

Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera: iconografía, origen, promoción y datación

Gemma Malé Miranda
Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de Recepción: 14 de julio de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 31-48
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

El retablo de santo Domingo de Guzmán procedente de Tamarite de Litera es uno de los ciclos más antiguos dedicados a este santo y a la vez uno de los más complejos y desconocidos. Aproximadamente un siglo después que los dominicos permitieran la representación de sus santos miembros para impulsar su culto y a la vez su Orden se realizó este complejo ciclo dedicado a su fundador. La documentación recogida y una clave de bóveda conservada "in situ" me han permitido localizar la capilla dedicada a santo Domingo en la colegiata de Tamarite de Litera donde probablemente se encontraba este retablo hasta ser sustituido y trasladado a la sacristía de la iglesia de san Miguel de la misma población donde fue encontrado. Patrocinado por alguno de los miembros de la familia Entença, como indica uno de los escudos de su marco, fue realizado en el segundo tercio del siglo XIV según la comparación estilística con otras obras de su entorno y el grafiti realizado en la figura central. Contiene algunas escenas únicas en su género solo explicables por la intervención de un teólogo que conocía perfectamente la vida de este Santo y probablemente algún manuscrito italiano que le sirvió de modelo.

PALABRAS CLAVE

Retablo. Santo Domingo de Guzmán. Tamarite de Litera. Pintura española. Gótico lineal. Entença.

ABSTRACT

The altarpiece of Saint Dominic of Guzmán from Tamarite de Litera is one of the oldest cycles dedicated to this saint and at the same time one of the most complex and unknown. About a century after Dominicans had allowed to represent their patron saints for stimulating their worship and their Order, it was made this complex cycle dedicated to their founder. The documentation collected and a boss preserved "in situ" has permitted me to locate saint Dominic's chapel in the collegiate church of Tamarite de Litera where probably had been shown this altarpiece until it was replaced and moved to the sacristy of san Michel's church from the same village where it was found. It was sponsored for some member of the Entença's family, as it indicates one of the coats of arms that appears in its frame, it was made during the second third of XIV century, according to the comparison with other works of their environment and the graffiti made on the central figure. It contains some unique scenes in their type which only can be explained by the intervention of a theologian who knew the life of this Saint perfectly and probably some Italian manuscript which he used as a pattern.

KEY WORDS

Altarpiece. Saint Dominic of Guzmán. Tamarite de Litera. Spanish Painting. Lineal Gothic. Entença.

Consideraciones generales

El retablo que aquí presento es una importante obra del gótico lineal conocida desde principios del siglo XX, que en más de una ocasión ha sido descrita o citada en gran parte de la bibliografía dedicada a la pintura medieval aragonesa, si bien creo que no ha recibido la atención que se merece¹. Por eso el objetivo principal de mi trabajo es darle el tratamiento que le corresponde intentando aportar nuevos puntos de vista sobre su iconografía, encontrar su ubicación original, sus influencias estilísticas y si es posible acotar el momento en que este retablo fue realizado, así como dar alguna idea sobre los posibles promotores².

En la actualidad este retablo se encuentra expuesto en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, N° Inv. 15825) donde según R. del Arco y otros autores posteriores ingresó formando parte de la colección Plandiura en 1932. No obstante, según la documentación del propio museo este hecho no aconteció de tal manera³. En las fichas correspondientes a este retablo se indica que la obra fue comprada en 1907 por la Junta de Museos de Barcelona al coleccionista madrileño Antonio Vives Escudero, quien a su vez la había comprado a un anticuario de Zaragoza⁴. Lo que es seguro es que este retablo del siglo XIV se encontraba en la sacristía de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera, ya que, desde principios del siglo XX se publicaron algunos artículos que dejaban constancia de su presencia en este ámbito⁵. A lo largo del tiempo, diferentes autores que han estudiado el retablo han seguido las hipótesis planteadas en estos primeros artículos sin cuestionarse de donde podía proceder, quien lo habría financiado, así como sin acotar con más precisión su fecha de realización o dar una nueva interpretación a las escenas representadas.

Teniendo en cuenta la advocación de este retablo, la riqueza de su iconografía y el lugar donde fue encontrado parece improbable que pudiera presidir una iglesia dedicada a san Miguel Arcángel, por lo que creo que puede descartarse que hubiera sido creado para este lugar. Por el contrario, considero más probable que fuera para algún espacio de culto dominico, bien un monasterio o una capilla dedicada a este santo mendicante⁶. En lo relativo a la promoción de esta pieza, nos podrían dar alguna pista los escudos que aparecen en el marco superior, los cuales han sido ignorados por los diferentes artículos publicados hasta ahora. Finalmente sobre su cronología A. Escudero propone el año 1315 como fecha de realización a partir de una comparación con las pinturas murales más toscas de la Pía Almoína de Lérida, pinturas que cuando dicha autora publicó su artículo se fechaban del primer cuarto del siglo XIV. Sin embargo personalmente creo que debería revisarse la datación de este retablo⁷.

Para encontrar nuevas respuestas a las dudas planteadas era necesario revisar todo lo que se había dicho sobre esta obra y la llegada del gótico lineal a Cataluña, ver que espacios hubieran podido acoger una obra como ésta, constatar si existía algún documento anterior a los siglos XIX o XX que pusiera de manifiesto la presencia de este retablo, así como examinar que fuentes escritas podían explicar las escenas representadas y revisar su cronología teniendo en cuenta los nuevos estudios que habían ajustado la cronología para las pinturas de la Pía Almoína y otras obras del gótico lineal catalán en el segundo cuarto del siglo XIV⁸.

Iconografía

El retablo de Tamarite de Litera (Fig. 1) contiene uno de los ciclos más amplios dedicados a santo Domingo de Guzmán entre los realizados antes del siglo XV, sólo comparable al retablo elaborado por Giovanni da Taranto (1305) considerado "il ciclo domenicano più ricco finora conosciuto, per l'epoca e per molti anni a venire"⁹. El ciclo aragonés está compuesto por doce escenas repartidas en cuatro calles laterales que flanquean la imagen del santo titular¹⁰.

A pesar de la extensión del conjunto, la mayoría de sus escenas son fácilmente explicables a través de las diversas fuentes escritas que han dejado constancia de la vida y obra de Santo Domingo, en su mayor parte recogidas por la *Leyenda Aurea*¹¹. Sólo las dos últimas plantean algunos problemas de interpretación. Empezando por la escena donde podemos ver la postración de una mula delante de la Sagrada Forma (Fig. 2) diré, como ya habían apuntado otros autores anteriores, que no es una escena que encontremos recogida en las vidas de Santo Domingo, sino que es necesario recurrir a la historia de san Antonio de Padua para explicarla¹². Según la leyenda, la mula, a diferencia de su amo, reconoció la presencia de Cristo en la Sagrada Forma que sostenía San Antonio como podemos ver en algunos manuscritos iluminados del siglo XV, por ejemplo en el *Breviario de Leonor de Portugal* conservado en la Pierpont Morgan Library (MS M. 52, fol. 441v)¹³. Curiosamente esta historia, que raramente tiene como protagonista a un dominico, tan solo encuentra un paralelo en el retablo catalán de la Trinidad y la Eucaristía de Vallbona de les Monges realizado en el siglo XIV¹⁴. Así pues la misma historia protagonizada por Santo Domingo aparece en dos retablos contemporáneos y próximos al foco artístico de Lérida en el siglo XIV.

Según las fuentes escritas conservadas que narran esta historia, se podría pensar que esta escena podía ser fruto de una confusión de su protagonista. Sin embargo, este hecho constituiría una rareza teniendo en cuenta la complejidad y la riqueza iconográfica de ambos conjun-



Fig. 1 Retablo de Santo Domingo de Guzmán. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

tos. Tras el programa iconográfico de ambos retablos debía haber unos ideólogos de gran formación que, en un caso conocían perfectamente la vida y obra de Santo Domingo y en el otro, las historias vinculadas a la Eucaristía. Por lo tanto es difícil creer que en sendos casos se produjera el mismo error. Así pues, la aparición de la misma escena en dos retablos vinculados al foco de Lérida podría significar que en esta región existía una leyenda que atribuía este milagro a la persona de Santo Domingo. Algo que no sería extraño teniendo en cuenta que fueron los dominicos los impulsores de la festividad del *Corpus Cristi* y que Lérida constituyó una de las ciudades pioneras en la celebración de esta festividad en Cataluña¹⁵.

A este hecho cabe sumar que ambos retablos habrían sido financiados por dos de las familias más importantes de la región. En el caso de Tamarite de Litera si tenemos en cuenta la heráldica del retablo parece que los Entença habrían intervenido en su promoción¹⁶. Por lo que respecta al segundo ejemplar, se ha vinculado con Berenguera de Anglesola quien entre 1340 y 1348 instauró la capilla del *Corpus Christi* en el monasterio de Vallbona de les Monges, la cual era presidida por el retablo de la Eucaristía aquí citado¹⁷. Atendiendo a esto, cabe la posibilidad que estas dos familias hubieran tenido un papel destacado en la expansión del nuevo culto y

que de alguna manera hubieran participado activamente en las primeras procesiones del *Corpus Christi* celebradas en Lérida. No debemos olvidar que los dominicos ejercieron una importante influencia sobre la nobleza catalana como se puede ver en la obra de F. Diago¹⁸. Así pues, estos dos retablos serían un testimonio de la devoción de estas familias a la Sagrada Forma, una reivindicación del nuevo dogma y a la vez, un alegato al papel que jugaron los dominicos en la implantación de la nueva creencia.

Finalmente, la otra escena que muestra algunas dudas a la hora de su interpretación, presenta un banquete con cuatro comensales, dos de ellos dominicos (Fig. 3). Como ya he explicado, hasta ahora los autores que han hablado sobre la iconografía de este retablo han utilizado la *Leyenda Aurea* para identificar las diversas escenas representadas y quizás por eso todos ellos coinciden en interpretar la última escena como la conversión de una matrona hereje que acogió en su casa a santo Domingo de Guzmán y a su compañero durante la Pascua¹⁹. Según esta historia la matrona y sus criados se quedaron tan sorprendidos por la penitencia y la abstinencia practicadas por los dominicos durante esos días, que decidieron convertirse al cristianismo.

No obstante desde mi punto de vista dos elementos hacen tambalear esta interpretación. En primer lugar, el

personaje que podemos ver al lado de la mujer no parece responder a la representación de un criado, como exigiría esta historia, ya que tiene la cabeza tonsurada, un signo propio de monjes y eclesiásticos, que en las representaciones iconográficas servía para identificar a un personaje como tal. El siguiente elemento que pone en duda la interpretación de esta escena es el gesto de Santo Domingo. Habitualmente y desde época románica podemos ver como Cristo levanta los dedos índice y corazón de la mano derecha para hacer una bendición, mientras que si se quiere representar un gesto de condena tan solo se señala con el índice aquello que se quiere reprobar. Por lo tanto, en una historia donde Santo Domingo practica el ejemplo de la abstinencia debería condenar la comida señalándola y así es como algunos estudiosos han querido interpretar este gesto²⁰. Personalmente, considero esta lectura incorrecta, ya que Santo Domingo no levanta un dedo sino los dos por lo tanto se trataría claramente de una bendición y no de una reprobación. De hecho el autor o autores del retablo, han tenido muy en cuenta esta convención que diferencia el gesto de bendición del de la mera señalización. De esta manera, en la mayoría de las escenas vemos como Santo Domingo señala con el índice aquello que quiere resaltar, como el milagro de los libros o la postración de la mula y levanta los dos dedos, el índice y el corazón, cuando realiza algún milagro, por ejemplo cuando hace que se abra la lluvia para no mojarse o cuando devuelve la vida al arquitecto de San Sixto. Por lo tanto considero que nos encontramos delante de un gesto de bendición de Santo Domingo hacia la mujer que, según mi interpretación, estaría acompañada por un cura y no por un criado como correspondería a la historia que hasta ahora se ha interpretado.

Llegados a este punto debo decir que en las vidas de Santo Domingo recogidas por Gerard Frachet, Rodrigo de Cerrato y Bernard Guy aparece una historia que tiene como protagonistas a Santo Domingo, el cura de Châtillon, su hermana y el hijo de ésta²¹. Según estos biógrafos, durante uno de sus viajes por el Languedoc, Santo Domingo y su compañero buscaron alojamiento en casa del cura de Châtillon, donde en otras ocasiones les habían acogido gratamente. Pero ese día, cuando llegaron encontraron a la familia del cura muy afectada por la muerte del sobrino de éste y compadeciéndose de ellos Santo Domingo devolvió la vida al muchacho. Entonces, la familia para agradecerle su milagro ofreció al Santo y a su acompañante un banquete. Pero en esos días la madre del muchacho padecía fuertes fiebres así que durante el banquete Santo Domingo bendijo una anguila y la ofreció a la madre que, después de comérsela, quedó curada.

Por consiguiente, aunque no se conserva el fragmento en que estaba representada la comida que se lleva la

mujer a la boca y en la mesa tampoco vemos ningún alimento que recuerde a una anguila, el gesto de Santo Domingo y la presencia del clérigo al lado de la mujer me han llevado a pensar que nos podríamos encontrar delante de esta historia recogida por dos hagiógrafos dominicos, Rodrigo de Cerrato y Bernard Guy, que pasaron parte de su vida en España. Así pues, sería fácil que su obra hubiese podido influir en este ejemplar procedente de Tamarite de Litera. Vale la pena avanzar que, según mis hipótesis, este retablo podría proceder de un espacio reservado al culto de Santo Domingo que estaría al cuidado de esta Orden, con lo cual es fácil pensar que el iconógrafo del conjunto hubiese sido algún dominico que sin duda pudo tener fácil acceso a las fuentes escritas que narraban esta historia.

Origen del retablo

Teniendo en cuenta el testimonio de R. del Arco y S. Montserrat que lo vieron *in situ*, no hay duda que este retablo fue hallado en la sacristía de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera, lo cual no significa que este edificio fuese su emplazamiento original²².

Hoy en día esta pequeña iglesia dedicada a san Miguel, que pertenecía a la diócesis de Lérida, ya no existe. De manera que, sólo la conocemos a través de algunas descripciones y fotografías de principios del siglo XX, como las realizadas por Juli Soler Santaló o Josep Salvany Blanch²³. El pequeño templo fechado en el último tercio del siglo XII se encontraba situado extramuros, al lado del antiguo cementerio, y a ello debe su advocación. Pero, debido a su mal estado de conservación fue derruido a mediados del siglo XX. Según las fotografías realizadas a principios de siglo, el altar principal de este templo estaba presidido por un gran retablo dedicado a san Miguel Arcángel, tal y como su advocación pedía. Por consiguiente, teniendo en cuenta el culto de la iglesia y que el retablo de Santo Domingo se encontraba en un espacio secundario fuera del alcance de los fieles, es fácil pensar que podría haber llegado aquí procedente de un espacio de culto diferente, quizás dedicado a Santo Domingo, después de que por alguna razón hubiese dejado de tener utilidad en su emplazamiento original²⁴. Ante esta posibilidad se presenta uno de los grandes interrogantes sobre este retablo, ¿qué altar pudo presidir?

Seguramente el altar que acogió este retablo no estaba lejos de Tamarite de Litera y los principales centros de culto a Santo Domingo próximos a esta población eran los monasterios dominicos de: Balaguer, Lérida, Huesca, Zaragoza y Calatayud. Pero, además, algunos templos tenían un culto secundario a este santo, como la colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera, donde se encuentra documentada una capilla dedicada a Santo



Fig. 2. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Mula postrándose ante la Sagrada Forma. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Fig. 3. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Banquete. Barcelona, MNCA. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Domingo²⁵. Sobre los monasterios dominicos aquí citados hemos conservado poca documentación y mucho menos muebles litúrgicos, ya que en algunos casos ni tan siquiera conservamos el edificio de época medieval, como sucede con los monasterios de Huesca y Calatayud, que tuvieron una historia muy parecida²⁶. Ambos conventos fueron de promoción real, iniciados en la segunda mitad del siglo XIII, pero un siglo después fueron derruidos en el transcurso de la “Guerra de los dos Pedros” (1356-1369), para evitar un posible asalto a la ciudad, ya que se encontraban adosados a la muralla cerca de una de las entradas²⁷. Aunque la destrucción de los monasterios durante el siglo XIV no significó la desaparición de la orden sí supuso el traslado de sus miembros al interior de las ciudades en edificios ya existentes, pudiendo existir la posibilidad de que hubieran salvado algunos retablos y otros objetos litúrgicos, si bien no tenemos constancia de ello.

En lo relativo al monasterio de Santo Domingo de Zaragoza tenemos documentada la primera donación en el año 1227 y parece que en el 1283 ya se habría terminado²⁸. A mediados del siglo XIV el monasterio se proveía de algunos objetos muebles, como constata un documento fechado del 1347 donde fra García de Gurrea,

sacristán de la iglesia y procurador del prior del convento, pedía a fra Enyego de la Almunia que se encargase de conseguir en Barcelona un retablo dedicado a la Virgen²⁹. Medio siglo más tarde, entre 1402 y 1403, se encargaba a Juan y Nicolás Solano, pintores de Zaragoza, un nuevo retablo para la capilla de Santo Domingo que, según parece, en 1632 continuaba estando en su lugar, aunque en la actualidad no se conserva³⁰.

Por otro lado, si miramos hacia los monasterios catalanes de Lérida o Balaguer nos encontramos que en el siglo XIV, momento en que se puede fechar este retablo, Lérida era un centro artístico de primer orden. Se estaba llevando a cabo una importante campaña de monumentalización de las capillas laterales de la Seo Vieja, muchas de las cuales, en ese momento se convertirían en espacios funerarios decorados con pinturas, conjuntos escultóricos, objetos de orfebrería, etc³¹. Todo esto hará que alrededor de las obras de la catedral converjan artesanos de primer orden que ya muestran la llegada del gótico italianizante. Los nuevos artífices influenciados por las nuevas formulas italianas no trabajan sólo en las obras de la Seo, sino que también intervienen en otros edificios y poblaciones alrededor de Lérida como lo hicieron por ejemplo Bartomeu Rubió o Jaume Cascalls.

Con lo cual, si se hubiera encargado un nuevo retablo para el templo dominico de Lérida, seguramente sería de una calidad superior y dejaría ver las nuevas fórmulas italianizantes, como sucede en las pinturas murales de los santos dominicos que se encuentran en la Seo Vieja³².

Por lo que respecta al monasterio de Balaguer vale la pena recordar que éste era un conjunto de promoción real iniciado en el primer tercio del siglo XIV por el rey-conde Jaime II pero, tan solo un siglo después, el convento sufriría las consecuencias de ser, durante unos meses, uno de los asentamientos de las tropas de Fernando de Antequera durante el enfrentamiento que este mantuvo con Jaime II de Urgel³³. Parece ser que después del conflicto, el conjunto quedó en un estado ruinoso de manera que Fernando de Antequera se encargó de su reconstrucción. Teniendo en cuenta la destrucción que sufrió este conjunto es poco probable que se salvase algún mueble litúrgico y por lo tanto, es poco factible que el retablo aquí estudiado procediese de este convento³⁴.

En conclusión, considero difícil que este retablo formase parte de los muebles litúrgicos del monasterio dominico de Calatayud, de Huesca o de Balaguer y que se hubiese salvado de las destrucciones que éstos sufrieron por diferentes conflictos bélicos. También creo que se puede descartar el monasterio de Zaragoza, pues sabemos que el retablo dedicado a Santo Domingo que presidía su capilla era una obra del siglo XV. Al mismo tiempo no debemos olvidar que pese a la riqueza iconográfica de este conjunto, nos encontramos delante de un retablo de segundo orden que no tiene la calidad técnica y estética exigibles para presidir el altar de centros dominicos tan importantes como los aquí citados. La misma razón y aún con más fuerza podemos esgrimir para descartar la hipótesis de que este retablo pudiese proceder del convento dominico de Lérida teniendo en cuenta que, como ya he apuntado anteriormente, esta ciudad era un importante centro de producción artística. Por todo ello, considero que lo más probable es que esta obra ocupase un espacio secundario de culto a Santo Domingo, por ejemplo el que encontramos en la Colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera.

Esta Colegiata es un edificio erigido entre los siglos XII y XIII que dependió de la diócesis de Lérida hasta el 1995, momento en que pasó a formar parte de la diócesis de Barbastro-Monzón³⁵. Según las visitas pastorales de los siglos XV y XVI publicadas y traducidas por F. Castellón, esta Colegiata habría tenido una capilla dedicada a Santo Domingo que se encontraba en el exterior del edificio y de la cual se encargaban los dominicos de Lérida³⁶. En la actualidad el conjunto no tiene ningún altar dedicado a Santo Domingo ni tampoco presenta ninguna capilla en el exterior del edificio. De todas maneras, es necesario tener en cuenta que este templo

sufrió algunas reformas a lo largo de su historia. La primera fue en el siglo XIV cuando se decidió ennoblecer el edificio con la erección de un cimborrio y dos pisos más en el campanario³⁷. Seguramente fue entonces cuando se reformó la capilla que se encontraba en la base del campanario. Por este motivo muestra un reguero importante de los muros y una bóveda de crucería, única en este templo, coronada por una clave de bóveda con la imagen de un dominico arrodillado al lado de la Virgen con el Niño. Este elemento arquitectónico y decorativo publicado por J. L. Aramendía fue la primera pista para pensar que me podía encontrar delante la capilla de Santo Domingo documentada en las visitas pastorales³⁸. Lo único que no encajaba, según las visitas citadas, era que esta capilla se encontrase en el interior del edificio.

Esta contradicción quedó justificada gracias a los estudios arquitectónicos que se habían hecho en los últimos años sobre la Colegiata, según los cuales hasta el siglo XVI la estructura del campanario fue un elemento adosado a los pies del edificio con tres de sus costados libres y dos puertas de acceso; una que comunicaba con el interior del templo y la otra con el exterior. En el siglo XVI se alargaron las naves un tramo más de manera que el campanario quedó incluido en el templo y conservó las dos puertas de acceso, como se puede ver en la planta dibujada por F. Chueca³⁹. Finalmente, en 1642 el templo fue incendiado por el general Lamotte durante la Guerra del Francés como castigo ejemplar para aquellos que se oponían a las tropas francesas⁴⁰. El templo quedó en un estado ruinoso hasta que al final del siglo XVII se inicia una campaña de reconstrucción⁴¹.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta la clave de bóveda dedicada a Santo Domingo, las descripciones de la capilla hechas en los siglos XV y XVI, así como las diversas reformas que sufrió el templo es muy probable que la capilla que encontramos a los pies de la Colegiata, bajo el campanario, y que actualmente acoge la pica bautismal, hubiese tenido un altar dedicado a Santo Domingo, el cual probablemente fue presidido por el retablo aquí presentado. Otros elementos que juegan a favor de esta hipótesis es la coincidencia cronológica entre las reformas de la capilla y la realización de este retablo, la proximidad entre este edificio y la iglesia de San Miguel, donde fue encontrado, así como el hecho que en el siglo XVI la capilla de Santo Domingo de Santa María la Mayor desaparece de la documentación y se empieza a hablar de un culto a la Virgen del Rosario⁴². Probablemente fue entonces cuando el retablo de Santo Domingo se retiró a la sacristía de la iglesia de San Miguel, sustituido por otro que respondía a la nueva advocación, salvándose así del incendio provocado por las tropas francesas en el siglo XVII que destruyó la mayor parte de la Colegiata.

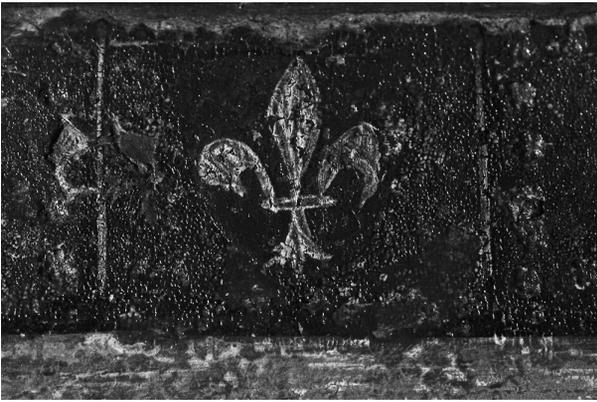


Fig. 4. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Escudo con flor de lis plateada sobre fondo azul. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Fig. 5. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Escudo de oro con jefe de sable. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Heráldica y promoción.

D. Iturgaiz, teniendo en cuenta la complejidad iconográfica del retablo, considera que detrás de su programa se encontraría la figura de algún mentor muy preparado, quizás un fraile interesado en presentar un relato hagiográfico documentado⁴³. Pero este autor no tiene en cuenta los escudos que aparecen en el marco superior de este retablo que se intercalan con pequeños círculos excavados en la superficie. Uno de estos escudos ostenta una flor de lis de plata sobre fondo de azul (Fig. 4) y el otro es un escudo de oro con jefe de sable (Fig. 5)⁴⁴. Por el momento se desconoce que linaje podía lucir la heráldica de la flor de lis por lo cual pensé que simplemente podía hacer referencia a la orden de los dominicos, ya que éstos tenían la flor de lis como emblema⁴⁵. Pero el hecho de que el mismo escudo aparezca en el retablo escultórico de Corbins, realizado por el círculo del maestro Bartomeu Rubió, localizado en la región de Lérida, motivó que me replantease la idea de que se tratase de la heráldica de alguna familia vinculada a las tierras de Lérida⁴⁶.

El escudo de oro con jefe de sable, sin duda, pertenece a la familia Entença herederos del condado de Urgel, territorio colindante con Tamarite de Litera, población que durante los siglos XII y XIII fue propiedad de las reinas catalanas gracias a los esponsales⁴⁷. La familia Entença estaba emparentada con los Cabrera, el segundo linaje de este condado, de manera que Teresa de Entença, hija de Gombaldo de Entença y Constanza de Antillon, era sobrina de Armengol de Cabrera, conde de Urgel, que no tuvo descendencia⁴⁸. En su testamento Armengol de Cabrera dejó dicho que su condado se podría vender al rey Jaime II siempre y cuando su sobrina Teresa se casase con el infante Alfonso y el matrimonio le sucediese en el gobierno de su condado utilizando las armas de Urgel,

un escudo ajedrezado de gules y sable, sin añadidos⁴⁹. A pesar de esta disposición, ya he indicado que en el sepulcro de Teresa de Entença y en el de sus hijos enterrados en el convento de los dominicos de Balaguer, aparecen los escudos del condado de Barcelona, las cuatro barras, y el de los Entença, con lo cual es evidente que tanto Teresa como sus descendientes podrían haber continuado utilizando las armas de los Entença y/o las de Barcelona, ignorando las disposiciones testamentarias de su tío⁵⁰. Por lo tanto, es posible que los escudos que aparecen en el marco del retablo simbolizaran la unión de dos linajes, siendo uno de ellos el de los Entença. ¿Pero cuál sería el otro?

Para encontrar este segundo linaje creo que debemos centrarnos en la historia de los Entença a partir del segundo cuarto del siglo XIV, teniendo en cuenta la cronología que podemos dar a este retablo. Así pues, empezaremos esta historia con la unión de Teresa de Entença y Alfonso el Benigno en 1314 a raíz de las disposiciones testamentarias de Armengol de Cabrera. Creo que es justo empezar por este matrimonio si nos fijamos en la heráldica que obtuvo Alfonso el Benigno de sus padres, Jaime el Justo y Blanca de Anjou. Alfonso y sus hermanos heredaron el blasón de oro con cuatro barras de gules, como hijos del conde de Barcelona, así como las armas de los Anjou consistentes en un escudo azul con varias flores de lis de plata y un lambel de gules en el jefe, símbolo de su vinculación a la casa real francesa⁵¹. De hecho, los hijos de Jaime II y Blanca de Anjou continuarán utilizando la heráldica de los Anjou junto a las armas del condado de Barcelona, como podemos ver en la Silla Abacial de Blanca de Aragón y de Anjou y en el sepulcro de su hermano Juan de Aragón y de Anjou en Tarragona⁵². Quizás Alfonso también utilizó esta heráldica antes de heredar el título de Conde de Barcelona (1318), ya que a partir de entonces utilizará el escudo de

oro con barras de gules. Se podría considerar la idea de que el escudo con la flor de lis es una simplificación del blasón de los Anjou, aunque según A. de Fluvià ello no sea demasiado factible, ya que en el escudo no aparece el lambel de gules, elemento esencial en la heráldica de esta familia. Pero, según mi opinión, también se podría contemplar la posibilidad de que se hubiese perdido.

Otra posibilidad es que el retablo lo debamos a alguno de los hijos de Alfonso el Benigno y Teresa de Entença, que hubiera heredado la flor de lis como descendiente de los Anjou y el escudo de los Entença como miembro de este linaje. En tal caso podemos descartar al primogénito de este matrimonio, Alfonso nacido el 1315 y muerto dos años después⁵³. A continuación nació Pedro, futuro Pedro el Ceremonioso (1319-87), el cual creo que también podemos excluir, dado que como Conde de Barcelona empleó el escudo barrado. A éste le sucederán su hermana Constanza (1318-46), casada con Jaime III de Mallorca, y finalmente Jaime I de Urgel (1320-47), casado con Cecilia de Cominges que le dará dos hijos: Pedro II de Urgel y Elisabeth de Aragón. No podemos asegurar que Constanza de Aragón y de Entença o que Jaime I de Urgel utilizaran estas armas como tampoco podemos ignorar que quizás este escudo con una flor de lis tan solo sea una alusión a la orden dominica de manera que los dos escudos indicarían una colaboración entre los dominicos y algún miembro de los Entença para realizar este retablo. Llegados a este punto, tan solo puedo concluir que los Entença participaron de algún modo en la promoción de este retablo, pero por ahora, aún no puedo concretar cual de sus miembros fue, ni la razón por la que aparece el escudo de la flor de lis. Por lo tanto, de momento, permanece abierto uno de los interrogantes más interesantes que presenta este retablo.

Análisis estilístico y datación

Las escenas de este retablo son representadas sobre un fondo de corladura gofrado con motivos vegetales. En las calles laterales cada composición es enmarcada por una *formella* octogonal muy próxima a las que encontramos en las escenas del retablo de Francesco Traini, mientras que la figura central simplemente se encuentra debajo de un arco polilobulado⁵⁴. La figura central destaca por su hieratismo y frontalidad y contrasta de forma clara con las figuras que podemos ver en las escenas laterales, las cuales, a través de una gesticulación estereotipada, consiguen una destacada expresividad y movimiento. Vale la pena fijarse en la escena del ángulo inferior izquierdo, donde contrasta la violencia demostrada por el barquero y la tranquilidad de Santo Domingo, creando un clímax de tensión bastante conseguido. Nos encontramos delante de un pintor que se mueve con soltura en los espacios reducidos, donde realiza unas figuras de canon

alargado pero bien proporcionadas. No obstante, no podemos decir lo mismo de la figura central, que tiene los brazos muy arriba, dando lugar a un busto muy corto respecto al cuerpo. Los personajes de las escenas laterales no muestran unas diferencias de calidad destacables, es decir, son de una calidad bastante homogénea y por lo tanto nos encontraríamos frente a un taller en el cual sus artífices siguen muy de cerca las fórmulas dictadas por el maestro, o bien donde los ayudantes sólo realizaron intervenciones puntuales.

Quien compuso las escenas realizó un importante trabajo de síntesis, ya que en cada una de ellas aparecen sólo los elementos imprescindibles para representar la historia y se obvia cualquier elemento que pudiese considerarse superfluo. Objetos y personajes se sitúan perfectamente dentro de los marcos y se ubican en unos espacios irreales sin ningún tipo de elemento vegetal o arquitectónico que permita situarlos en un espacio exterior o interior. De manera que, según la descripción hecha por las fuentes literarias, la ordalía representada tendría que tener lugar en la plaza del pueblo de Fanjeaux, en la cual Santo Domingo estuvo presente, pero ningún elemento arquitectónico o vegetal nos permite situar esta historia en un espacio exterior⁵⁵. El artífice de este retablo se mueve con bastante destreza en el campo de la composición, como podemos comprobar en las escenas dedicadas a la “Curación de Reginaldo de Orleans” y al “Sueño de Inocencio III”. Esta última implica una composición complicada y exige ciertas dotes de perspectiva que, en el caso de nuestro autor, parece haber resuelto bastante bien, sobretodo si la comparamos con la misma escena representada por Giovanni da Taranto, donde Santo Domingo más que sostener San Juan de Laterán parece que le ayude a caer.

Son escenas de una simplicidad, de un detallismo y de un interés por la iconografía próximas a las miniaturas del mundo gótico. Por esa razón creo que este taller se tiene que situar en el ámbito de la miniatura. Teniendo en cuenta la proximidad iconográfica de este retablo con otras obras italianas se podría considerar que siguió un modelo originario de esta región⁵⁶. Es necesario no olvidar que el culto y la iconografía de Santo Domingo nacieron en Italia desde donde se difundieron por Europa⁵⁷. Era en este país, especialmente en Nápoles, donde estaban los principales escritorios dominicos que producían manuscritos para exportar. Por consiguiente, las iluminaciones de estas obras debieron tener un papel destacado en la expansión de modelos iconográficos⁵⁸. Al mismo tiempo se debe tener en cuenta que la formación de los dominicos se basaba en un constante intercambio de alumnos y profesores entre los diferentes monasterios, de manera que éstos debieron viajar de un convento a otro acompañados de algún libro, probablemente iluminado⁵⁹. Así pues, no sería extraño que el ico-

nógrafo o el artífice de este retablo hubiese tenido como modelo algún libro iluminado en Italia sobre la vida de Santo Domingo. ¿Pero donde se podía situar este taller?

Si nos fijamos en las formulas estéticas empleadas, parece seguir el gótico lineal anglo-francés de la Cerdaña pasado por Lérida y los elementos que más destacan a la hora de hacer esta afirmación son la manera de representar las nubes, la lluvia, el suelo o las mesas⁶⁰. Las formulas utilizadas para dibujar estos elementos naturales son las mismas que encontramos en el frontal de Santa Eugenia de Sagà o en el retablo de San Cristóbal de Toses, ambas obras fruto del foco artístico de la Cerdaña, según las tesis de M. Melero⁶¹. La proximidad con el modelo anglo-francés de la Cerdaña también es evidente en la manera de representar el pelo, en los rostros redondos de las figuras, en la colocación de algunas capas e incluso en la postura de algunos personajes. De manera que, si nos fijamos en el pelo de los ángeles en la escena de los panes, los estereotipos de los rizos sobre la frente y las puntas hacia arriba son los mismos que encontramos en el retablo de San Miguel de Soriguerola o en el de San Pedro conservado en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas y en otras obras de su alrededor⁶². En lo que se refiere a los rostros, la figura de San Pablo parece seguir de forma estereotipada el modelo dictado por la misma figura en el frontal de San Pedro de Bruselas con el mechón de pelo en medio de la frente y la barba que dibuja un vacío en la parte central de la barbilla. En cambio, los rostros redondos de las figuras nos recuerdan de nuevo al retablo de Soriguerola pero también a otras obras aragonesas como el retablo de Santa Úrsula de Casbas o la tabla de santo Domingo conservada en Bruselas⁶³.

Un paralelo más que podemos señalar entre el retablo de Tamarite de Litera y otras obras catalanas y aragonesas es la manera como San Pedro y San Pablo llevan la capa y la postura que adopta San Pedro al sostener el libro. Son las mismas posturas que encontramos en obras que pertenecen al foco de la Cerdaña como en el retablo de San Pedro de Bruselas, el frontal de Santa Eugenia de Saga, el retablo de San Vicente de La Laguna o las tablas laterales de Toses, así como en obras aragonesas como la tabla de Santo Domingo conservada en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, el retablo de San Pedro Mártir procedente de la colección Plandiura, el retablo de Santa Úrsula de Casbas, las pinturas murales de Bierge, de Foces, etc. A pesar de los arcaísmos de este retablo de Tamarite de Litera, que recuerdan a obras procedentes del foco de la Cerdaña, algunos elementos formales más evolucionados como el tratamiento del color, los pliegues o las gesticulaciones de los personajes, nos recuerdan a obras del foco de Lérida.

Pocas son las obras que se han conservado de este foco, pero una de las más representativas son las pintu-

ras murales de la Pía Almoína de Lérida. En este conjunto mural como en otras obras del foco de Lérida o próximas a éste, como el frontal y el retablo de Vallbona de les Monges o el retablo de San Juan Bautista y santa Margarita de la iglesia de la Sangre de Alcover hay un interés por el tratamiento del color de las telas, de manera que los plegados se dibujan gracias a las gradaciones de color. Esto puede verse en las telas de la cama del “Sueño de Inocencio III” donde los plegados no se representan a través de simples líneas negras, como sucede en el retablo de san Cristóbal de Toses, por poner un ejemplo. Se pueden señalar otras coincidencias entre el conjunto mural de Lérida y el retablo de Tamarite de Litera como las mesas, que nos recuerdan a las que encontramos en la Pía Almoína de Lérida, tanto por los objetos que exhiben como por los pliegues de los manteles. Así pues, sobre los elementos reproducidos en la mesa de “San Sixto” o del “Banquete de Châtillon” podríamos decir que son los mismos que aparecen en la mesa de Lérida, a excepción de la cerámica blanca, la jarra metálica y la copa de oro. En lo que se refiere a los manteles, vemos que el artífice del retablo ha querido imitar los pliegues que podemos ver en las telas de Lérida, pero en este caso no ha sabido representar con el blanco el claro-oscuro que se aprecia en la pintura mural, de manera que lo ha reducido a simples líneas negras que dibujan las mismas formas.

Otro elemento de unión entre las dos obras es la gesticulación estereotipada de los personajes del retablo que en algunos casos evoca a la realizada por las figuras de la Pía Almoína. La manera como el dominico sostiene la cesta en la escena del milagro de los panes de San Sixto o como la dama se lleva la mano a la boca en el “Banquete de Châtillon” reproducen la misma fórmula que podemos ver en el peregrino de torso desnudo, en la peregrina servida por un clérigo o en el peregrino medio desnudo que se cubre la cabeza con una tela representados en la Pía Almoína. También parece que en las dos obras sus artífices se mueven con soltura a la hora de dibujar los rostros de tres cuartos, mientras que tienen ciertas dificultades en presentarlos de frente. En cualquier caso, la fórmula para representar los rostros es la misma en los dos conjuntos, vemos que la misma línea que perfila la nariz sirve para trazar una de las cejas, mientras que la otra es trazada con una línea independiente, que en el caso de la obra sobre madera se alarga para comenzar a dibujar la nariz. Son unas cejas bastante arqueadas que enmarcan unos ojos almendrados con la comisura exterior abierta. En todos los casos se dibujan unas líneas que nacen en la parte interior del ojo y lo repasan por arriba y por debajo como si quisiesen insinuar la cuenca de los ojos. Igualmente, en ambas obras la pupila se sitúa en el extremo interior del ojo en los rostros de tres cuartos y en el centro en los que están de frente. Siguiendo las figuras de la Pía Almoína el artista que tra-

baja en el retablo quiso dar color a los pómulos de las figuras, pero su forma es más tosca y se reduce a una simple mancha de color rojo, en ocasiones situada demasiado cerca de la boca.

Estas particularidades de los rasgos faciales, así como las figuras de hombros caídos que encontramos en Tamarite de Litera y en Lérida, también las encontramos en los fragmentos conservados del retablo de San Jaime de Frontanyà, una obra que según M. Melero depende del modelo pictórico de la Cerdaña del cual su autor habría tenido conocimiento a través de obras del foco de Lérida, ya fuesen las de la Pía Almoina o otras que no hemos conservado⁶⁴.

Basándome en la proximidad geográfica y estilística que muestra el retablo de Tamarite de Litera con las obras de la Pía Almoina, los rasgos miniaturísticos de su obra y el recuerdo de la iconografía italiana, considero probable que el artífice de este retablo hubiese formado parte de algún taller local próximo al mundo de la miniatura nacido en el entorno del centro artístico de la catedral de Lérida, de manera que sigue el modelo estético de la Pía Almoina pero realiza una esquematización de las fórmulas que dan lugar a una obra más arcaizante que delata ciertas influencias de la Cerdaña. Así pues, creo que se trata de un retablo posterior a las pinturas murales de la Pía Almoina de Lérida, que se fechan del 1330-41, y por consiguiente debemos fechar el retablo, como mínimo, a mediados del siglo XIV, coincidiendo cronológicamente con las obras de la capilla donde podría encontrarse el retablo. En lo que se refiere a la posibilidad de que nos encontrásemos delante de un taller originario de Lérida ésta quedaría justificada si realmente la obra procediese de la capilla de Santo Domingo de la Colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera, ya que, como he dicho, los dominicos de Lérida se encargaban de esta capilla. Iconográficamente es probable que se siguiese un modelo italiano, quizás un manuscrito ilustrado sobre la vida de Santo Domingo, lo cual explicaría las similitudes iconográficas que esta obra muestra con otros conjuntos italianos.

En este retablo encontramos un último elemento, del cual aún no he hablado, y que nos ayudara a marcar una horquilla cronológica más ajustada. Se trata de un graffiti en la figura de Santo Domingo donde podemos leer: *Urbanus Papa Rome*. Se considera una inscripción original del siglo XIV que haría referencia al papa Urbano V (1362-70)⁶⁵. Fue el sucesor de Inocencio VI (1352-62) y el objetivo de su pontificado era restaurar la sede episcopal en Roma y así poner freno a los abusos y a la exuberancia de la corte pontificia aviñonesa. El retorno a Roma se produjo en 1367, pero la fuerte oposición ejercida por cardenales y el mismo rey de Francia Carlos V (1364-80) comportaron que el 5 de septiembre del 1370 el pontífice volviese a Aviñón⁶⁶.

El autor de este *graffiti* quería reivindicar el traslado de la sede pontificia a Roma. Un traslado que tenía la oposición absoluta de la nobleza y los cardenales pero que, por otro lado, era apoyada por aquellos que querían una renovación en el seno de la Iglesia. Entre los partidarios de este cambio estaban los miembros de las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, que deseaban acabar con los abusos de la corte pontificia y con las presiones ejercidas por la nobleza de Francia. Así pues, esta claro que en estos años (1362-70) la obra ya existía y por lo tanto tenemos una fecha límite para esta pieza.

Por consiguiente, teniendo en cuenta este graffiti y las similitudes estilísticas con las pinturas de la Pía Almoina de Lérida podemos marcar una horquilla cronológica para esta pieza que abarca desde 1345 a 1365 aproximadamente. Sería entonces una obra realizada durante el segundo tercio del siglo XIV, para una capilla que se estaba renovando y por un taller próximo al foco de Lérida, probablemente vinculado al mundo de la miniatura y conocedor de algún ciclo italiano que le habría servido de modelo.

Para finalizar querría hacer referencia a algunas filiações que se han establecido entre el retablo de Tamarite de Litera y otras obras aragonesas. En primer lugar, J. Gudiol relacionaba este retablo con las pinturas murales de San Miguel de Foces, el frontal de los Apóstoles de Berbegal y las pinturas murales de Sijena. Posteriormente, M^a C. Lacarra consideraba que este retablo representaría una etapa inmediatamente posterior al Segundo Maestro de Bierge⁶⁷. Desde mi punto de vista, las posibles relaciones con el frontal de Berbegal o el conjunto mural de Sijena quedan totalmente descartadas por cronología y por modelo estético y estilístico. Por otro lado, la filiación con los conjuntos murales de Bierge y Foces, como ya he indicado, quizás no es tan desacertada, aunque no coincido plenamente. No creo que el retablo de Tamarite de Litera influyese en estas pinturas ni que compartiesen taller, pero es cierto que en estos conjuntos murales, especialmente en el de Foces, se pueden ver algunas similitudes con las pinturas del Calvario de la Seo Vella de Lérida, de la Pía Almoina e incluso con las del foco de la Cerdaña. En los conjuntos murales se distinguen claramente diferentes manos y calidades, pero creo que fundamentalmente intentan seguir los modelos de Lérida y por eso considero que los talleres que realizaron los conjuntos murales de Foces o Bierge podrían tener un origen común en Lérida o alguna vinculación con este foco artístico, como el taller que trabaja en el retablo de Tamarite de Litera, lo cual explicaría estas similitudes entre las diferentes obras.

NOTAS

- ¹ La primera obra donde se dio a conocer este retablo es S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón: histórico, pintoresco y monumental*, vol. I. Huesca, Zaragoza, 1889, pp. 203-206 y no se vuelve a hablar de ella hasta que se publica R. del ARCO, *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*, Huesca, 1910, p. 209. Posteriormente el artículo de J. PIJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (1913), pp. 74-85 lo dará a conocer internacionalmente y unos años más tarde este retablo también será citado en J. FOLCH, "Pàgina Artística de la Veu", *La Veu de Catalunya* [Barcelona] Año 7, núm. 316, Lunes, 1 de setiembre del 1919, pp. 2-3. A partir de ese momento aparece recogido en la obra de G. RICHERT, *La Pintura Medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 42; en la de J. GUDIOL, *La Pintura Medieval Catalana: Els primitius II. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1927, p. 434; y en la de Ch. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge, 1930, pp.84-86. Más adelante aparece en M. TRENS, "La peinture gothique jusqu'a Ferrer Bassa", en *La peinture catalane a la fin du Moyen Age*, París, 1933, pp. 2-12; en el catálogo de la exposición *L'Art Catalan a Paris. Musée National du Jeu de Paume, Musée National de Maisons-Laffitte*, París, 1937, p. 105 de la cual formó parte y en numerosas publicaciones como R. del ARCO, *Catálogo Monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, pp. 418-419; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 254; J. AINAUD, *Pittura spagnola dal periodo romanico a "El Greco"*, Bergamo, 1964; J. GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p.28; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1980, p. 254; M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Barcelona Restaura*, Barcelona, 1980, pp. 56-61; J. YARZA, *Historia del Arte Hispánico*, vol. II. *La Edad Media*, Madrid, 1988, p. 328; M^a C. LACARRA, "Pintura gótica en el Alto Aragón" en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval. 26 junio-26 setiembre, 1993*, Huesca, 1993, pp. 175-189; A. NAVAL, "Tamarite de Litera. El retablo de Santo Domingo, en Barcelona" en *Patrimonio Emigrado*, Huesca, 1999, pp. 157-159; y finalmente el artículo más reciente de J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard: estudis d'art medieval* (2006-2007), pp. 275-295.
- ² Quiero aprovechar este momento para indicar que este artículo es la síntesis de una parte de mi Tesina presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona en septiembre del 2007. Para la realización de esta investigación fue fundamental la dirección de la Dra. M^a L. MELERO y la ayuda de mi familia, sin los cuales no hubiera podido llevar a cabo este trabajo. Así pues quiero dar las gracias a todos ellos así como a los profesores y compañeros del Departamento de Arte y al profesor J. Cerdà del Departamento de Filología Románica y Francesa de la Universitat Autònoma de Barcelona por sus sabios consejos y observaciones. Finalmente también quiero dar las gracias a los amigos que han soportado estoicamente mis divagaciones.
- ³ El primero en publicar este equívoco sobre la forma de ingreso fue R. del ARCO, *Catálogo...*, 1942, pp. 418-419 y hasta la actualidad la mayoría de estudiosos que han publicado algo sobre este retablo y que han consultado la obra de R. del Arco han repetido este error, incluso J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁴ Además de la documentación algunos autores anteriores a la publicación de R. del Arco como J. PIJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington...* (1913), pp. 74-85 y Ch. POST, *A History...*, vol. I, 1930, p. 84 nos indican que esta obra se encontraba expuesta en el Museo de la Ciutadella, hasta que sus fondos fueron trasladados al nuevo Museu d'Art de Catalunya en 1932. Sobre la fundación del MNAC, el traslado de las colecciones de otros museos y la adquisición de la colección Plandiura, ver: X. BARRAL, "El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Història d'una gran col·lecció" en *Catalunya Romànica*, vol. I, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, pp. 195-234.
- ⁵ Sobre ello véase S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206 y R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209.
- ⁶ J. Yarza también apunta la posibilidad que este retablo procediese de un monasterio dominico aragonés o catalán pero no se inclina por ninguno de ellos. Sobre ello véase J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁷ Esta fecha ha sido propuesta en M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Documentació barcelonina sobre el Cisma d'Occident. Catàleg de l'Exposició*, Barcelona, 1979, pp. 60-61 y M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61. También ha sido aceptada por D. ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*, Madrid, 2003, p. 28 y se hace eco de ello J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295. Pero es importante recordar que en una obra anterior, J. YARZA, *Historia...*, 1980, p. 328 negaba la relación estilística entre este retablo y las pinturas de la Pía Almoína de Lérida, argumento que sirve a M^a A. ESCUDERO para proponer su datación. Por lo que refiere a las pinturas de la Pía Almoína se distinguen diversas manos con calidades artísticas muy diferentes que J. Sureda dividió en 4 etapas. Las pinturas que aquí nos interesan son aquellas que aun juegan con el contraste cromático donde los personajes se encuentran bajo arcos apuntados y en las que se han obviado las piernas de los personajes que deberían aparecer bajo la mesa, conjunto que J. Sureda considera de la primera etapa. Sobre ello puede verse J. GUDIOL "Primer Periodo. Estilo gótico lineal", en *Ars...*, 1950, pp. 21-52; C. MARTINELL, "L'art de transició al Gòtic" en *L'Art Català*, Barcelona, 1955, pp. 255-287; y J. SUREDA, "La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida" en *Congres de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pp. 93-97.
- ⁸ Cuatro años después de la publicación de M^a A. Escudero, N. Dalmasas y A. José fecharan las pinturas de la Pía Almoína en 1330. Sobre ello véase N. DALMASES y A. José, *Historia de l'Art Català*, vol. III, Barcelona, 1984, p. 124 obra que inició un gran debate sobre la datación de este conjunto que aun hoy continua abierto. Así en J. SUREDA, "La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida" en *Congres...*, 1991, pp. 93-97 estas pinturas se consideran una obra de la primera mitad del siglo XIV pero el mismo año J. Yarza propone una horquilla cronológica más ajustada para la realización de estas pinturas que comprende entre 1330 y 1345, J. YARZA, "Pintures murals de la Pía Almoína" en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, 1991, pp. 100-102. Según este último autor, en las pinturas murales de la Pía Almoína se pueden distinguir con claridad dos estilos, uno gótico lineal que se fecharía entre 1330 y 1341 y el otro gótico italianizante que se puede fechar entre 1340 y 1345, fecha que también será aceptada por F. ESPAÑOL, *El Gòtic Català*, Barcelona, 2002, p. 164. En cambio R. Alcoy es partidaria de una cronología anterior y fecha este grupo gótico lineal en 1320, teoría que puede verse en R. ALCOY, "La Pía Almoína de Lleida i algunes empreses tarragonines" en *Art de Catalunya. Pintura Antiga i Medieval*, Barcelona, 1998, p. 159; R. ALCOY, "Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals" en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Barcelona, 2005, pp. 67-78; y R. ALCOY y P. BESARAN, "Els primers tallers trescentistes a Lleida" en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 119-124.
- ⁹ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414*, Roma, 1969, p. 59.
- ¹⁰ Las escenas representadas son: la orfaldía del fuego, la aparición de San Pedro y San Pablo a Santo Domingo, la señal de la cruz que protege a Santo Domingo de la lluvia, los dominicos de San Sixto de Roma son servidos por unos ángeles, la aparición de una moneda a Santo Domingo, la conversión de unas matronas herejes, la milagrosa curación de Reginaldo de Orleans, el sueño del papa Inocencio III, la muerte y resurrección del arquitecto de San Sixto de Roma, la mula que se postra delante la Sagrada Forma y un Banquete.
- ¹¹ Las escenas representadas han sido explicadas por autores como: S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; J. PIJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington...* (1913), pp. 74-85; J. GUDIOL, *La Pintura...*, 1927, p. 434; M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán"

en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61; y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295 entre otros. La mayoría de estos autores han explicado las escenas representadas en este retablo basándose en esta amplia y popular recopilación hagiográfica pero antes que el dominico Jacopo da Varezze escribiese la *Leyenda Aurea* a mediados del siglo XIII otros miembros de su orden habían recogido la vida y milagros de Santo Domingo como: Jordan de Sajonia en su *Libellus de Principiis Ordinis Fratrum Praedicatorum* (1234), Pedro Ferrando en la *Vita Prima o Legenda Sancti Domini* (1235-39) o Constantino de Orvieto en la *Legenda Secunda o Legenda Beati Domini* (1246-47). Estas obras fueron utilizadas por Jacopo da Varezze al escribir su *Leyenda Aurea* de manera que en ella se recogen las distintas historias narradas en estas obras pero hay otras hagiografías de Santo Domingo posteriores a la realización de la *Leyenda Aurea* y que por lo tanto no se encuentran recogidas en este compendio. Hasta el día de hoy sólo se han publicado dos obras en español que recogen la mayor parte de las vidas de Santo Domingo y por lo tanto se han convertido en obras de referencia para conocer los distintos textos que se han escrito sobre él. Estas obras son: M. GELABERT y J. M^a. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Madrid, 1947 y L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, 1987. Para consultar una versión moderna de la *Leyenda Aurea* puede verse S. de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987.

- ¹² Como hemos visto en la nota anterior y como continuaremos viendo más adelante, especialmente, a lo largo del siglo XIII y hasta el siglo XIV se escribieron diversas vidas de Santo Domingo que, aunque son muy parecidas en esencia, tienen importantes diferencias de contenido. Con esto quiero decir que a pesar que los distintos autores tiene como objetivo dar una versión extensa y detallada de la vida de Santo Domingo en ocasiones encontramos historias que no son recogidas por todos y cada uno de ellos, sino sólo por alguno o algunos. Así pues en mi estudio presentado en setiembre del 2007 en la Universitat Autònoma de Barcelona se puede ver que autor explica cada una de las escenas representadas en este retablo. Por ello puede verse G. MALÉ, *Els retaules de Sant Domènec de Guzmán i Sant Pere Màrtir, una aproximació al gòtic lineal aragonès*, [inédito] Bellaterra, 2007. En lo que se refiere a la historia de la mula, fue M. Trens el primer autor que la explicó a partir de la hagiografía de San Antonio de Padua. Sobre esta cuestión puede verse M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Española*, Barcelona, 1952, p. 208.
- ¹³ La idea de la presencia de Cristo en la Sagrada Forma es reivindicada desde el siglo XI por Lanfranco de Bec quien inicia el camino hacia la oficialización de esta doctrina eucarística que culminará en el IV Concilio Laterán (1215), donde se instaura la doctrina de la transubstanciación. Unos años después, en 1246, el obispo de Liège Robert de Thorete instaura por primera vez la fiesta del *Corpus Cristi*, pero su muerte inesperada no le permite estar presente en la celebración de Liège. Su sucesor Henry de Guelders pedirá al papa Urbano IV que la convierta en una celebración internacional y en la bula “Transiturus” de 1264 Urbano IV ordena la celebración anual de la fiesta de la Eucaristía, si bien la muerte del Papa impidió que la fiesta tuviese continuidad. Después de esto los dominicos cogieron el relevo y tuvieron un papel destacado en la expansión de esta festividad hasta que fue definitivamente instituida por el papa Juan XXII en 1317. Sobre ello véase C. FAVÀ, *El naixement i la difusió del culte al Corpus Christi a la corona d’Aragó i les seves conseqüències artístiques. El cas del retanle del Cos de Crist de Vilafermosa* [inédito], Bellaterra, 2005 y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (2006), pp. 279-348.
- ¹⁴ M. MELERO en sus estudios sobre este retablo había considerado que el Santo representado era san Antonio de Padua teniendo en cuenta que la leyenda era recogida en su vida. Pero posteriormente P. Rodríguez apunto la posibilidad que se tratase de Santo Domingo y no del franciscano San Antonio teniendo en cuenta que parece vestir el hábito propio de los dominicos, formado por un escapulario y una túnica blancos y una capa negra. Sobre ello véase M. MELERO, “Eucaristía y polémica antisemitica en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus*, (2002-2003), pp. 21-40; M. MELERO, *La pintura sobre tabla del gòtic lineal. Frontales, laterles de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra [etc.], Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2005; y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín...* (2006), pp. 279-348.
- ¹⁵ Parece ser que la primera procesión del *Corpus Cristi* documentada en Lérida con total seguridad es del 1340, veinte años después de la primera procesión documentada en Cataluña, concretamente en Barcelona. Sobre ello puede verse C. FAVÀ, *El naixement...*, 2005 y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín...* (2006), pp. 279-348.
- ¹⁶ Más adelante hablaré ampliamente de la heráldica de este retablo que nos permite apuntar a la familia Entença como posible promotora. De manera que para no repetirme, aquí solo apunto esta hipótesis que en su momento será debidamente razonada y justificada.
- ¹⁷ Sobre la promoción del retablo de Vallbona de les Monges y su iconografía, véase M. MELERO, “Eucaristía y polémica antisemitica en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus...* (2002-2003), pp. 21-40.
- ¹⁸ F. DIAGO, *Historia de la Provincia de Aragón de la Orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*, Barcelona, 1599.
- ¹⁹ Esta historia es recogida en la *Leyenda Aurea* y en la mayoría de las biografías dedicadas a Santo Domingo por lo tanto no es de extrañar que la escena representada se haya identificado con este tema. Sobre las fuentes escritas puede verse: M. GELABERT y J. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; L. GALMES y V. T. GÓMET, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; y S. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, 1987. Sobre los autores que han identificado esta escena véase: S. MONTERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; J. PIJOAN, “Aragonese Primitives”, *The Burlington...* (1913), pp. 74-85; J. GUDIOL, *La Pintura...*, 1927, p. 434; M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61; y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295; entre otros.
- ²⁰ Seguramente el gesto fue interpretado como una reprobación por los autores citados en la nota anterior que ven esta escena como la conversión de una matrona hereje, pero es J. Yarza en su artículo J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295 quien más explícitamente interpreta este gesto como una reprobación y afirma con total seguridad que nos encontramos ante la conversión de la matrona hereje.
- ²¹ Gerard Frachet había nacido en Limoges en 1205 y con 20 años ingresó en la orden dominica. En 1233 fue elegido Prior de Limoges y en 1251 Provincial de Provença, cargo que ocupó durante 8 años. En 1264 fue nombrado Prior del Capitulo General de aquel año y en 1271 moría en Limoges. La obra de Gerard Frachet titulada *Vitae Fratrum* es, como su prologo indica, un “(...) composto da esempi illustri di avvenimenti accaduti nell’Ordine o in riferimento all’Ordine dei Predicatori”, que finaliza en 1259. Por lo que se refiere a Rodrigo de Cerrato también habría formado parte de la primera generación de dominicos ya que lo encontramos documentado en los monasterios de Caleruega y Palencia en 1272 y 1273 respectivamente. Escribió una obra titulada *Vitas Sanctorum* de la cual hemos conservado tres ejemplares. Se trata de una recopilación de vidas de santos comparable a la *Leyenda Aurea* de Jacopo de Varezze aunque la primera versión de la obra de El Cerratense se considera anterior a la italiana. F. Villamil se encargo de estudiar los tres manuscritos que conservamos de la obra de Rodrigo de Cerrato y según sus tesis nos encontramos delante de tres versiones de la misma obra realizadas por el mismo autor. Según F. Villamil en las tres obras su autor habría tenido en cuenta escritos anteriores, especialmente el *Pasionario de Cardeña*, y sólo en la última versión habría utilizado la *Leyenda Aurea*. Finalmente, Bernardo Guidonis o Bernard Guy nació en Royère, diócesis de Limoges, en 1261 o 1262 e ingresó en los dominicos en 1279. En 1294 fue elegido prior de Albi y desde entonces y hasta 1307 fue prior en 4 casas distintas de la provincia de Limoges. En 1307 fue nombrado inquisidor de Tolosa, posición que

- ocupó hasta 1323 cuando fue nombrado Obispo de Tuy donde murió en 1331. Probablemente durante su época de formación en Limoges, entre 1291 y 1292, descubrió un manuscrito de Stefano de Salanhac o de Salagnac donde intentaba poner en común toda la información que tenía sobre la orden. Stefano de Salagnac había dejado la obra inacabada alrededor de 1278 de manera que Bernard Guy la revisó y la continuó. La tituló *Flores Chronicorum* y se convirtió en la más importante historia de los dominicos que se había escrito hasta entonces. Para redactar esta obra utilizó los textos de Jordan de Saxonia, Pedro Ferrando y Constantino de Orvieto, aunque en este caso no recoge la infancia del Santo como lo habían hecho sus colegas, sino que su historia empieza con la predicación del Santo por el Languedoc. En 1314 Bernard Guy inicia una nueva versión de su obra y en esta ocasión Berenguer de Landorre, Maestro de la Orden desde 1312, le pide que incluya nuevos documentos referentes a Santo Domingo. Probablemente, a raíz de esta obra el Maestre Berenguer le escogió para realizar una nueva recopilación de vidas de Santos, ya que consideraba que la *Leyenda Aurea* había sido mutilada y en ocasiones era dudosa. Esta nueva obra de Bernard Guy se tituló *Speculum Sanctorale* y se terminó en 1329. Sobre estos autores y sus obras podemos ver M. GELABERT y J. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; G. FRACHET, *Le Vitae Fratrum*, Bologna, 1963; V. D. CARRO, *Domingo de Guzmán. Historia documentada*, Madrid, 1973; L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; F. VILLAMIL, *Rodrigo de Cerrato, Vitas Sanctorum*. [microforma], Santiago de Compostela, 1992; L. CANETTI, *L'invenzione della memoria*, Spoleto, 1996; y S. TUGWELL, *Bernardí Guidonis. Scripta de Sancto Dominico*, Roma, 1998.
- ²² S. MONTSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, p. 203 y R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209.
- ²³ Las fotografías de Juli Soler Santaló actualmente se conservan en la sede del Centre Excursionista de Catalunya, mientras que las realizadas por Josep Salvany Blanch se encuentran en la Biblioteca de Catalunya y son consultables por internet en www.bnc.cat/digital/salvany/index.html. Por otro lado podemos leer las descripciones de la iglesia en S. MONTSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209; R. del ARCO, *La iglesia colegial de Tamarite de Litera*, Huesca, 1922; R. del ARCO *Catálogo...*, 1942, p. 415; J. L. ARAMENDÍA, *El Románico en Aragón*, vol. II, *Cuencas del Ésera y Cinca*, Zaragoza, 2002, p. 221; y *Tamarite de Litera. Guía*, Tamarite de Litera, 2005, p. 46.
- ²⁴ Algo similar sucede en otros lugares como en Vilafermosa donde los retablos de la parroquia fueron trasladados a la ermita de San Bartolomé en 1782 mientras se llevaban a cabo unas reformas en la iglesia parroquial. Sobre ello véase C. FAVÀ, "El retablo eucarístico de Vilafermosa i la iconografía del Corpus Christi a la Corona d'Aragó", *Locus Amoenus* (2005-2006), pp. 105-121.
- ²⁵ Esta capilla está documentada por un par de visitas pastorales del siglo XV conservadas en el Archivo Capitular de Lérida, las cuales fueron publicadas en el artículo sobre la Colegiata de F. CASTILLÓN, "La colegiata de Santa María la Mayor, de Tamarite de Litera", *Aragonia Sacra* (1991), pp. 83-111.
- ²⁶ La más amplia historia sobre los dominicos y sus asentamientos en Cataluña y Aragón es de F. DIAGO, *Historia de...*, 1599. Posteriormente, otros autores basándose en esta obra han aportado nuevos datos en trabajos como: F. MUNS, *Los mártires del siglo XIX*, Barcelona, 1888; C. BARRAQUER, *Las Casas de Religiosos en Cataluña. Durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906; R. M^a BLASCO, "Contribución a la historia del convento de predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo. 1219-1516", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* (1970-1971), pp. 10-15; J. F. UTRILLA, "Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores -Santo Domingo- de Huesca" en *Homenaje a D. Federico Balaguer*, Huesca, 1987, pp. 139-150; J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (1989), pp. 137-153; V. T. GÓMEZ, *La provincia dominicana de Aragón. Siete siglos de vida y misión*, Madrid, 1999; y A. UBIETO, *Los monasterios medievales de Aragón*, Zaragoza, 1999.
- ²⁷ Según la documentación durante la "Guerra de los dos Pedros" el monasterio de Calatayud fue totalmente destruido y en la segunda mitad del siglo XIV se empieza a erigir un nuevo templo *intramuros*, derruido durante el siglo XIX. Por otro lado en Huesca, una vez finalizadas las hostilidades, sus frailes optaron por reparar las antiguas dependencias y recuperar el culto en el primitivo edificio, que fue sustituido por un nuevo templo barroco iniciado en 1561. Sobre ello puede verse F. de LATASSA, "Santo Domingo de Huesca" en *Revista de Huesca*, [Ed. Facsímil] Huesca, 1994, p. 236; J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153; y J. F. UTRILLA, "Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores -Santo Domingo- de Huesca" en *Homenaje...*, 1987, pp. 139-150.
- ²⁸ R. M^a BLASCO, "Contribución a la historia del convento de predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo. 1219-1516", *Cuadernos...* (1970-1971), pp. 10-15 y J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ²⁹ J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ³⁰ M. SERRANO, "Documentos relativos a la pintura en Argón", *Revista de Archivos, bibliotecas y museos* (1917), pp. 430-454 y J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ³¹ En este momento, por ejemplo, se realizara la decoración con pinturas murales de la capilla funeraria de Guillem de Soler (†1354), arcediano de la Ribagorza, además otras capillas serán derruidas y erigidas de nuevo siguiendo las nuevas directrices del gótico, como la del obispo Ferrer Colom y la de la familia de los Montcada entre otros. Sobre ello véase F. ESPAÑOL, *El Gòtic...*, 2002, p. 163; M. MACIÀ y J. L. RIBES, "La Seu Vella de Lleida" en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura, I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, pp. 356-370.
- ³² En este fragmento de pintura mural podemos ver a dos personajes con el hábito de los dominicos. Sin duda el personaje de la derecha es san Pedro Mártir fácilmente identificable gracias a sus atributos. En cambio el personaje de la izquierda, tradicionalmente se había identificado con santo Domingo de Guzmán, pero los atributos que presenta son más habituales en santo Tomas de Aquino, como indica R. Alcoy con la cual coincido plenamente. Sobre este fragmento de pintura mural véase M. MASÍÀ y M. A. VIVANCOS, "Pintura mural de sant Domènec i sant Pere Màrtir", en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral. Els Promotors. Els Artistes. S. XIII a XV*. Barcelona, 1991, pp. 47-48; y R. ALCOY, "Sants dominics i estigmatització de sant Francesc", en *Seu Vella. L'Esplendor Retrobada*. Lleida, 2003, pp. 425-427.
- ³³ Lo ordenó construir Armengol X de Urgel en su testamento de 1314, pero las obras no se iniciaron hasta 1323 cuando el rey Jaime II (1267-1327), padre del conde Alfonso de Urgel y futuro Alfonso el Benigno, obtuvo el beneplácito del pontífice Juan XXII. Sobre la historia de este edificio véase J. GIRALT, "El convent de Sant Domènec de Balaguer" en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura, I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, pp. 226-229.
- ³⁴ En el Museu Comarcal de la Noguera conservamos dos pequeños fragmentos del conjunto funerario de Alfonso, hijo primogénito de Teresa de Entença y Alfonso el Benigno, que fue enterrado en este templo. En el mismo museo también podemos admirar los restos de la techumbre que habría soportado el coro de la iglesia. Los extremos de las vigas son cortados a bisel y se representan unos rostros antropomórficos flanqueados por lo que parecen dos puntas de lanza. Estos rostros tienen una nariz monstruosa y una gran boca que deja ver los dientes y una lengua roja, se trata de la

- misma decoración que encontramos en otros coros aragoneses conservados, como el de la Puebla de Castro o el de El Tormillo. R. del Arco todavía pudo ver los sepulcros *in situ* y nos los describe en R. del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945. Sobre las techumbres puede verse M. GÓMEZ, *Guía del Museo de la Noguera*, Balaguer, 1999 y M. IGLÉSIAS, “Castro” en *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura Románica, siglos X-XI, XII y XIII*, Zaragoza, 2003, pp. 61-75.
- ³⁵ Sobre estas diócesis puede verse *Catalunya Romànica. XXIV. Segrià, Garrigues, Pla d’Urgell, Segarra i Urgel*, Barcelona, 1995; *Catalunya Romànica. XXVI. Tortosa i les terres de l’Ebre; la Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*, Barcelona, 1997; y M. IGLÉSIAS, “Historia de la reforma de límites diocesanos entre las diócesis Barbastro-Monzón y Lérida”, *Aragonia Sacra*, núm. 12 (1997), pp. 259-272.
- ³⁶ F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa María la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111.
- ³⁷ Según algunos autores estas obras quedarían justificadas por las Cortes Generales celebradas en la villa en 1367 y 1375 debido a la voluntad de ennoblecer el templo que tenía que acoger a la más alta nobleza incluyendo el rey Pedro el Ceremonioso. Así pues, lo más probable es que las obras estuviesen terminadas cuando las Cortes se celebraron, de manera que las citadas obras se podrían situar a mediados del siglo XIV. Sobre ello véase J. M. MONER, *Historia de la villa ciudad de Tamarite desde tiempos remotos hasta nuestros días*, Rivagorza-Fonz, 1876; R. del ARCO, *La Iglesia...*, 1922; A. SESMA y E. SARASA, *Cortes del reino de Aragón, 1357-1451. Extractos y fragmentos de procesos desaparecidos*, Valencia, 1976, p. 74; M^a L. LEDESMA, *Actas del proceso de cortes de Tamarite de 1375*, Zaragoza, 1979, pp. 5-6; M^a. D. CANALES J. M^a. CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios previos para la rehabilitación integral y conservación de la iglesia parroquial “Santa María la Mayor”. Plaza Mayor s. n. Tamarite de Litera (Huesca)*, [inédito] Huesca, 2002; *Tamarite...*, 2005; y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio histórico-artístico de la torre campanario de la ex-Colegiata de Tamarite de Litera (Huesca)*, [inédito] Huesca, 2006.
- ³⁸ J. L. ARAMENDÍA, *El Románico...*, 2002, p. 221 y F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa María la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111.
- ³⁹ Esta planta fue publicada en F. CHUECA, *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y edad Media*, Madrid, 1965 pero seguramente la dibujó unos años antes si tenemos en cuenta que en los años 50 del siglo XX a raíz, de las obras de restauración, la puerta que se encontraba en el muro este fue tapiada de manera que actualmente solo se puede acceder a la capilla por la puerta del lado sur que antes del siglo XVI comunicaba con el exterior del edificio. Sobre esta última restauración véase J. L. ARAMENDÍA, *El Románico...*, 2002; M^a. D. CANALES, J. M^a. CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios...*, 2002; *Tamarite...*, 2005; y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio...*, 2006.
- ⁴⁰ R. del ARCO, *La iglesia...*, 1922; *Tamarite...*, 2005 y J. de CARPI, *El Tamarite de nuestros abuelos (1876-1906)*, Tamarite de Litera, 2006, p. 114.
- ⁴¹ M^a. D. CANALES, J. M^a. CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios...*, 2002; *Tamarite...*, 2005 y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio...*, 2006.
- ⁴² Este cambio se observa en las visitas pastorales documentadas en los siglos XVII y XVIII que se pueden consultar en el Archivo Capitular de Lérida. No es raro si tenemos en cuenta que a partir de la batalla de Lepanto (1571) el culto al Santo Rosario recibió un fuerte impulso y el 1 de abril del 1573 se instituyó la festividad de la Virgen del Rosario en buena medida impulsada por los dominicos. Para ello puede verse C. MORTE, “Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI”, *Aragonia Sacra* (1997), pp. 115-34.
- ⁴³ D. ITURGAIZ, *Santo...*, 2003.
- ⁴⁴ El término “jefe” se utiliza en el ámbito de la heráldica para hacer referencia al tercio superior de un escudo de armas. Sobre ello véase L. F. MESSIA DE LA CERDA, *Heráldica Española. El diseño heráldico*, Arganda del Rey, 1998.
- ⁴⁵ D. ITURGAIZ, “Iconografía de Santo Domingo de Guzmán”, *Archivo Dominicano* (1991), pp. 5-126; D. ITURGAIZ, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992; y T. ECHARTE y A. MONTANER, “Los emblemas de la orden de predicadores: el *stemma liliatum* y el *stemma formatum*”, *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* (Zaragoza), núm. III (1997), pp. 393-434.
- ⁴⁶ Este escultor trabajó en la catedral de Lérida entre 1360 y 1377 como director de fábrica y realizó el retablo del altar mayor y la lauda sepulcral de Guillem Ramon de Montcada para este templo, así como alguna intervención en el sepulcro de Alfonso el Benigno. Además encontramos obras atribuibles a este maestro o a su taller en otras poblaciones leridanas como Alós de Balaguer, Granyena o Castelló de Farfanya. Hay que recordar que los fragmentos del retablo de Corbins encontrados en la iglesia de esta población se cree que no procedían de este pueblo, sino de algún otro. Sobre el retablo de Corbins y el escultor Bartomeu Rubió véase A. DURÁN, *Monumenta Cataloniae*, vol. I. *Els Retauls de Pedra*, Barcelona, 1932, pp. 79-80; F. ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu de Rubio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995; y F. ESPAÑOL, “Bartomeu Rubió i el ressò de la plástica toscana” en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura, I. La configuració de l’estil*, Barcelona, 2007, pp. 256-274.
- ⁴⁷ El mismo escudo lo pudo ver D. Monfar en el sepulcro de Teresa de Entença, que se encontraba en el convento franciscano de Zaragoza. A pesar de que este conjunto se haya perdido aún podemos admirar esta heráldica en los fragmentos del sepulcro que había en el monasterio de Santo Domingo de Balaguer, que he citado anteriormente, y en las pinturas murales del Palau Reial Major de Barcelona. Para la descripción del sepulcro de Teresa de Entença puede verse la obra de D. MONFAR, *Historia de los Condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, 1853, p. 122 y esta descripción también la podemos encontrar en F. ESPAÑOL, *Els Escenaris del Rei. Art i monarquia a la corona d’Aragó*, Barcelona, 2001. Por lo que se refiere a la descripción de los sepulcros de Balaguer véase R. del ARCO, *Sepulcros...*, 1945. Los fragmentos conservados se encuentran expuestos en el Museu Comarcal de la Noguera y reproducidos en su catálogo, M. GÓMEZ, *Guía...*, 1999. Sobre la identificación de esta heráldica en las pinturas murales de Barcelona véase A. M. BLASCO, *Les Pintures Murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1993. Por lo que se refiere a la propiedad de Tamarite de Litera puede verse F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa María la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111 y *Catalunya Romànica. XXVI...*, 1997.
- ⁴⁸ Sobre la familia Entença y los condes de Urgel: D. MONFOR, *Historia...*, 1853; R. del ARCO, *Sepulcros...*, 1945; E. BAGUÉ, *Els descendents de Pere el Gran*, Barcelona, 1968; J. Zurita, “De la muerte del conde de Urgel y lo que se ordenó de su estado. Y de la embajada que envió el rey al soldán de Babilonia”, *Anales de Aragón* (1978), pp. 77-82; A. J. SOBERANAS, “Documents aragonesos medievals: el testament de Gombau d’Entença (1304)”, *Anuari de Filologia* [separata], Barcelona, 1978, pp. 429-457; A. FLUVIA, *Els primitius comtats i vescomtats de Catalunya*, Barcelona, 1989; M. ROMERO y M^a T. PALET, *Les nostres arrels. Documents de la Baronia d’Entença (Vandellòs, Coll de Balaguer, L’Hospitalet de l’Infant)*, L’Hospitalet de l’Infant, 1991; *El Comtat d’Urgell*, Lleida, 1995; *El Comtat d’Urgell a la Península Ibèrica*, Lleida, 1997; y J. CIURANA, *La Baronia d’Entença. Capital Fuset*, Reus, 2002.
- ⁴⁹ J. ZURITA, “De la muerte del conde de Urgel y lo que se ordenó de su estado. Y de la embajada que envió el rey al soldán de Babilonia”, *Anales...* (1978), pp. 77-82 y A. J. SOBERANAS, “Documents aragonesos medievals: el testament de Gombau d’Entença (1304)”, *Anuari...* (1978), pp. 429-457, publican este documento de forma íntegra.
- ⁵⁰ Sobre estos enterramientos ver nota núm. 47.
- ⁵¹ M. de RIQUER, *Heráldica catalana des de l’any 1150-1550*, Barcelona, 1983.
- ⁵² Sobre esta silla prioral puede verse M^a. A. ESCUDERO, “Cadira prioral de la princesa Blanca d’Aragó i d’Anjou. Priora de Sixena” en *Barcelona...*, 1980, pp. 43-51; M^a. A. ESCUDERO, “Cadira Abacial de Sixena” en *THESAURUS. Estudis*, Barcelona, 1986, p. 118; M^a. A. ESCUDERO, “Silla prio-

- ral de la Infanta doña Blanca de Aragón y Anjou, Priora de Sixena” en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. 26 junio-26 setiembre, 1993, Huesca, 1993, pp. 390-392; X. BARRAL, “Tron prioral de Doña Blanca d’Aragó i d’Anjou, en *Pulchra. Museu Diocesà de Lleida. 1893-1993*, Lleida, 1993, pp. 86-87; A. VELASCO, *La cadira prioral de Blanca d’Aragó i Anjou procedent del monestir de Sixena*, [inédito], Lleida, 1999-2000; y C. BARRENA y C. BERLABÉ, “Silla prioral de Blanca de Aragón y de Anjou” en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000-2001, pp. 361-364. Sobre el sepulcro véase F. ESPAÑOL, *El Gòtic...*, 2002; y M^a. R. MANOTE y M^a. R. TERÉS, “El sepulcre de Joan d’Aragó, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura, I. La configuració d’un estil*, Barcelona, 2007, pp. 126-131.
- ⁵³ Según la crónica del rey Alfonso, su hijo fue enterrado en el monasterio de Santo Domingo de Balaguer, en la capilla de San Pedro Mártir, por eso se cree que los fragmentos de los sepulcros que hemos conservado procedentes de este monasterio debieron corresponder al sepulcro del infante Alfonso.
- ⁵⁴ En las obras del gótico lineal es habitual representar las escenas y el santo titular bajo formas arquitectónicas. En cambio, estas yonmellas octogonales son algo excepcional dentro de la pintura sobre tabla del gótico lineal en nuestro país, aunque es bastante habitual encontrarlas en las obras del otro lado de los Pirineos, ya sea en escultura, pintura u orfebrería. J. Ainaud se hace eco del hecho que el retablo de Tamarite de Litera y el de Francesco Traini compartan la misma advocación así como el mismo tipo de marco y considera que se podría deber a la utilización de modelos similares. Por otro lado, M. Trens teniendo en cuenta la forma de los marcos considera que éste es un retablo próximo a la miniatura francesa. Sobre ello puede verse M. TRENS, “La peinture gothique jusqu’a Ferrer Bassa, en *La peinture...*, 1933, pp. 2-12 y J. AINAUD, *Arte Románico. Guía*, Barcelona, 1973, p.252.
- ⁵⁵ Los relatos sobre Santo Domingo nos hablan de dos ordalías: la de Fanjeaux, que como he dicho tuvo lugar en un espacio abierto y en ella estuvo presente Santo Domingo, y la de Montreal, que sucedió en un ámbito privado donde Santo Domingo no estuvo presente. En ambos casos los argumentos escritos por Santo Domingo para defender el cristianismo fueron sometidos por los herejes a la prueba del fuego y salieron indemnes. La ordalía de Fanjeaux será una de las historias más populares de Santo Domingo, recogida por la mayoría de sus vidas como podemos ver en M. GELABERT y J. M^a. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; V. D. CARRO, *Domingo...*, 1973; L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; S. de la VORÁGINE *La Leyenda...*, 1987; y S. TUGWELL, *Bernardi...*, 1998.
- ⁵⁶ En el trabajo presentado el septiembre del 2007 en la Universitat Autònoma de Barcelona, la iconografía de este retablo y las relaciones que se pueden dibujar entre éste y otros conjuntos italianos son estudiadas con más profundidad, de manera que invito a consultar este trabajo a aquellos que les interese profundizar en este tema: G. MALÉ, *Els retaules...*, 2007.
- ⁵⁷ Las obras básicas que estudian la iconografía de Santo Domingo son: D. ITURGAIZ, *Iconografía...*, 1992 y C. HOENIGER, “Revising the portraits of two patron Saints” en *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge, 1995, pp. 75-100. Y en un ámbito geográfico más delimitado encontramos la obra de D. ITURGAIZ, *Santo...*, 2003 que como su título indica se basa en la imagen de este santo en el estado español.
- ⁵⁸ La corte angevina de Nápoles ejerció una importante protección sobre los dominicos, lo que comportó que esta orden tuviese una gran influencia en esta ciudad donde poseía importantes bibliotecas y escritorios. Sobre ello véase C. PIROVANO, *La pittura in Italia*, Milano, 2000, p. 160.
- ⁵⁹ El trabajo más destacado sobre la historia y organización de los dominicos es W. A. HINNEBUSCH, *The History of the Dominican Order*, Staten Island, 1965 pero si se quiere consultar algo específicamente dedicado a la formación de los miembros de esta orden merece la pena destacar A. MIERÙ, “Figure dei docenti nelle scuole deomnicane” en *Le vocabulaire des écoles des Mendicants au Moyen Âge, 11 i 12 d’octubre del 1996. Porto (Portugal)*, Porto, 1999.
- ⁶⁰ Ch. POST, *A History...*, 1930, pp.84-86; R. del ARCO, *Catálogo...*, 1942, p. 418; y J. AINAUD de LASRTE, *Arte...*, 1973, p. 18 entre otros, habían calificado esta obra de franco-gótica, término que durante mucho tiempo se utilizó para denominar la mayor parte de estas obras que actualmente consideramos del gótico lineal. Por otro lado, la proximidad con las pinturas de Lérida ha sido señalada por estos y otros autores como M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Documentació...*, 1979, pp. 60-61 y M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61. Pero solo M. TRENS, “La peinture gothique jusqu’a Ferrer Bassa” en *La peinture...*, 1933, pp. 2-12 señalaba afinidades con un grupo de obras que el denomina “grupo des Pyrénées”, del cual forman parte algunas piezas que M. Melero considera del foco de la Cerdaña. M. Melero ha llevado a cabo uno de los últimos estudios sobre la pintura del gótico lineal catalán publicado al mismo tiempo que otro de R. Alcoy que dibuja un escenario muy distinto al tratar la aparición y el desarrollo de este estilo: M. MELERO, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra [etc.], 2005 y R. ALCOY y P. BESERAN, “Els primers tallers trescentistes a Lleida” en *L’art gòtic a Catalunya. Pintura, I. De l’inici a l’italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 119-124. M. Melero considera que el modelo gótico lineal anglo-francés llegó a Cataluña a través de la Cerdaña, concretamente de Puigcerdá, de la mano de artistas extranjeros. Éstos dieron lugar al nacimiento de unos talleres que intentaron imitar las nuevas formulas dando obras de más o menos calidad y más o menos ligadas a la tradición románica, dependiendo de la formación y las dotes de sus miembros. Las formulas importadas del otro lado de los Pirineos llegaron a Lérida donde debía haber un importante centro artístico vinculado a la Seo Vella y poco a poco fueron ganando terreno y modificando sus modelos al entrar en contacto con las nuevas formulas italianizantes. Uno de los máximos exponentes de este momento son las ya citadas pinturas de la Pía Almoína, con las cuales considero que el retablo aquí presentado muestra algunas afinidades, aunque como he dicho J. YARZA niega que pueda haber una relación con estas pinturas leridanas. Sobre esto último véase J. YARZA, *Historia...*, 1980, p. 328 y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁶¹ M. MELERO, *La pintura...* (2005).
- ⁶² M. MELERO realiza un detallado estudio sobre el retablo de Soriguerola poniendo el énfasis en los estereotipos utilizados por su autor que le permiten dibujar unos elementos comunes en otras obras que considera del mismo círculo artístico. M. MELERO, “El Maestro de Soriguerola: Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (1993), pp. 5-22.
- ⁶³ La tabla dedicada a Santo Domingo de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas (MRB, N^o Inv. 8733), a la cual hago referencia, es una obra que había sido catalogada como una pieza de origen Alemán. Pero parece que el museo, en un proceso de recatalogación de sus obras considera que se trata de una pieza aragonesa algo que ya había sido apuntado por A. NAVAL, “Dos tablas relacionadas con Bierge y Foces, en Bruselas (I)”, *El Domingo. Diario del Alto Aragón* [Huesca], Año XIX, núm. 6158, Domingo, 20 de abril del 2003, p. 8 y A. NAVAL, “Dos tablas relacionadas con Bierge y Foces, en Bruselas (II)”, *El Domingo. Diario del Alto Aragón* [Huesca], Año XIX, núm. 6165, Domingo, 27 de abril del 2003, p. 8.
- ⁶⁴ M. MELERO, *La pintura...*, 2005.
- ⁶⁵ M^a A. Escudero hace referencia a este graffiti en el artículo M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Documentació...*, 1979, pp. 60-61.
- ⁶⁶ V. A. ÁLVAREZ, *El Cisma de Occidente*, Madrid, 1982.
- ⁶⁷ Véase J. GUDIOL, *Ars...*, 1950, p. 253 y M^a C. LACARRA, “Pintura gótica en el Alto Aragón” en *Signos...*, 1993, pp. 175-189.