

Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo

ELENA AGUADO GUARDIOLA*
ANA MARÍA MUÑOZ SANCHO**
JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ***

a M^a Carmen Lacarra Ducay

Resumen

En este artículo se aporta documentación inédita y se plantean nuevas hipótesis acerca de la promoción y autoría de conjuntos escultóricos borgoñones en piedra policromada, de principios del siglo XV, en la Corona de Aragón y Navarra: la capilla de Los Corporales de la iglesia de Santa María de Daroca y el sepulcro del Canciller Villaespesa en la catedral de Tudela.

Palabras clave

Francisco Climent Sopera, Pere Joan, Capilla de los Corporales de Daroca, Sepulcro del canciller Villaespesa, Isambart, Pedro Jalopa.

Abstract

This article reports unpublished documents and new hypotheses on the promotion and the authors of some 15th Century Burgundian polychrome-stone sculptures in the Corona de Aragon and Navarra: The Corporales Chapell in the church of Santa María at Daroca and the tomb of Villaespesa Chancellor in the cathedral of Tudela.

Key words

Francisco Climent Sopera, Pere Joan, The Corporales Chapell in Daroca, the tomb of Villaespesa chancellor, Isambart, Pedro Jalopa.

* * * * *

El redescubrimiento —y análisis— de los libros de fábrica de la Seo de Zaragoza fechados entre 1417 y 1422 permitieron comprobar que la visita del maestro Isambart, llamado para examinar la estabilidad del cimborrio de la metropolitana el 3 de junio de 1417, no se aprovechó para encargarle la ejecución de un retablo pétreo, tal y como se había venido

* Profesora de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. Dirección de correo electrónico: elenaguado@gmail.com.

** Investigadora de Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: munozsancho.ana@gmail.com.

*** Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: jif@unizar.es.

creyendo desde que Galindo y Romeo publicó su interpretación de los datos recogidos en dicho *corpus* documental,¹ sino para encomendarle la construcción de una capilla de nueva planta dedicada a San Agustín que tenía que levantarse en piedra. El maestro, que asumió el compromiso, tuvo que compatibilizarlo con la reforma de la antigua capilla mayor de la iglesia colegial de Daroca, y pudo hacerlo gracias al concurso de una nutrida cuadrilla de profesionales que no tuvieron problemas en trasladarse de una empresa a la otra en función de las necesidades específicas que se fueron planteando en cada una de ellas.²

Nuevas investigaciones han perseguido clarificar las trayectorias que habían seguido y que siguieron después de estos encargos tanto el maestro Isambart como algunos de sus colaboradores inmediatos, para descubrir que algunos de ellos habían trabajado en Flandes, la región parisina, Normandía o la Borgoña antes de salvar los Pirineos y ponerse al servicio de nuevos promotores artísticos, altos dignatarios y eclesiásticos hispanos que quisieron reproducir los ideales artísticos surgidos en las cortes de los príncipes Valois en sus propios dominios a comienzos del siglo XV.³

Estos esfuerzos han venido a poner de manifiesto la asombrosa capacidad de movimiento de todos estos profesionales, así como la importancia de las redes interpersonales tendidas —o que se fueron tejiendo— tanto entre ellos como entre los promotores de las empresas en las que fueron coincidiendo, antes incluso de cruzar los Pirineos e instalarse en Navarra o en el nordeste de la Corona aragonesa, las dos primeras regiones peninsulares en recibir las novedades de la arquitectura flamígera y de la escultura de ascendente borgoñón.

Las relaciones establecidas entre los artistas pudieron condicionar algunos de sus movimientos, pero, sobre todo, favorecieron los intercambios y las transferencias de carácter técnico y estilístico,⁴ que se produjeron en

¹ GALINDO Y ROMEO, P., “El cimborrio de La Seo. 1379-1520 (D. Lope de Luna, Benedicto XIII, D. Alonso de Aragón)”, en “Las Bellas Artes en Zaragoza. (Siglo XV). Estudios Históricos”, *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1922-1923, pp. 379-421.

² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza”, en *La piedra postrera* (2). *Comunicaciones, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla, Cabilido Metropolitano, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 75-113.

³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell’ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo”, *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 12, Palermo, Edizioni Caracol, 2011, pp. 27-44; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012.

⁴ AGUADO GUARDIOLA, E., MUÑOZ SANCHO, A. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Transferts des techniques de taille et de polychromie de la sculpture en pierre bourguignonne à la Péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien”, dans Van den Bossche, B., Guillouët, J.-M. et Dubois, J. (dir.), *Transferts et circulations artistiques dans l’Europe gothique (XIIe-XVIIe siècle)*, Paris, Picard, (en prensa).

direcciones —y momentos— diferentes. Así vendrían a demostrarlo, por ejemplo, los contactos entre Guillem Sagrera y Jean Lome, que ya fueron intuidos por algunos historiadores del arte atendiendo, en exclusiva, al lenguaje plástico de raíz borgoñona que creyeron descubrir en sus respectivas producciones escultóricas,⁵ y que, a pesar de que todavía no podemos determinar en qué momento pudieron establecerse —en esencia, porque sus trayectorias continúan planteando importantes interrogantes a día de hoy⁶—, ahora sabemos que existieron, y que se produjeron en las dos direcciones y en momentos distintos a través de personajes como Pedro Jalopa, que coincidió con Sagrera en Perpiñán y trabajó con Lome en Navarra, o Vicenç Huyart, que colaboró con Lome en Navarra, y con Sagrera en Elna.⁷

De alguna manera, el propio equipo articulado en tierras aragonesas en torno a la figura de Isambart debió de conformarse —al menos, en parte— gracias a relaciones de este tipo. Todo indica que el maestro atravesó los Pirineos por la frontera nororiental de la Corona aragonesa, y sabemos que pasó por Lérida antes de recalar en Daroca; mientras que su segundo de a bordo, Pedro Jalopa, que debió de seguir un recorrido similar, puesto que se le documenta en Perpiñán, y después en Barcelona, con muy pocos días de diferencia, estuvo trabajando en Navarra en la órbita de Jean Lome antes de acudir a tierras aragonesas y ponerse a las órdenes de Isambart, el mismo camino que siguieron otros profesionales, como Arnalcón o Arnaltón, Enequi, Johan de Borgonya, Johan de Oroz, Colin de Rayz, y probablemente, Broyant.

⁵ BERTAUX, É., “Le mausolée de Charles le Noble a Pampelune et l’art franco-flamand en Navarre”, *Gazette des Beaux-Arts*, XL, 1908, pp. 89-112, espec. pp. 109-110; URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte medieval navarro*, vol. V, *Arte gótico*, Pamplona, Editorial Aranzadi, 1973, pp. 148-150.

⁶ Así, mientras que a Guillem Sagrera se le ha supuesto un viaje por la Borgoña y el Berry [DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera”, en Garofalo, E. y Nobile, M. R. (eds.), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2007, pp. 58-93, espec. p. 70; DOMENGE I MESQUIDA, J., “Guillem Sagrera et *lo modern de son temps*”, *Revue de l’Art*, 166, 2009/4, pp. 77-90], Jean Lome pudo recibir su primera formación e iniciar su actividad profesional en Tournai, pero debió de trabajar en Champmol a las órdenes de Sluter (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 26; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La escultura en Navarra en tiempos del Compromiso de Caspe”, *Artigrama*, 26, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2011, pp. 185-242, espec. pp. 201-203), y pudo hacerlo en la localidad bretona de Josselin antes de trasladarse a los dominios peninsulares de Carlos III *el Noble* de Navarra. De hecho, tal y como señalara Baudoin, el maestro que dirigía los trabajos de la fortaleza del lugar en los primeros años del siglo XV respondía al nombre de *Jean le maçon*, y el monumento funerario de los señores de la localidad, el condestable Olivier de Clisson († 1407) y su esposa Margherite de Rohan († 1406), levantado en la basílica de Notre-Dame-du-Roncier, se realizó a partir del modelo tipológico empleado en el sepulcro de Felipe *el Atevido*, pero acusando una fuerte influencia de la *manière tournaisienne* —especialmente perceptible en las figuras de los llorantes que decoran los frentes de la cama—, y adelantando muchas de las soluciones aplicadas en la realizada por Jean Lome para el rey de Navarra y su esposa algunos años más tarde, entre 1413 y 1419 [BAUDOIN, J., “Destinées itinérantes des grands imagiers de la fin du Moyen Âge”, *Francia*, 14, 1986, pp. 139-167, espec. pp. 146-147].

⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

Sin embargo, los movimientos de todos estos profesionales tampoco pueden entenderse sin atender a los promotores de las empresas en las que fueron tomando parte, y a las relaciones que los ligaban de una manera u otra. En este sentido, resulta sumamente interesante la posibilidad de que Jean Lome acudiera a Navarra gracias a los lazos existentes entre Carlos III *el Noble* y el condestable Olivier de Clisson y su esposa, Margherite de Rohan, para los que pudo haber trabajado en la localidad bretona de Josselin durante los primeros años del siglo XV;⁸ y muchos de los movimientos de Isambart y Jalopa por la Península parecen relacionados tanto con los Trastámara, como con algunos miembros —o allegados— de los Luna.⁹

El equipo en tierras aragonesas: Francisco Climent Sopera y Pere Joan

De hecho, la reforma de la capilla de los Corporales de Daroca [fig. 1] se venía relacionando con la reina María de Castilla, esposa de Alfonso V de Aragón, dado que sus armas campean en el único escudo dispuesto en el ciborio triple elevado sobre el presbiterio del recinto.¹⁰ Sin embargo, las armas de la reina parecen sobreponerse a otras, quizás las de la propia ciudad de Daroca;¹¹ y si la documentación conocida hasta el momento venía a poner de manifiesto que el proyecto se benefició de las aportaciones económicas de diferentes particulares,¹² ahora sabemos que también contó con el apoyo de instituciones civiles como la Comunidad de aldeas de Daroca,¹³ y que no se hubiera podido materializar sin

⁸ Véase nota nº 6. En efecto, la tía del monarca, Juana de Évreux, hija de Felipe III de Évreux y Juana II de Navarra, se había casado con Jean I de Rohan, vizconde de Rohan y hermano de Margherite, en 1377. Baudoin tan sólo yerra al señalar que Juana de Évreux era hermana, y no tía, del monarca (BAUDOIN, J., “Destinées itinérantes...”, *op. cit.*, pp. 146-147).

⁹ RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate”, *Anales de Historia del Arte*, 19, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 2009, pp. 43-76, espec. pp. 57-62; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ La identificación de las armas en MAÑAS BALLESTÍN, F., *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 2006, p. 160. Hemos defendido esta posibilidad en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 92-93, y p. 97; RUIZ SOUZA, J. C. y GARCÍA FLORES, A., “Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla...”, *op. cit.*, p. 60.

¹¹ En efecto, en la parte inferior del escudo, entre el señal real de Aragón y las armas de Castilla, parece descubrirse un elemento, que parece una de las entradas de la muralla de la ciudad, motivo que campea en las armas de Daroca. Puede verse una fotografía de detalle en Mañas Ballestín, F., *Capilla de los Corporales...*, *op. cit.*, pp. 86-87, y la explicación de las armas de la ciudad, *ibidem*, pp. 189-190.

¹² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹³ Los fabriqueros del templo reconocieron haber recibido de la Comunidad de Daroca cincuenta florines de oro *para la obra de la capilla de los ditos Santos Corporales dela dita iglesia de Santa Maria* de Daroca el 4 de marzo de 1417 [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Diversos-Comunidades, Car. 73, nº 59, (Daroca, 4-III-1417), Apéndice documental, 1].



Fig. 1. Daroca (Zaragoza). Iglesia colegial. Capilla de los Corporales.



*Fig. 2. Daroca (Zaragoza). Iglesia colegial. Capilla de los Corporales.
Detalle de los relieves del fondo.*

el respaldo de Francisco Climent Sopera, que había sido prior de Daroca (1394-1404), obispo de Mallorca (1403-1407), administrador apostólico de la diócesis de Tarazona (1405-1411), y obispo de Tortosa (1407-1410) y de Barcelona (1410-1415) antes de pasar a ocupar la sede arzobispal de Zaragoza entre 1416 y 1419.¹⁴ No en vano, este eclesiástico facilitó una considerable cantidad de dinero para la fábrica, que acabaría alcanzando los seiscientos florines de oro el 30 de marzo de 1418.¹⁵

Francisco Climent Sopera había desarrollado una importante labor de promoción material y artística en todos sus destinos eclesiásticos, especialmente en la catedral de Barcelona, cuya fábrica continuó impulsando desde la sede arzobispal de Zaragoza,¹⁶ y pudo actuar como catalizador de la llegada de Isambart y su equipo, primero a Daroca, y más tarde, a la capital aragonesa. De hecho, aunque los asientos de los libros de fábrica de la Seo cesaraugustana trasladan la impresión de que fueron los canónigos quienes requirieron su presencia para examinar el cimborrio del templo, y quienes terminaron encargándole la construcción de la capilla de San Agustín, parece obligado contemplar la posibilidad de que tomasen ambas decisiones —sobre todo, la segunda— de acuerdo con quien presidía el cabildo de la metropolitana en ese mismo momento, el arzobispo Sopera.

En este sentido, sería de mucha utilidad conocer en qué pudo estar ocupado Isambart desde 1410, fecha en la que aparece documentado en las obras de la catedral de Lérida,¹⁷ y comienzos de junio de 1417, cuando se trasladó de Daroca a Zaragoza; pero conviene recordar que, por lo menos, su más estrecho colaborador, Pedro Jalopa, sí que había trabajado en la catedral de Barcelona durante el primer mandato episcopal de

¹⁴ Estuvo muy ligado al Papa Benedicto XIII, para quien desempeñó las funciones de tesorero y nuncio en Castilla, y Martín V, el pontífice elegido en el Concilio de Constanza, le desposeyó de la mitra zaragozana, aunque trató de compensarle con la administración perpetua de la diócesis de Barcelona (1420-1429) y el patriarcado de Jerusalén, y terminó restituyéndole la sede de Zaragoza (1429), pero el eclesiástico no pudo tomar posesión de la misma, falleciendo en Barcelona en 1430 [CANELLAS ANOZ, M., *La iglesia colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución “Fernando el Católico”, 1983, pp. 89-93; CLIMENT PARCET, J., “El otro obispo Climent”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXII, 1986, pp. 185-210].

¹⁵ Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [A.C.L.S.Z.], Registro de Actos Comunes y Órdenes, 1416-1419, f. 140 v, (Alcañiz, 30-III-1418), Apéndice documental, 2.

¹⁶ TERÉS I TOMÁS, M^a R., “Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La construcció de l’antiga sala capitular”, *Lambard*, VI, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1994, pp. 389-413, espec. p. 405.

¹⁷ En efecto, la primera mención figura en los libros de fábrica de la *Seu vella* de Lérida, donde encontramos un *Hisambret* trabajando como piquero en 1410 (ARGILÉS I ALUJA, C., “L’activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410 a través dels Llibres d’Obra”, en *Actes del Congrés de la Seu vella de Lleida*, Lérida, Estudi General de Lleida, 1991, pp. 233-245, espec. p. 236, nota n^o 18).

Sapera en la ciudad condal, puesto que se incorporó a la construcción de la capilla de San Sever a finales de mayo de 1411.¹⁸

Quizás no fuese el único. De hecho, querríamos llamar la atención sobre Pere Joan, que aparece documentado en la portada del capítulo de la catedral de Barcelona —una empresa estrechamente relacionada con la de la capilla de San Sever—, por lo menos, entre el mes de noviembre de 1414 y el de mayo del año siguiente,¹⁹ trabajando junto a profesionales como Bartomeu Gual, Martí Llobet, Andreu Escuder, Antoni Canet y Francesc Marata, antiguo colaborador de Sluter en los talleres de Champmol, con quien pudo familiarizarse con el nuevo lenguaje plástico de raíz borgoñona.²⁰ Más tarde, compatibilizó sus obligaciones en la fábrica de la Seo barcelonesa —impulsada, no se olvide, por Francisco Climent Sapera— con la decoración de la nueva fachada del palacio de la Generalitat, pero tras cobrar por la realización de la clave decorada con la imagen de Dios Padre destinada para el último tramo de la *volta major* de la catedral el 7 de marzo de 1418, desaparece de las fuentes documentales de la ciudad condal.²¹

Naturalmente, nos movemos en el territorio de la hipótesis, pero querríamos plantear la posibilidad de que Pere Joan hubiera podido dirigir sus pasos a tierras aragonesas para integrarse en el equipo dirigido por Isambart y Pedro Jalopa. Desde luego, se da la circunstancia de que el arzobispo de Zaragoza, Francisco Climent Sapera, se decidió a prestar el impulso definitivo para la conclusión de la capilla de los Corporales tan sólo unos días más tarde, el 30 de marzo de 1418, y queremos subrayar el hecho de que el único *imaginario* identificado como tal en los libros de fábrica relacionados con la construcción de la capilla de San Agustín de la Seo de Zaragoza comparece en sus asientos muy poco tiempo después, el 26 de julio de ese mismo año, y que lo hace como *Perrinet imaginador*,²²

¹⁸ Desde luego, se le ha documentado colaborando en la talla de la clave de la bóveda de la capilla (VALERO MOLINA, J., “Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la capella de Sant Sever de la catedral de Barcelona”, *Lambard*, 21, 2010, pp. 157-178, espec. pp. 169-170).

¹⁹ TERÉS I TOMÀS, M^a R., “Una nova aportació a l’obra d’Antoni Canet”, *D’Art*, 8-9, Barcelona, 1983, pp. 201-204; TERÉS I TOMÀS, M^a R., “Obres del segle XV a la catedral de Barcelona...”, *op. cit.*, espec. p. 400; MANOTE I CLIVILLES, M^a R., “Pere Joan”, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2007, pp. 124-143, espec. p. 124.

²⁰ TERÉS I TOMÀS, M^a R., “Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional”, *Barcelona Quaderns d’Història*, 8, 2003, pp. 201-231.

²¹ MADURELL MARIMÓN, J. M^a, “El arte en la Comarca Alta de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, p. 43, nota n^o 108; MANOTE I CLIVILLES, M^a R., “Pere Joan”, *op. cit.*, pp. 124-126.

²² La identificación del *imaginario* con *Perrinet imaginador* se produce unos días más tarde, a comienzos de agosto (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, p. 31, y Apéndice documental, 12, pp. 165-171).

un diminutivo tras el que quizás quepa reconocer a un jovencísimo Pere Joan.²³

Sea como fuere, el perfil de *Perrinet imaginador* aparece perfectamente diferenciado del de otros profesionales homónimos que formaban parte del equipo, como el propio Pedro —Perri— Jalopa, Emperrí o Emperrinet *el Mayor*, y Emperrinet *el Alemán*,²⁴ y sabemos que debió de trabajar en Zaragoza hasta el 17 de octubre, trasladándose a Daroca poco después. Allí fueron a buscarlo el 13 de noviembre con la intención de que acudiese a las canteras de Villanueva de Huerva para *esleyr piedras pora las ymagines grandes* —de la capilla de San Agustín—, y allí trabajó, por lo menos, hasta el 10 de diciembre de ese mismo año, continuando ligado al proyecto hasta el 6 de julio de 1419, fecha a partir de la que su nombre desaparece de los libros de cuentas.²⁵

La tradición historiográfica venía creyendo descubrir la mano de Pere Joan en la capilla de los Corporales de Daroca, sobre todo, en los relieves de los lienzos murales [fig. 2], aunque retrasando su posible intervención allí hasta 1445, fecha en la que, según consta en los asientos de los libros de fábrica relacionados con la ejecución del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, el maestro estuvo en Daroca.²⁶ Sin embargo, la posibilidad de identificar a Pere Joan con *Perrinet imaginador* permitiría situar su actuación en esta empresa bastantes años antes, hacia 1418, integrado en una cuadrilla compuesta por profesionales de procedencias, formaciones y trayectorias muy dispares.

Tal y como ya se ha señalado, muchos de ellos ya habían trabajado en Navarra, y tampoco debe descartarse la posibilidad de que algunos —incluido nuestro artífice— acudieran allí después para trabajar en otros proyectos como el monumento funerario del canciller Francés de Villaespesa y su mujer, Isabel de Ujué, que se habilitaría en la capilla de

²³ En un documento fechado en 1418, Pere Joan reconoce tener más de veinte años, pero menos de veinticinco (MADURELL MARIMÓN, J. M^a, “El arte en la Comarca Alta de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, p. 43, nota n^o 107).

²⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 17-28, y Apéndice documental, 3, pp. 119-131 (Jalopa); p. 31, y Apéndice documental, 13, pp. 171-175 (Emperrí o Emperrinet *el Mayor*); pp. 31-32, Apéndice documental, 15, pp. 178-179 (Broçella Dalmanya o Emperrinet *el Alemán*).

²⁵ *Ibidem*, p. 31, y Apéndice documental, 12, pp. 165-171.

²⁶ El dato ya fue dado a conocer por GALINDO Y ROMEO, P., “La intervención de Pere Johan...”, *op. cit.*, p. 434, y Apéndice documental II-D, doc. XV, p. 457. Sobre su posible relación con los relieves de los fondos, véase LACARRA DUCAY, M^a C., *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2000, pp. 64, 262 y 264; PIK WAJS, G., “La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión”, *Turiasso*, XVI, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 2001-2002, pp. 145-177, espec. p. 150; MAÑAS BALLESTÍN, F., *Capilla de los Corporales...*, *op. cit.*, p. 119; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “El maestro Isambart en Aragón...”, *op. cit.*, p. 93.



*Fig. 3. Tudela (Navarra). Catedral. Sepulcro del Canciller Villaespesa.
Foto: Diputación Foral de Navarra.*

San Gil —o de la Esperanza— de la actual catedral de Tudela en torno a 1419 [fig. 3].²⁷

Desde luego, destacados especialistas han venido señalando la estrecha relación formal y estilística existente entre los relieves desplegados por los muros de la capilla de los Corporales de Daroca, aquellos en los que se ha querido reconocer, precisamente, la mano de Pere Joan, y los que decoran los fondos del arcosolio tudelano [fig. 4].²⁸ Esta circunstancia ha servido para sugerir la posibilidad de que los escultores del sepulcro hubieran podido llegar a tierras navarras tras pasar por Aragón; un extremo perfectamente plausible si se tiene en cuenta el origen aragonés del promotor, el hecho de que capituló la ejecución del retablo de su capilla funeraria en Zaragoza, y de que procuró que estuviese atendida por religiosos y clérigos de ascendencia aragonesa, algunos de ellos, procedentes, precisamente, de Daroca.²⁹

Lamentablemente, estamos muy lejos de poder dilucidar quiénes pudieron llevarlo a cabo, pero querríamos llamar la atención sobre el conjunto de mandas testamentarias reservadas por Villaespesa al grupo conformado por *Henequin, maestre Martin, Johan, Peroch y Pero Vicarra*,³⁰ porque sus nombres parecen coincidir con los de algunos de los operarios documentados a las órdenes de Isambart y Jalopa en tierras aragonesas, como *Martín de Retuerta* o *Pedro Vizcaya*, que colaboraron de manera muy estrecha con *Perrinet imaginador*, y también terminaron abandonando la

²⁷ Janke propuso que la sepultura pudo comenzarse en la primavera de 1419, varios meses después del fallecimiento de Isabel de Ujué, y siguiendo las argumentaciones de Castro, defendió que debió de concluirse bastante después del deceso del canciller, acaecido en 1421 [CASTRO, J. R., “El canciller Villaespesa. (Bosquejo biográfico)”, *Príncipe de Viana*, X, 1949, pp. 129-226, espec. pp. 206-208, JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, pp. 150-151]. En esencia, se considera que el sepulcro no estaba terminado a la muerte del canciller porque en su testamento, ordenado el 12 de enero de 1421, tan sólo se hace referencia a su sepultura en líneas generales, sin mencionar de manera expresa el monumento funerario. Sin embargo, tal y como reconociera Yarza Luaces, aunque la expresión no es definitiva, podría entenderse en sentido contrario: *ordeno et mando (...) que mi cuerpo sea levado a la ciudat de Tudela et sea soterrado en la yglesia de Santa Maria, en la capiella que se clama o se intitula de Sant Gil (...) la quaal los sennores dehan et capitol (...) me otorgaron (...) et mando que en la sepultura mia et de dona Ysabel de Usue mi mujer (...) persona otra alguna non sea soterrada* [YARZA LUACES, J., “La capilla funeraria hispana en torno a 1400”, en Núñez, M. y Portela, E. (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91, espec. pp. 85-86].

²⁸ JANKE, R. S., *Jehan Lome...*, *op. cit.*, p. 134, nota n° 11; YARZA LUACES, J., “La capilla funeraria...”, *op. cit.*, pp. 80-81. También se han querido encontrar ciertas similitudes con algunas de las esculturas del retablo del los Corporales (MELERO MONEO, M., “El sepulcro gótico...”, *op. cit.*, p. 259).

²⁹ YARZA LUACES, J., “La capilla funeraria...”, *op. cit.*, p. 73, y pp. 80-81.

³⁰ Las últimas voluntades del canciller, ordenadas el 12 de enero de 1421, fueron publicadas por CASTRO, J. R., “El canciller Villaespesa. (Bosquejo biográfico)”, *Príncipe de Viana*, X, 1949, pp. 129-226, espec. Apéndice I, pp. 211-223.

cuadrilla, con rumbo desconocido; el segundo, tan sólo dos días después de que lo hiciera *Perrinet*.³¹

Sea como fuere, querríamos destacar que desde su desaparición de las fuentes barcelonesas a comienzos del mes de marzo de 1418, no se ha conseguido documentar a Pere Joan en tierras catalanas hasta el 24 de junio de 1420, fecha en la que contrató la ejecución de una imagen de Santa Coloma —con su tabernáculo— para el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Coloma de Queralt.³²

Somos conscientes de que rara vez disponemos de una secuencia ininterrumpida de noticias que permita reconstruir la biografía profesional de un artista del periodo año tras año, y sabemos que Pere Joan pudo haber permanecido en el Principado, realizando algunas de las obras no documentadas que se le vienen atribuyendo, e incluso ocupado en los primeros trabajos del retablo mayor de la catedral de Tarragona. No obstante, queremos insistir en la posibilidad de que Francisco Climent Saperas hubiera podido propiciar el traslado de algunos de los profesionales que trabajaban en sus proyectos barceloneses hasta tierras aragonesas, y que Pere Joan hubiera podido seguir este camino para incorporarse al equipo dirigido por Isambart y Pedro Jalopa.

Desde luego, la desaparición del escultor de las fuentes barcelonesas viene a coincidir en el tiempo con la aparición de *Perrinet imaginador* en los libros de cuentas de la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza —en los que se le documenta hasta comienzos del mes de julio de 1419—, y la tradición historiográfica ha venido creyendo descubrir su mano en los relieves de los lienzos murales de la capilla de los Corporales de Daroca, la única de las empresas ejecutada por la cuadrilla en tierras aragonesas que ha conseguido llegar hasta nuestros días.

La estrecha relación estilística y formal de estos relieves con los desplegados en el sepulcro Villaespesa de la catedral de Tudela obliga a contemplar la posibilidad de que nuestro escultor hubiera podido ampliar su radio de acción a otros centros, al menos durante un tiempo. Desde luego, se da la circunstancia de que Pere Joan no reaparece en tierras catalanas hasta finales de junio de 1420. A partir de entonces, continuará desarrollando su carrera profesional en el Principado hasta que un nuevo

³¹ En efecto, Martín de Retuerta aparece en las cuentas relacionadas con la construcción de la capilla de San Agustín entre el 25 de junio de 1418 y el 17 de septiembre de ese mismo año; mientras que Pedro Vizcaya aparece documentado entre el 16 de junio de 1418 y el 8 de julio de 1419 (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza...*, op. cit., Apéndice documental, 21, pp. 196-197; y Apéndice documental, 19, pp. 183-190).

³² FELIP I SÁNCHEZ, J., "L'escultor Pere Joan a Montblanc i la Conca de Barberà (segle XV)", *Aplec de treballs (Montblanc)*, 26, Centre d'estudis de la Conca de Barberà, 2008, pp. 125-139, espec. doc. 1, pp. 137-138.



Fig. 4. Tudela (Navarra). Catedral. Sepulcro del Canciller Villaspesa.
Detalle de los relieves del arcosolio.

prelado, en este caso, Dalmau de Mur, obispo de Gerona (1415-1418), arzobispo de Tarragona (1419-1431), y finalmente, arzobispo de Zaragoza (1431-1456), le impulsará a desplazarse, quizás por segunda vez, a tierras aragonesas.³³

³³ Su labor de promoción artística como arzobispo de Zaragoza ha sido ampliamente estudiada por M^a Carmen Lacarra Ducay en trabajos, como LACARRA DUCAY, M^a C., “Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)”, *Seminario de Arte Aragones*, XXXIII, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, pp. 149-159; LACARRA DUCAY, M^a C., “Mecenazgo de los obispos catalanes en las diócesis aragonesas durante la Baja Edad Media”, *Aragonia Sacra*, II, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1987, pp. 19-34, espec. pp. 29-34, o LACARRA DUCAY, M^a C., “Mecenazgo eclesiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo”, en Terés, M^a R. (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània Edicions, Universitat de Barcelona, 2011, pp. 411-436, espec. pp. 417-424.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1417, marzo, 4

Daroca

Remon Johan, canónigo de la iglesia colegial de Daroca, y Pedro Gil de la Foz, notario, vecino de la misma, como obreros de la fábrica del templo, otorgan haber recibido de Johan de Forz, vecino del lugar de Cariñena, escribano de la Comunidad de las aldeas de Daroca, los cincuenta florines de oro recogidos en la plega general realizada por la comunidad en el lugar de Herrera para la obra de la capilla de los Corporales.

A.H.N., Diversos-Comunidades, Car. 73, n° 59.

Sia manifiesto a todos que nos Remon Johan canonge dela eglesia collegiada de Santa Maria de la ciudat de Darocha et Pedro Gil dela Foz notario vezino dela dita ciudat asin como tercios o si quiere obreros qui somos de la tercia o si quiere fabrica de la dita eglesia de Santa Maria et de los Santos Corporales de la dita eglesia atorgamos hauer hauido et recebido de vos el honrrado Johan de Forz vezino del lugar de Carinyana asin como scriuano qui soys dela comunidat de las aldeas de la dita ciudat son asaber cinquanta florines doro fino et de drecho peso del cunnyo de Aragon los quales en la plega general ultimament fecha por la dita comunidat en el lugar de Fferrera aldea de la dita ciudat fueron mandados graciosament en el liuro extraordinario pora la obra de la capiella de los ditos Santos Corporales dela dita eglesia de Santa Maria renunciantes a toda excepcion de decebimiento de frau et de engannyo er de no hauer hauido et contando en pode nuestro recebido los ditos cinquanta florines et porque de aquellos nos atorgamos seyer pagados queremos que vos ende sea feito aqueste present publico albaran a todos tiempos valedero. Fecho fue aquesto en Darocha a quatro dias del mes de marco anno a Natiuitate Domini millesimo quadragesimo decimo septimo. Presentes testimonios fueron adaquesto Nicholas Diaz de Ualdariento et Johan de Bearne vezinos de la dita ciudat etc. Sig[*signo*]no de mi Domingo Pardiellos vezino de la ciudat de Darocha por actoridat del Senyor Rey notario publico por todo el regno de Aragon qui a las sobre ditas cosas present fu et aquesto scriui et cerre

2

1418, marzo, 30

Alcañiz

Ante la insuficiencia de los fondos reunidos para la reforma de la capilla mayor de la iglesia colegial de Daroca, Francisco Climent Sapera, arzobispo de Zaragoza, aumenta su aportación hasta los seiscientos florines de oro.

A.C.L.S.Z., Registro de Actos Comunes y Órdenes, 1416-1419, f. 140 v.

Franciscus etc. venerabilibus et in Christo dilectis priori aut eius locumtenenti et Capitulo canonicorum Sancte Marie civitatis Daroce Cesaraugustanae diocesis. Salutem in Domino. Humilem supplicationem pro parte vestra nobis exhibitam percipimus continente ex cum vos in eadem ecclesia Sancte Marie de novo inceperitis fabricare et construere quoddam opus prope altare maius ipsius ecclesie ubi Sancta

Corporalia recludantur et utilius conserventur et ut asseruistis pro consumancie dicti operis quod valde utile existit indigeatis aliquibus pecuniarum cantitatibus cum vobis ad och non sufficiant. Idcirco, suplicati vestre inclinati benigne ut non obstantibus quantitatibus pecuniarum et quas jam propter recepistis possitis mandamiento pecunias ad complementum sexcentorum florinorum cum eisdem et inde contractus et instrumenta securitis firmare, vobis licencia et facultatem presentibus impartimur dum tamen dictos DC^{os} florines in ipso opere ponere et convertere habeatis et ut ipsi contractus et instrumenta maioris obtineant roboris firmitatem nostram prestamus auctoritatem pariter et decretum. Data Alcanici diem penultima marci anno a Natiuitate Domini M^o CCCC^o decimo octavo