pocos lectores y ya que difiero en algunos detalles de sus interpretaciones, he decidido conservar estos párrafos.

Como los espacios al lado de la *Crucifixión* son trapezoides, el maestro se vió enfrentado con un problema de composición con el fin de obtener unas listas horizontales narrativas, pero lo resolvió hábilmente dividiendo cada trapezoide en dos zonas, la superior un trapezoide bajo unido a la cima por la línea oblicua y la inferior un rectángulo largo y estrecho. Los temas de la historia de san Fructuoso <sup>4</sup>, que por otra parte muy rara vez se presentan en la iconografía sagrada, son: a la izquierda en el trapezoide superior, su consagración episcopal, y en la banda inferior su acusación junto con los dos diáconos ante el magistrado pagano Emiliano <sup>5</sup>. A la derecha se ven sus martirios en la hoguera, y en la zona inferior el traslado de las reliquias del venerado obispo hasta el mar y el viaje de estas reliquias en un barco hacia un monasterio próximo a Génova. En la escena de la hoguera, el espacio irregular del trapezoide ensanchado lo llena hábilmente introduciendo en el ángulo superior izquierdo a dos ángeles que llevan las almas de san Fructuoso y sus compañeros al cielo. Serra Vilaró se inclina a pensar que en la división donde san Fructuoso aparece en su trono, se subraya la llegada de los emisarios de Emiliano requiriendo su comparecencia y la de sus diáconos; sin embargo, todos los participantes parecen ser eclesiásticos y el que está a la izquierda junto al trono lleva las vestiduras de otro obispo como si fuera director de la ceremonia. En las dos figuras que asoman por una ventana a la extrema derecha, Serra Vilaró discierne a los parientes de Emiliano, Babilas y Migdonio, que según dice la tradición contemplaron las almas de san Fructuoso y sus diáconos subiendo al cielo durante el martirio, pero en ninguna fuente <sup>6</sup> de las que yo conozco encuentro justificación a su presencia en la consagración o en la citación judicial.

3. Número del año 1952, p. 177-181.

4. Para lo referente a su vida, véase: ALONSO DE VILLEGAS SELVAGO, *Flos Sanctorum* (Madrid, 1953), vol. I, p. 621; en los Bolandistas figura el 21 de enero; P. GUÉRIN, *Les petits Bollandistes*, en la misma fecha; y la obra de JUAN SERRA VILARÓ, que no he podido conseguir, *Fructuós, Auguri i Eulogi, màrtirs sants de Tarragona* (Tarragona, 1936).

5. Véanse estas escenas en el Museo Episcopal de Huesca.

6. Quizá SERRA VILARÓ mencione alguna en la obra que cito en la nota 4.



Cuesta trabajo seguir al investigador catalán en su opinión de que, en la representación del martirio, los recipientes que llevan varias personas contengan el vino con el que los cristianos extinguieron, según se dice, a la manera antigua y clásica, la humeante hoguera. Si así fuera, los dos que están arrodillados estarían inclinando los recipientes, pero es evidente que si nos atenemos a los detallados hechos de un relato que caracteriza a los artistas franco-góticos, una horrible fase de las ordalías está materializada en la representación de dos sirvientes recogiendo en los receptáculos los trozos quemados de carne y hueso a medida que se desprendían de la pira, para entregárselos a los cristianos que estaban detrás. Y se ve uno de estos trozos calcinados saltando más alto que los demás para ir a caer juntamente en el receptáculo del sirviente. Las fuentes literarias subrayan el reparto inmediato de las cenizas entre muchos devotos. Serra Vilaró titula la ilustración de la página anterior «la recogida de las cenizas», aunque en su texto se concentre principalmente en el vino. Lo desagradable del tema queda atenuado porque los fragmentos humanos medio consumidos, así como las llamas, aparecen representados de una manera agradablemente convencional. Como ocurre a menudo en el ciclo de Bierge, y en el arte franco-gótico en general, la mayoría de los participantes en el martirio son nombrados en inscripciones latinas, y así por ejemplo los dos sirvientes son llamados *ministri* y el grupo de cristianos *populus*<sup>7</sup>, una palabra usada frecuentemente para indicar reunión de gente en los frescos de la provincia de Huesca. Se dice que san Fructuoso apareció póstumamente a los fieles y les mandó que reuniesen los restos que se estaban distribuyendo, y así tenemos una explicación del traslado del cuerpo de san Fructuoso descrito en la segunda zona. Como el cuerpo había sido desmembrado de acuerdo con la práctica piadosa, algunos trozos fueron devueltos a Tarragona y hay relatos que hablan del reparto de las reliquias entre varias ciudades.

En la sección inferior del muro oriental a la derecha, los episodios representados alrededor de la efigie erecta de san Juan Evangelista se refieren todos al fracasado intento de hacerle padecer el martirio en aceite hirviendo, en Roma, pero el relato se extiende, como ocurre frecuentemente en las grandes decoraciones murales y retablos de España, para incluir el mayor número posible de escenas del hecho con el fin

7. Una *s* ha sido erróneamente restaurada al final de *ministri*, y el signo convencional que equivale a *us* al final de *populus* ha sido incorrectamente transformado en una *o*.



Fig. 1.—Frescos de Bierge (Museo Episcopal. Huesca).  
Escenas de San Juan Evangelista.





Fig. 2.—Frescos de Bierge (Museo Episcopal, Huesca). El deudor de mala fe. El deudor, que previamente ha entregado al acreedor el bastón en el que esconde el dinero, jura que ha devuelto la deuda. Al regreso, nuevamente en sus manos el bastón, es atropellado por una carreta; se rompe el bastón y se desparraman las monedas, poniéndose de manifiesto su mala fe.

de cubrir un número determinado de compartimientos. Empezamos viendo (fig. 1) a un delator que muestra a Domiciano una reunión que está escuchando el sermón de san Juan; luego el Evangelista denunciado ante el emperador (a quien un demonio inspira gráficamente malas intenciones); después el suplicio del aceite, pero a la derecha, saliéndose del orden regular iniciado a la izquierda, su flagelación<sup>8</sup> anterior y el simultáneo corte de pelo<sup>9</sup>, y finalmente Domiciano desterrándole a Patmos, isla que aparece bellamente esquematizada en contorno y vegetación. De las cuatro zonas de la sección aneja del muro sur, que continúan el relato de la vida de san Juan, la superior le muestra componiendo el Apocalipsis en la misma encantadoramente simbolizada Patmos, seguida por una escena que no recuerdo haber visto pintada en ninguna otra parte, el asesinato de Domiciano en castigo de sus crímenes, y por un tema tan borroso que no puedo descifrarlo (¿la bienvenida del Evangelista en Efeso?). En la fila siguiente sólo queda el levantamiento de Drusiana, ya que el resto ha sido destruído por la instalación posterior de una gran ventana. Sobre toda la extensión de las dos filas inferiores se desenvuelve el relato de los lances de san Juan con los dos jóvenes y ricos discípulos del filósofo Crato, un tema común en retablos dedicados al apóstol, pero relatado aquí en una larga serie de episodios para decorar la amplia extensión mural. En primer lugar, el santo devuelve su forma anterior a las piedras preciosas que ellos habían destruído con ostentación por orden de Crato para mostrar su desdén por los bienes terrenales; luego bautiza al filósofo y a los jóvenes convertidos por el milagro; en el siguiente les da las piedras preciosas para que puedan venderlas y dedicar el dinero a fines cristianos; pero como los muchachos reniegan pronto de su nueva fe, se le ve predicándoles contra la codicia; en una burla posterior de su avaricia, transforma las varas en oro y los guijarros en joyas; el episodio final es la resurrección del novio, milagro que concluyó en el arrepentimiento final de los jóvenes.

El ciclo paralelo en el muro norte, el de la vida de san Nicolás, que dejé de detallar en el volumen segundo, comprende los siguientes hechos, vistos de izquierda a derecha y en zonas descendentes: De

8. Véase GUÉRIN, op. cit., día 6 de mayo especialmente dedicado por la Iglesia al suplicio de la ebullición en aceite.

9. En la *Leyenda áurea*, no incluida en la vida completa de san Juan en la fecha 27 de diciembre, sino en la descripción separada que se hace del suplicio del aceite el día 6 de mayo.



recién nacido se niega, con precoz piedad, a tomar el pecho de su madre en los días de abstinencia; ya adolescente asiste a la escuela, donde escucha atentamente la instrucción de su maestro y, llegado a la edad adulta, es consagrado obispo de Mira. La narración representada en los dos primeros compartimientos de la segunda fila constituye otro ejemplo más, en los frescos de Bierge, de un tema <sup>10</sup> desconocido para mí en el arte sacro: la patrona que tenía cuando fue nombrado obispo, vuelve de asistir a las ceremonias y se encuentra que durante su ausencia el diablo ha arrojado a su hijo al fuego (el niño aquí pintado en una olla sobre las llamas) y ella logra de san Nicolás que le devuelva la vida. Luego, en los dos compartimientos siguientes, se narra la conocida historia de su generosidad con las tres doncellas pobres, saltando la secuencia cronológica porque se dice que este hecho ocurrió antes de ser obispo. En el primer espacio las doncellas exhiben a su padre <sup>11</sup> una masa de oro que el buen santo había en secreto depositado en su casa, pero a la izquierda hay una muestra del incontenible naturalismo que tanto singulariza la producción del artista: un grupo de depravados jóvenes aparece como tumultuosos aspirantes para la viciosa finalidad a la que su padre piensa dedicar a sus hijas; y el segundo compartimiento nos refiere la escena de la posterior generosidad de Nicolás con la familia.

Las dos divisiones siguientes tratan de un hecho varias veces representado por él; el asesino (rotulado como *carnifex*) y su mujer, habiendo matado a un muchacho cuya cabeza el marido sostiene y uno de cuyos pies asoma gráficamente por un barril, se acerca con un hacha a los dos hermanos que duermen; luego se ve al santo que los resucita en la tina. En la mayor parte del compartimiento siguiente se describe la conocida historia <sup>12</sup> del diablo disfrazado de mujer convenciendo a los peregrinos embarcados de que se lleven a bordo el pérfido e inflamable aceite, pero san Nicolás desbarata con su ingenio el diabólico plan. En el compartimiento, aprovechando la anterior representación del mar y las embarcaciones, se ve, convenientemente comprimido, en la extrema derecha otro milagro, la escena del muchacho con la copa cayendo de un barco al agua y rescatado por el santo. Por último, tres representaciones, para

10. Véase, por ejemplo, GUÉRIN, op. cit., XIV, 86, y FRAY PABLO DE SAN NICOLÁS, *Historia de la vida, traslación y milagros de San Nicolás de Bari* (Madrid, 1738), p. 70.

11. No puedo explicar la palabra *carner* o *garner* atribuida al padre a quien se presenta como un noble arruinado.

12. Véase mi vol. VIII, 13.



mí sin igual, completan la serie: el aceite sobrenatural fluye de la tumba de san Nicolás y sana las enfermedades de los fieles; el deudor de mala fe jura sobre el sepulcro que devolverá el oro que pidió prestado a un judío; y luego, después de muerto por un carro que le ha atropellado, y cuando el garrote, en el que el malvado había escondido el oro, se rompe, es resucitado por el santo y su horrorizado acreedor acepta la fe cristiana (fig. 2). El problema de reunir los complicados detalles de la conclusión de la historia en un solo compartimento está resuelto hábilmente por una de las más notables, arbitrarias y simétricas composiciones del maestro. En el centro el desfalcador aparece aplastado por el carro empuñando aún el garrote del engaño y luego (como por ejemplo ocurre en las pinturas de la *Resurrección de un Niño por San Zenobio*, de Benozzo Gozzoli) aparece devuelto a la vida con la anormal unión de las dos partes del cuerpo oculta por la rueda del vehículo, lo que da a la composición una especie de foco decorativo. El sorprendido judío queda equilibrado por el carrero y la divina intervención está simbolizada en la parte superior del espacio central por una de las estilizadas nubes frecuentemente empleadas en el ciclo con este fin y que contienen o la mano de Dios o un ángel, como aquí sucede.

### *El estilo hispano-flamenco en Aragón. Martín Bernat.*

Un retablo de los frecuentes compañeros de iconografía<sup>13</sup>, los *Santos Fabián y Sebastián*, en la Ermita de la Virgen, en Luesia, en la parte norte oriental de la provincia de Zaragoza, contiene todos los detalles característicos del estilo de Bernat, pero como está algo más cuidadosamente ejecutado que la mayoría de sus producciones, me he preguntado algunas veces si el autor pudiera haber sido un pintor muy próximo a él<sup>14</sup>, cuya personalidad no ha sido todavía aislada del homogéneo grupo de los íntimamente relacionados discípulos aragoneses de Bermejo, en la segunda mitad del siglo xv. Los dos santos aparecen en el compartimento principal sobre un fondo de colgaduras de brocados característicamente brillantes, y tampoco aquí hay excepción en la regla al dedicar el pináculo central a la *Crucifixión*. Las dos escenas de la sección

13. Porque sus aniversarios se celebran el mismo día: 20 de enero.

14. Que no son, sin embargo, ni Miguel Jiménez que fue frecuentemente su colaborador, ni el maestro de Oslo. Véase mi vol. XI, 439.

lateral izquierda son *La Coronación Papal de San Fabián* y su *Decapitación*. Los espacios correspondientes de la derecha están dedicados a san Sebastián, debajo del martirio de las flechas, pero sobre todo un par de episodios, el uno junto al otro, que no he visto en ningún otro sitio en las representaciones de su vida (fig. 3). La tradición no describe de manera expresa una aparición de Nuestro Señor al santo para curarle las heridas producidas por las flechas, pero san Sebastián en su posterior declaración al emperador dijo que el Salvador le había resucitado y esto es lo que la izquierda de las dos divisiones describe. La señora Jameson <sup>15</sup> dice: «No he visto nunca ninguna pintura de la escena en la que san Sebastián (después de sobrevivir a la tortura de las flechas) se enfrenta con el emperador en la escalinata de su palacio e intercede por los cristianos perseguidos; sin embargo, ningún cuadro podría aspirar a un tema más bello». Si los largos viajes de la señora Jameson se hubieran extendido hasta el pequeño pueblo aragonés de Luesia, hubiera encontrado el tema en la mitad derecha del compartimiento, pero temo que hubiese pensado que el artesano español, sin ninguna pretensión por otra parte, no había comprendido las dramáticas posibilidades que ella vió, aunque sin embargo haya logrado dotar a san Sebastián con férvida intensidad y al emperador con perpleja e iracunda sorpresa. La predella comprende figuras de medio cuerpo, *santa Catalina* (?) <sup>16</sup>, *Apolonia*, la virgen mártir tan venerada en Aragón, *Engracia* (con su emblema del clavo), y *santa Cecilia* (ofreciendo uno de los primeros ejemplos de un órgano como atributo suyo), alineadas junto a *Cristo entre dos ángeles*.

### *El estilo aragonés bajo la influencia catalana en la segunda mitad del siglo xv. Martín de Soria.*

El periódico descubrimiento de obras desconocidas de este maestro, atestigua tanto la conservación, inesperadamente abundante, de cuadros antiguos en Aragón como la extraordinaria boga que disfrutó; pero es descorazonador en su producción el que, al lloverle los encargos, consignase grandes partes de ellos al arte inferior de sus ayudantes. Esta participación de los intrusos en su taller es mucho más extensa en un

15. En la sección sobre san Sebastián, en el vol. II de *Sacred and Legendary Art*.

16. Me parece distinguir su emblema de la rueda.

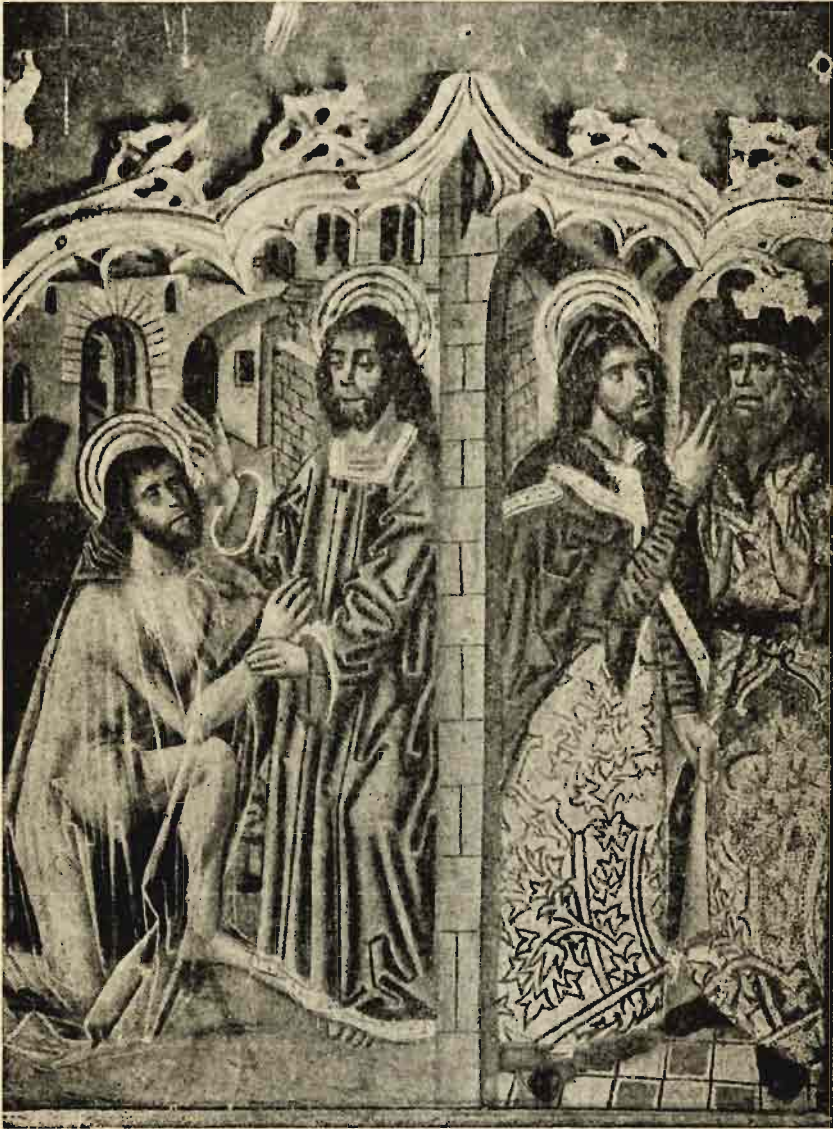


Fig. 3.—MARTÍN BERNAT: San Sebastián visitado por Cristo y frente al emperador.  
Ermita de Luesia (alto Aragón)



retablo de *San Blas* en la iglesia parroquial de Luesia (donde en una ermita acabamos de encontrar un retablo de Martín Bernat), pero en cambio el interés iconográfico procura alguna compensación. Debajo del tema fijo de la *Crucifixión*, en la sección central, aparece la figura del venerado obispo adorado por un donante eclesiástico, arrodillado, que es designado con una inscripción en relieve al pie que dice en español: «*San Blas glorioso*». Los cuadros laterales y la predella desarrollan nada menos que ocho escenas de su vida. Seis de ellas se encuentran con bastante frecuencia: su consagración episcopal, el séquito del príncipe que le encuentra en el desierto entre las fieras, la curación del niño con el hueso clavado en la garganta, la viuda que lleva a la cárcel la cabeza y patas del cerdo que él había arrebatado al lobo para ella, su suplicio por los instrumentos de cardar y su decapitación. Los otros dos episodios, a cada lado de la *Misa de San Gregorio*, en el centro de la predella, son también novedades para mí en el arte sacro: el sometimiento de sus siete discípulas a la misma tortura<sup>17</sup> y su milagrosa salida del estanque lleno de paganos que habían perecido en él al faltarles la divina protección<sup>18</sup>.

EDUARDO VÁZQUEZ, trad.

17. La decapitación posterior de las mujeres figura, sin embargo, en el retablo de *San Blas* del maestro de la Pentecostés de Cardona, en la colección Tintorer, Barcelona: véase mi vol. VII, 741.

18. No dispongo de una fotografía detallada de la tortura de las mujeres, utilizable como ilustración.