

Juan Vicente García Marsilla \*

## LA CALLE Y EL ESPACIO PÚBLICO EN LA PINTURA GÓTICA HISPANA

Los siglos finales de la Edad Media vieron como una nueva mentalidad, una visión diferente y más positiva del ser humano y del mundo sensible, transformaba de manera progresiva el lenguaje de las imágenes. Si en la pintura o la escultura románicas se buscaba sobre todo la expresión mayestática de los dogmas del cristianismo a través de símbolos más o menos hieráticos y convencionales, el mundo del gótico protagonizará, por el contrario, un acercamiento consciente a la realidad cotidiana de los fieles, primando los aspectos más narrativos de las Sagradas Escrituras o de las vidas de los santos, para así fijar unos modelos de conducta cristiana. Ese cambio sería impulsado principalmente por los frailes de las nuevas órdenes mendicantes, cuyas prédicas se dirigían a los habitantes de las cada vez más populosas ciudades, y que, más allá de las sutilezas de la teología, necesitaban “puntos de contacto” con su multitudinario público para así poder hacer más comprensibles sus enseñanzas. De esta manera, igual que en los sermones comenzaron a abundar los *exempla* —anécdotas e historias moralizantes ambientadas en el entorno habitual del auditorio—; en los murales y retablos de las iglesias, verdaderos anclajes visuales de la memoria de los fieles, las escenas se “actualizaron”, vistiendo a los personajes según la moda de la época en que vivieron sus primeros espectadores, y situándolos sobre un paisaje inspirado igualmente en el que les rodeaba.

Estos anacronismos buscados, que pretendían aproximar la realidad pintada a la vivida, han permitido que las imágenes se conviertan en excelentes

---

\* Universitat de València

documentos para el estudio de diferentes aspectos de la vida cotidiana bajo-medieval, y aunque no faltan los escépticos, el hecho es que, siempre que se opere en ellas la necesaria crítica de fuentes, y se comparen y complementen con otros materiales, los mensajes icónicos nos ofrecen una valiosísima información difícilmente sustituible por otros medios<sup>1</sup>. Y es en ese contexto en el que cabe insertar la presente aportación, que no se centra en este caso en el aspecto de los personajes, sino en los escenarios en que desarrollan sus acciones, y más concretamente en aquellos espacios públicos urbanos cuyas representaciones pintadas, con el paso del tiempo, fueron ganando en detallismo y verosimilitud, y llegaron también a jugar un papel importante en la propia comprensión de las historias que se ilustraban<sup>2</sup>.

Todo ello se produjo en un momento histórico en el que la importancia del hecho urbano no dejaba de crecer, y en el que las ciudades eran regidas por incipientes corporaciones municipales cada vez más preocupadas por el buen estado de sus vías públicas, vistas al fin y al cabo como el reflejo de la potencia y el buen hacer de sus clases dirigentes<sup>3</sup>. Por eso no extraña que en las pinturas de los manuscritos y los retablos, e ilustrando el entorno urbano

---

<sup>1</sup> En general, han sido los historiadores franceses quienes más han avanzado en este campo, destacando especialmente autores —y más aún autoras— como D. Alexandre-Bidon, F. Piponnier, P. Mane, J. C. Schmitt o J. Baschet. Como ejemplo de la discusión en este país sobre el uso de las imágenes en la Edad Media se pueden destacar dos números de la serie *Cahiers du Léopard d'Or*, en concreto el 5, dedicado a la imagen y dirigido por BASCHET, J. y SCHMITT, J.-C. (1996); y el 10, a la iconografía por DUCHET-SUCHAUX, G., (2001). No se deben soslayar tampoco las reflexiones que vertió WIRTH, J., (1989); y la reciente recopilación de artículos de SCHMITT, J.-C., (2002). Entre la historiografía británica destaca la obra de HASKELL, F. (1993); mientras que en Italia la pionera obra de SERENI, E., (1961) ya utilizó las fuentes icónicas para el estudio del paisaje; y hoy la máxima representante de esta tendencia es probablemente FRUGONI, CH. (1997). En España las Cantigas de Alfonso X el Sabio ya suscitaban este tipo de estudios hace años, como el de MENÉNDEZ PIDAL, G., (1986); y más recientemente la pintura gótica catalana ha dado también buenos frutos en BOLÓS, J., (2000). Se han puesto de moda por otra parte, en los últimos años, las obras de gran formato que ofrecen una visión amplia del período medieval profusamente ilustrada con imágenes, aunque éstas raramente aportan más que un apoyo secundario al desarrollo del texto. Algunas de ellas se han traducido al castellano, como HERRIN, J., (1999); o BARTLETT, R., (2002). No se ha traducido sin embargo la personal aportación de LE GOFF, J. (2000).

<sup>2</sup> Hasta ahora los estudios más frecuentes que se han realizado en nuestro país a partir de fuentes icónicas medievales se han centrado en la indumentaria de los personajes, como ASTOR LANDETE, M., (1999); o SIGÜENZA PELARDA, C., (2000). En Valencia dos tesis de licenciatura se han ocupado por el contrario del paisaje de las tablas medievales, la de LLOPIS LLOMBART, J., (1963); y la de TAMBORERO CAPILLA, L., (2001), cuya publicación esperamos próximamente. La lectura en clave iconológica de la arquitectura ha sido tratada por otra parte en la época renacentista por ÁVILA, A., (1993).

<sup>3</sup> Esta política de decoro urbano ha sido ya estudiada en el caso concreto de Valencia: véanse sobre todo los estudios de RUBIO VELA, A. (1981 y 1994); y los de SERRA DESFILIS, A. (1991, 1993 y 2000).

en el que se ambientaban muchas de las historias sacras que allí se contaban, se fueran haciendo un hueco las representaciones de calles o plazas, unos espacios públicos en los que transcurría buena parte de la vida de los ciudadanos de la época. Porque, en efecto, en la Edad Media la calle no era sólo, como tiende a serlo hoy en día, un lugar de paso, sino que se constituía, especialmente en las cálidas tierras del sur de Europa, en el marco de la sociabilidad por excelencia. En ella las gentes se veían y eran vistas, en ella vendían sus mercancías, se relacionaban, hacían correr las noticias o se divertían, y también en ella se desarrollaban los grandes actos públicos, desde las solemnidades religiosas a la truculenta ejecución de algún reo.

Cuando los artistas comenzaron a enfrentarse al reto de recrear en sus obras esos escenarios callejeros, se encontraron con el problema de que no sólo debían hacer más comprensible la imagen inspirándose en su realidad cotidiana, sino que además el paisaje urbano debía convertirse en el encuadramiento “global” de la acción, en parte consustancial de la composición de la escena y, cuando la búsqueda de la profundidad comenzó a abrirse paso, en el elemento clave de la visión perspectiva. Esa doble naturaleza de los elementos urbanos pintados, como detalles de vida y como marco de la acción, hace especialmente interesante su estudio, y plantea un amplio abanico de cuestiones diversas, desde las que atañen a la misma organización del cuadro, como la integración de los personajes con el fondo pictórico, o la importancia de los paisajes urbanos en el conjunto de la escena o en relación con la inteligibilidad del mensaje; a las que relacionan la obra con los modelos, reales o pintados, que le pudieran servir de inspiración, pasando por la propia libertad del artista para representar de una u otra forma dichos paisajes.

Para todas esas preguntas, aparentemente muy dispares, intentaremos proponer respuestas a partir del estudio concreto de algunas pinturas y miniaturas hispanas de los siglos XIII al XV. El elenco de imágenes recogido no es, de hecho, muy amplio, ya que no encontramos en los artistas de los reinos peninsulares el mismo deleite por narrar la vida ciudadana que se observó en países como Italia o los Países Bajos —las regiones, no lo olvidemos, más urbanizadas de Europa—, pero sí es lo suficientemente significativo como para conocer la evolución de estas representaciones a lo largo de la Baja Edad Media, y a través de ellas, comprender algo mejor el quehacer de los pintores medievales, los condicionantes que afectaban a la concepción de sus obras, y las soluciones propuestas para que éstas cumplieran su función eminentemente comunicativa.

## LA CALLE COMO IDEA. LA ARTICULACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN EL PRIMER GÓTICO

Así pues, si comenzamos por las primeras pinturas góticas, aquellas que se encuadran en el período que se ha dado en llamar “gótico lineal” o “protogótico”, podremos comprobar que en general representan sólo una muy ligera transformación de las imágenes románicas, más perceptible en los temas, y en ese tratamiento narrativo que ya hemos subrayado, que en el propio aspecto de las figuras, todavía trazadas con gruesas líneas que delimitaban espacios rellenos normalmente con colores planos o apenas matizados. De esta forma pintaban a lo largo del siglo XIII y aún en buena parte del XIV los talleres artísticos itinerantes que circulaban por los reinos ibéricos. Para ellos el fondo de la composición todavía no revestía un interés específico: fondos neutros de un solo color o que reproducían formas geométricas seguían cerrando las escenas como si de un telón se tratara, y únicamente cuando la comprensión del mensaje necesitaba de algún elemento añadido que ubicara la escena en un contexto, se recurría a disponer en un lateral algún elemento arquitectónico muy esquematizado, como alguna torre, o incluso los perfiles simplificados de alguna ciudad. En este último caso se deben destacar sin duda las pinturas de “género histórico” que narran la conquista de Valencia en el castillo de Alcañiz, o la de Mallorca en el Palau Caldes-Aguilar de Barcelona, entre otras, en las que la descripción topográfica de los paisajes en que se desarrollan las campañas juega por primera vez un papel fundamental en la concepción de los murales<sup>4</sup>.

Sin embargo, aún en estas primeras ciudades pintadas el artista no descendía a representar el aspecto de las calles, y se limitaba a ofrecer una idea general del concepto de urbe, concretada en una serie de casas apiñadas en el interior de un recinto amurallado. Sólo una obra única en el contexto artístico del siglo XIII se planteará penetrar en las vías de esas ciudades y plasmar historias ambientadas en ellas: el Códice Rico de las Cantigas de Santa

---

<sup>4</sup> No son las únicas, también en el atrio de Sant Vicenç de Cardona podemos encontrar ilustrado con detalle un hecho de armas cercano en el tiempo, como es la defensa de Girona contra los franceses en 1285, destacando el protagonismo del vizconde de Cardona (las pinturas son algo posteriores al 1300 y se encuentran hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, dentro de la colección románica). Sobre esta pintura de tema histórico-militar véase SERRA DESFILIS, A. (2002). Lo más típico en las pinturas protogóticas es la representación de alguna torre en un lateral que servirá como prisión para el santo o la santa protagonista, aunque en ocasiones aparecen conjuntos algo más complejos, como una ciudad coronada por campanarios de la que salen los clérigos en procesión, en las pinturas de la vida de San Saturnino de la iglesia del Cerco de Artajona (Navarra, hoy en el Museo de Pamplona), obra del maestro Roque, fechada en 1340.

María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla<sup>5</sup>. Dicho códice es, desde todos los puntos de vista, una obra extraordinaria, sólo comprensible en el ambiente cortesano de un rey que había convertido el fomento de la cultura de elite y el mecenazgo de las artes y las ciencias en los principales argumentos propagandísticos para realzar su poder y aspirar incluso a la corona del Imperio Germánico. Ana Domínguez llega a relacionar con esa “ideología gibelina” del monarca castellano el peculiar desarrollo iconográfico de este códice, revelador de una religiosidad muy innovadora para su época, profundamente humanizada y de inspiración franciscana, que ponía el acento en el contacto directo de los fieles con los personajes sagrados, y en una visión cercana y minuciosa de la realidad material<sup>6</sup>.

Se trata en todo caso de uno de los primeros y más conseguidos intentos de traducir al lenguaje icónico el contenido de unos textos literarios. Los artistas, sin apenas referente anterior, y constreñidos por la estructura del códice, que presenta seis grandes viñetas en cada una de las páginas —excepto en la primera en que aparecen ocho para dar cabida a los Siete Gozos de la Virgen, a los que se suma en este caso la Anunciación a los Pastores— habían de mostrar en imágenes el desarrollo de una historia escrita. Para ello, como ha demostrado M. V. Chico, crearían un auténtico método compositivo con unas reglas más o menos fijas que servirían para toda la obra<sup>7</sup>, y en lo que aquí nos importa, que son las escenas ambientadas en espacios públicos urbanos, el recurso más habitual consiste en crear una composición simétrica en la que se sugiere la ubicación de los personajes en medio de la calle situándolos en el centro de la viñeta y disponiendo en los laterales dos grupos parecidos de edificios cuyos tejados inclinados convergen en un muro, normalmente almenado, que sirve de fondo plano a la escena<sup>8</sup> (*vid.* figura 1). A veces, el carácter público del lugar se enfatiza con la presencia, en la parte alta de las construcciones, de bustos femeninos que se asoman curiosos por una hilera de ventanas; un recurso que, como veremos, volverá a aparecer con frecuencia en la pintura de los siglos posteriores.

---

<sup>5</sup> Hoy dicho códice se halla repartido entre la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial (signatura T.I.1), y la Biblioteca Nazionale de Florencia (Ms.B.R.20).

<sup>6</sup> MONTOYA MARTÍNEZ, J., y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., (coords.) (2000).

<sup>7</sup> CHICO PICAZA, M.V., (1986). Entre los estudios anteriores de las Cantigas desde un punto de vista histórico-artístico, y prestando una especial atención a los aspectos de la vida cotidiana que en ellas se representan cabría mencionar la obra de GUERRERO LOVILLO J., (1949); y el ya citado estudio de MENÉNDEZ PIDAL, G. (1986).

<sup>8</sup> Entre otros, así lo vemos en las viñetas 5 y 6 de la cantiga LXVIII; en la 5 de la CXXX; en las 1, 2 y 3 de la CXXXIII; en la 5 de la CXXXVI; en las 2 y 4 de la CXXXVII; en la 2 de la CXXXIX; en la 6 de la CXLV; en la 1 de la CXLVII; en la 1 de la CLV y en las 2 y 3 de la CXCI.

Sin embargo esta composición simple y clara no será la única en un repertorio tan amplio de historias e imágenes como el que ofrecen las Cantigas. Y a esa variedad de situaciones los artistas respondieron aplicando una serie de soluciones alternativas en función de las necesidades de la trama argumental. En ocasiones, por ejemplo, se parte del esquema que acabamos de exponer pero se abren los laterales con sendas arcadas de las que salen personajes. Lo vemos en escenas en las que se pretende sugerir la presencia de multitudes agolpadas para presenciar actos públicos, como en la última viñeta de la cantiga VI, en la que se representa la ejecución de un judío que había asesinado a un niño. Otras veces lo que interesa es recalcar que la acción se desarrolla en el interior de una ciudad, e incluso de forma itinerante dentro de ella. Es el caso de la tercera viñeta de la cantiga XLIV, en la que se reproduce un bando que pregona por las calles la pérdida de una azor por parte de un infanzón, el cual ofrecía una recompensa a quien lo encontrara. Para destacar que no sólo se hace en un lugar concreto, sino por toda la urbe, el pintor dispone delante un lienzo bajo de muralla jalonado por torres que ocultan la mitad inferior de los personajes, mientras que el pregonero aparece en el centro seguido del noble y de su comitiva a caballo, y los espectadores parecen recibirlos en el otro lado y desde las ventanas<sup>9</sup>.

En otro caso el citado efecto de escena en movimiento, o más bien de encuentro de unos personajes que irrumpen en el espacio con otros que ya estaban allí, se refuerza por la disposición de los edificios del fondo, que no presentan ahora una aspecto cerrado, sino que crean variadas diagonales que sugieren el intrincado callejero de las ciudades medievales. Por ellas han debido llegar los caballeros que, en la cantiga XCI, se topan con un grupo de enfermos del “fuego de San Marcial” que vemos sentados a la derecha de la escena (figura 2). Y se podría alargar mucho más este repaso a las distintas formas de pintar la calle<sup>10</sup>, pero en todo caso lo que observamos siempre es que la ambientación se crea al servicio del argumento que se expone, o sea, y si se nos permite el símil lingüístico, el paisaje urbano juega aquí una “función adverbial”, añadiendo matices a la acción, ayudando a comprender el cómo, el dónde, el cuándo y el porqué sucedieron los hechos. Por tanto, los que interesan primordialmente son los agentes de esas acciones, los personajes, que presentan así un tamaño desproporcionadamente grande con respecto al “decorado”, y cuyos variados gestos, posturas y miradas nos obligan a centrar en ellos nuestra atención. En función de esto, las calles son representadas sólo mediante arquitecturas ilusorias, pues los personajes apa-

<sup>9</sup> Naturalmente el azor aparecerá por la intercesión de Santa María de Salas, después del curioso ofrecimiento de un exvoto de cera con la forma del animal.

<sup>10</sup> Por ejemplo con los casos en que se destaca que la acción se produce delante de un edificio –cantiga CXLV o CLIV– o la plaza que sirve de coso taurino en la CXLIV.

recen siempre en primer plano y no existe ningún tipo de código que sugiera profundidad o alejamiento. Dichas arquitecturas se convierten en simples ideogramas del espacio urbano, y no tienen por qué estar inspiradas en la visión real de una calle, aunque los miniaturistas de las Cantigas nunca dejaron de cuidar los detalles concretos, como la forma de las puertas, las ventanas, los muros o los tejados. En ocasiones incluso esos detalles presentan variaciones significativas según la ciudad donde se dice que ocurrió el milagro en cuestión, lo que añade una cierta credibilidad a unos sucesos que, no lo olvidemos, se suponían cercanos en el tiempo, y tendían a recalcar la presencia tangible de la Virgen en la vida diaria de los fieles<sup>11</sup>.

Sin embargo, todo el esfuerzo narrativo que supusieron las Cantigas no tuvo una continuidad inmediata en el arte medieval hispano, lo cual parece lógico si tenemos en cuenta el restringido público que tendría acceso a esta obra, destinada al uso del monarca y como mucho a su exposición durante la liturgia en la capilla palatina. Por ello, cuando comenzaron a llegar a la Península los primeros influjos de Giotto y de los pintores del *Trecento* italiano no encontraron en absoluto un terreno abonado para que se imitaran las complejas visiones urbanas “pseudo-realistas” que desarrollaron por ejemplo en Siena Simone Martini, y sobre todo Ambrogio Lorenzetti en los frescos del Palazzo Comunale<sup>12</sup>. Aquí la pintura sienesa, que penetraría fundamentalmente por Cataluña, se adaptaría a la forma del gran retablo de altar, encapsulando los distintos momentos de las leyendas de los santos en cada una de las pequeñas tablas en las que se subdividen las calles laterales de dichos retablos<sup>13</sup>. Y en ese pequeño espacio nuevamente las figuras humanas eran lo más importante, de manera que la ambientación espacial quedó reducida a una serie de arquitecturas abiertas, representadas usando

---

<sup>11</sup> Podemos destacar como en las escenas ambientadas en Sevilla o Toledo se multiplican los arcos de herradura o los polilobulados; como por ejemplo en Elx, última frontera de lo recién conquistado a los musulmanes para los castellanos de la época de Alfonso el Sabio, abundan las palmeras y los sofitos de los tejados decorados con formas geométricas islamicas; o incluso, como apuntara MENÉNDEZ PIDAL, G., como en las historias ambientadas en el Imperio Bizantino aparecen cupulillas escamadas con tejas multicolores parecidas a las que contemporáneamente se estaban levantando en monasterios griegos como el de Mystra (*op. cit.* p. 112).

<sup>12</sup> Entre las obras de Martini que ofrecen vistas de calle destaca especialmente una de las escenas de la “Pala del beato Agostino Novello” que se conserva en la Pinacoteca Nazionale de Siena, en la que el beato acude volando a detener la caída de un niño que se había precipitado desde un voladizo de madera que avanza sobre la calle. Entre las obras dedicadas al estudio de este artista destaca la que le consagró MARTINDALE, A., (1987). Las pinturas de Lorenzetti han sido estudiadas entre otros por FELDEGS-HENNING, U., (1972); y por STARN, R., (1996).

<sup>13</sup> La traducción de estas historias al lenguaje visual, aunque no limitada sólo a este período, ha sido magistralmente estudiada por MOLINA i FIGUERAS, J., (1997).

una compleja perspectiva multifocal, que servían para completar el mensaje, resaltar la importancia de algunos personajes, o indicar los distintos momentos de la acción. Ni tan siquiera interesaba, de hecho, la verosimilitud de las construcciones, que adelgazaban exageradamente sus columnas, o incluso directamente las eliminaban, para que no interrumpieran la visión de la escena; y sus colores, grises o rosáceos según el ejemplo sienés, se elegían más en función de la gama cromática con que interesaba jugar que siguiendo modelos reales.

Las vistas de “exteriores” no son excesivamente frecuentes en este momento, si exceptuamos los murales de fuerte impronta italiana que Ferrer Bassa realizara en la capilla de Sant Miquel de Pedralbes, o algunas obras de Jaume Serra o Ramon Destorrents. Quizá donde mejor podemos observar la limitada concepción icónica de la calle propia de este período sea en una de las cartelas del retablo de Sant Marc que, procedente de la catedral de Barcelona, hoy se encuentra en Santa María de Manresa, y es obra de Ferrer y Arnau Bassa. En su interior se desdoblán dos momentos de una de las milagrosas intervenciones del santo, en la que curó a un zapatero de Alejandría que se había clavado una aguja de remendar<sup>14</sup>. Ambos se desarrollan en la calle, donde se dispone el banco en el que trabajan el zapatero y sus ayudantes, pero la única forma de sugerir esa ubicación es situar detrás de los personajes un edificio en escorzo, que comunica las dos escenas, y otro más alejado sobre la segunda, cerrando ambos la composición inmediatamente detrás de los personajes.

#### LO FORÁNEO Y LO LOCAL. LOS ESPACIOS PÚBLICOS EN EL GÓTICO INTERNACIONAL

En las últimas décadas del siglo XIV, la fusión de influencias distintas que supuso el gótico internacional tampoco alteró sustancialmente esta escasa atención a los paisajes urbanos. Las escenas, y más aún los personajes, ganaron en teatralidad y elegancia, pero los fondos de las tablas continuaron dorándose profusamente, según el gusto de los comitentes, o como mucho vieron crecer delicadas tramoyas de rocas acartonadas o de imaginativas formas arquitectónicas que se agolpaban en el primer plano. Habrá que esperar al menos hasta la década de 1440 para encontrar algunas obras en las que se observe una auténtica preocupación por representar un espacio tridimensional en el que se muevan las figuras, y para que aparezcan verdaderas calles

<sup>14</sup> La historia, como tantas otras, se inspira en una pasaje de la *Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze (de la VORÁGINE, S., (1994), t. 1, p. 254).



pintadas. Y todo ello gracias al influjo de corrientes artísticas foráneas, a veces directamente importadas por artistas extranjeros.

Es el caso de los cincuenta y tres paneles del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, obra de la familia florentina de los Delli fechada entre 1442 y 1445<sup>15</sup>. Se trata de una obra que, de alguna manera, marca el final del gótico internacional, y que incorpora ya ciertos aspectos del primer renacimiento toscano. Entre ellos, cabe destacar sin duda una primera atención a la perspectiva, que se refleja especialmente en algunas tablas como la de la Visitación (figura 3). El encuentro de la Virgen y Santa Isabel sirve en este caso más que nada como una excusa para mostrar una auténtica postal urbana ejecutada a partir de un único punto de fuga situado a la derecha y a media altura. El mismo pavimento ortogonal de la calle sirve para reforzar esa ilusión de profundidad, aunque los personajes que pueblan la escena en planos sucesivos no disminuyen todavía su tamaño de una forma matemáticamente calculada. Por lo demás, la urbe que se representa es enteramente florentina, desde la forma de los edificios hasta el más mínimo detalle, como las barras horizontales que se disponen ante las ventanas para tender o para colgar jaulas o fresqueras, tan típicas de la ciudad del Arno, y que vemos en obras como el *cassone* Adimari o los frescos que pintaron en la Capella Brancacci del Carmine de Florencia Masolino y Massaccio. Francisco Javier Panera ha llegado a sugerir incluso la imitación consciente de ciertos edificios emblemáticos de la Florencia del *Quattrocento*, como la torre del Palazzo Vecchio, que inspira el campanario de la iglesia que se ve en este panel, o la cúpula que estaba entonces levantando Brunelleschi en Santa Maria del Fiore, que cierra la escena de la Matanza de los Inocentes en otra tabla, como símbolos respectivamente del poder civil y del religioso en una ciudad ideal<sup>16</sup>.

El retablo de Salamanca es de hecho, un pedazo de la Toscana trasladado a la ciudad del Tormes, y fácilmente el espectador local podría en todo caso asociar las construcciones clasicistas del retablo con la imagen hipotética del Jerusalén bíblico, de manera que Florencia, esa Florencia soñada de balcones abiertos y calles empedradas, serviría de alguna manera como una especie de mediadora entre la realidad salmantina y la imaginada Tierra Santa.

---

<sup>15</sup> Sobre el mismo véase PANERA CUEVAS, J.F., (1995). La discutida autoría del retablo parece que actualmente se resuelve como una obra colectiva de tres hermanos de la familia Delli: Niccolò, Dello y Sansón.

<sup>16</sup> PANERA CUEVAS, F. J., (1998). Recuerda este autor que cuando Dello Delli abandonó Florencia la cúpula todavía no estaba concluida y la polémica en cuanto a su construcción estaba en pleno apogeo, por lo que la que se ve al fondo de la *Matanza de los Inocentes* sería algo así como la propuesta particular de este pintor, de cariz claramente goticista.

Casi por los mismos años, sin embargo, al otro extremo de la Península se estaba gestando otra propuesta artística bastante diferente y mucho más arraigada en la realidad local. Me refiero a las escenas callejeras que pintó en el retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona Bernat Martorell, datado entre 1445 y 1452<sup>17</sup>. Martorell había ya mostrado un cierto interés por ofrecer detalles del paisaje circundante en obras anteriores, aún de marcado carácter cortesano y elegante, como el San Jorge del Art Institute de Chicago, de la década de 1430. Pero el conjunto de la Transfiguración supone sin embargo un cambio radical de estilo. Las figuras se articulan ahora mucho mejor con el entorno en el que aparecen pintadas, hay una mayor preocupación por crear una visión verosímil del espacio, y los mismos personajes han ganado en corporeidad y presencia, al tiempo que se sugiere con mayor soltura la relación entre ellos. Probablemente no es ajena a esta transformación la llegada a Cataluña de las primeras influencias de la pintura flamenca, de la mano del valenciano Lluís Dalmau.

Lo interesante es que, lejos del mimetismo con que Dalmau reprodujo las formas flamencas, reproduciendo arquitecturas y paisajes nórdicos, un maduro Martorell parece que fue más allá, y se contó entre los pocos que parecieron captar la esencia, el espíritu, de esa nueva pintura. De esta manera, en vez de copiar los modelos que llegaban desde Flandes, Martorell comenzó a operar hasta cierto punto como lo hacían los maestros de dicho país, es decir, fijándose en la realidad cotidiana que le rodeaba, e intentando situar las historias que plasmaba con sus pinceles en un ambiente cercano e impactante. Quizá la todavía menguada cantidad de pinturas y tapices que se importaba desde Brujas no ofrecía aún los suficientes referentes como para imitar de forma directa cualquier tipo de persona o paisaje, y hacerlo “a la flamenca”; y así cuando este artista catalán, en las dos tablas laterales del bancal del mencionado retablo de la Transfiguración, se planteó situar dos pasajes de los Evangelios en entornos urbanos, no pintó casas con tejados inclinados ni estructuras de madera, sino dos calles que no desentonarían en absoluto en la Barcelona del Cuatrocientos<sup>18</sup>.

A la izquierda se representa pues el encuentro de Jesús con la Samaritana (figura 4) ante el pozo, a las puertas de la ciudad de Siquem (Juan 4, 1-38),

<sup>17</sup> Sobre este artista véanse por ejemplo los estudios de GUDIOL, J., (1959); y GRIZARD, M.F., (1985). Concretamente la iconografía de este retablo ha sido minuciosamente estudiada por MOLINA i FIGUERAS, J., (1999), especialmente en las páginas 72-87.

<sup>18</sup> Las vistas urbanas ya aparecen en la pintura flamenca en la década de 1420, por ejemplo en el famoso *Retablo de Mérode* de Robert Campin, de hacia 1427 (Metropolitan Museum de Nueva York), por la ventana que se abre desde el taller de San José; o en el exterior del *Político del Cordero Místico* de los hermanos Van Eyck, de 1425-1432 (iglesia de San Bavón de Gante); pero su imitación en otras partes del continente aún tardaría en llegar, sobre todo

y Martorell lo imagina tal y como si hubiera ocurrido el mismo día en que él trabajaba y a la entrada de la urbe donde vivía. El pozo, con un cuidado brocal de sillería, y al que no le falta detalle —desde los escalones y el abrevadero que tiene delante, hasta la tapa redonda de madera que la mujer parece que acaba de retirar— se encuentra situado en el arranque del foso que rodea la ciudad, delimitado por las sólidas murallas de piedra a la izquierda, y por una barbacana construida parte en ladrillo y parte en tapial, y en la que se abren varios postigos, a la derecha<sup>19</sup>. Las ordenanzas municipales, tanto en Barcelona como en otras ciudades de la Corona de Aragón, abundan en esta época en referencias a la auténtica invasión de estos caminos de ronda entre ambos muros por parte de los vecinos, que los usaban no sólo como lugar de paso, sino también como desagüe y vertedero<sup>20</sup>. Y la tabla de Martorell refleja esa realidad, aunque naturalmente algo edulcorada, situando al pie del muro de cantería un pequeño foso sin apenas agua pero lleno de patos y delimitado por una especie de seto bajo, tras el que se abre un sinuoso camino por el que circulan dos mujeres cargadas con cestas, una de ellas con su hijo de la mano, y la otra precedida por un perro.

Al otro lado de la predela se sitúa la curación del endemoniado (Mateo 17, 14-21) (figura 5), y nuevamente Martorell encuentra aquí otra excusa perfecta para mostrarnos una calle medieval y recrearse en los detalles. Los personajes protagonistas —Cristo, los apóstoles y la madre del endemoniado que implora de rodillas que sanen a su hijo— ocupan en este caso el primer plano y ocultan la parte baja de la calle, pero tras ellos se disponen los edificios, que van cerrándose describiendo una larga curva que envuelve a las figuras. Las construcciones se corresponden perfectamente con lo que se conserva de la arquitectura civil del tardogótico catalán, y son casas de dos o tres pisos, construidas con buenos sillares, y en las que predominan los

---

por el fenómeno de las copias y por los libros de modelos. De esta manera algunos de los pintores de la generación de Martorell, en distintos lugares de Europa, aún fueron también capaces de representar paisajes “locales” como fondo de sus obras, como el suabo afinado en Basilea Conrad Witz o el provenzal Engerrand Quarton.

<sup>19</sup> La parte que se sitúa justo detrás de la figura de Cristo está hecha de ladrillo, así como los marcos de las puertas, pero al fondo entre las dos últimas puertas, se observan perfectamente las marcas de los cajones del tapial, e incluso los huecos dejados por los travesaños que se situaban entre ellos.

<sup>20</sup> Véase al respecto VINYOLÉS, T.M., (1985). En Valencia una de las razones que se aduce para que los valles y barbacanas del muro viejo, que había quedado inservible tras la ampliación de la década de 1360, se vendieran a particulares, era que se evitaran los “*femers e femerals e basures e sutçures que s feyen en les dits barbacanes e per aquelles en los dits valls*” CÁRCEL ORTÍ, M.M., y TRENCHS ODENA, J., (1985), p. 1495. Ordenanzas similares para el siglo XV en CÁRCEL, M.M., (1992). En Zaragoza, significativamente, como vemos en la imagen de Martorell, existía un muro interior de piedra y otro exterior de ladrillo (de *rejola* dicen las fuentes), según FALCÓN PÉREZ, M. I., (1981), pp. 22-33.

vanos cerrados con arcos de medio punto o dinteles y las ventanas ajimezadas, algunas con remates lobulados. La apertura de otra calle transversal al fondo aumenta el sentido de espacialidad y permite situar en escorzo la última vivienda, en la que además se observan los tejados y las galerías abiertas en el desván, que serán otro de los rasgos característicos de los palacios góticos de la zona. En primer término, a la izquierda, se sitúa el “sujeto paciente” de la acción milagrosa, el endemoniado, que se identifica aquí con un enfermo mental encerrado tras las rejas de una ventana<sup>21</sup>. Delante de él, en la fachada de su prisión, se desarrolla una escena aparentemente anecdótica pero con una gran carga simbólica: un mono atado con una cadena —metáfora habitual de la locura en la Edad Media— provoca a una perra que defiende a sus cachorros —¿alegoría quizá de la sociedad ordenada y “cuerrda”?—. Y es en este espacio donde Martorell ofrece apuntes más detallados del aspecto de la vía pública: como los voladizos de madera que guarecen las puertas; los cuidados umbrales de piedra o el banco adosado a la pared, que era una parte del mobiliario urbano fundamental para las tertulias callejeras protagonizadas sobre todo por hombres<sup>22</sup>.

Martorell, por tanto, extrajo la mayor parte de los elementos concretos del cuadro, aquellos que necesitaba para narrar el tema que se le había encomendado explicar, de su propia experiencia vital, aunque naturalmente no actuó en ningún momento como un “fotógrafo” de la realidad, y puso esos detalles al servicio de conceptos propiamente pictóricos o comunicativos, como son el equilibrio compositivo o la carga emotiva que se debía transmitir. Así, si observamos la predela en su conjunto, vemos como Martorell la concibe como un todo y en ella se observa una cierta tendencia a la simetría: las dos “calles” representadas se curvan en sentido opuesto, como creando dos derrames hacia el exterior de los cuadros, y los grupos humanos más numerosos se sitúan en los extremos del banco. El cuidado con el que se ha ejecutado esta parte del retablo se explica además por la cercanía de esta parte a sus receptores, frente a las tablas superiores, de personajes mucho más grandes para ser vistos desde lejos, y donde parece que fue mayor la participación del taller.

<sup>21</sup> Curiosamente el Evangelio de San Mateo dice que era un niño el endemoniado mientras que aquí encontramos un enajenado ya adulto, y que quien fue a implorar ayuda a Jesús fue su padre y no su madre (*Sagrada Biblia*, (1975), p. 1.252). Sin duda esos detalles han sido manipulados en este caso para aumentar el impacto de la imagen sobre los espectadores.

<sup>22</sup> Los bancos exteriores, eran uno de los lugares “masculinos” por excelencia de la casa por ejemplo en Italia o Francia, mientras las mujeres quedaban confinadas en las galerías o *loggie* a las que aparecen frecuentemente asomadas en las pinturas medievales y renacentistas (THORNTON, P. (1991), p. 313).

REFLEJOS DEL NORTE. LOS PINTORES HISPANOS ANTE LOS MODELOS FLAMENCOS

No fue éste, sin embargo, el modo de proceder de la mayoría de los artistas hispanos una vez conocieron las novedades que llegaban desde Flandes. Los pintores que se afincaron en la Península directamente llegados de los Países Bajos trajeron en su retina, y seguramente también en sus apuntes y cuadernos, los paisajes de su tierra de origen. El brujiense Louis Allynbrood, por ejemplo, que se estableció en Valencia hacia 1439 —desde entonces aparece en la documentación valenciana como Lluís Alimbrot—, no cortó ni mucho menos de repente los lazos con su ciudad natal, e incluso envió allí a su hijo Georges para que perfeccionara su aprendizaje en 1460<sup>23</sup>. Y todo ello se nota en las pocas obras que de él nos han quedado, y en el aspecto de sus paisajes y sus arquitecturas. En el tríptico de los Roís de Corella, del Museo del Prado, obra de la década de 1440, observamos a un pintor todavía muy impregnado del estilo internacional, cercano a la primera etapa de Jan Van Eyck, y que demuestra su gusto por los espacios complejos al situar la línea de horizonte muy alta. Esto le permite colocar una multitud de personajes en la tabla, en la que se agrupan tres escenas sin solución de continuidad: Cristo ante los doctores, el Camino del Calvario y la Crucifixión. En la segunda la comitiva de Cristo con la cruz sale de la ciudad hacia el Gólgota por una puerta en la que se entrevén dos casas coronadas con tejados agudos, con saledizos de madera y dos líneas de ventanas adinteladas de claro sabor nórdico<sup>24</sup>. También los edificios que asoman por la parte superior, incluido el remate de la puerta, abundan en chapiteles de pizarra, buhardillas, y otros claros “flamenquismos”, sin que falten tampoco las cúpulas que le dan a esta Jerusalén imaginada un tono oriental<sup>25</sup>.

En la misma línea se halla otra de las obras atribuidas a Alimbrot: la Crucifixión de la antigua colección Bauzà, en la que los cuerpos de Jesús y los ladrones se recortan sobre un fondo urbano (figura 6). La diferencia es que aquí aparece toda una ciudad en miniatura representada a “vista de pájaro” y en la que casas similares a las anteriormente descritas, algunas inclu-

<sup>23</sup> BERMEJO MARTÍNEZ, E., (1980), vol. I., p. 75.

<sup>24</sup> Edificios casi idénticos a éstos se pueden ver en el fondo de algunas obras de Rogier Van der Weyden, como el *Tríptico de la Crucifixión* del Kunsthistorisches Museum de Viena, o el *San Jorge* de la National Gallery de Washington.

<sup>25</sup> Algunas de esas formas cupuladas tienen también, no obstante, un referente flamenco, como es la *Jerusalemkerk* de Brujas, que financiaron los mercaderes de la familia Adorno en la década de 1420, y que imita el Santo Sepulcro. Su remate de bolas y sus torrecillas cupuladas guardan de hecho una gran parecido con algunas de las construcciones que aparecen a los lados de la Crucifixión (dicha capilla aparece reproducida en el catálogo de la exposición *La clave flamenca de los primitivos valencianos*, (2002) p. 110).

so con estructuras de madera, se insertan entre torres y cúpulas, sin que falte algún morabito de clara inspiración islámica. En esta curiosa amalgama de construcciones no hay lugar para la calle, y sólo la aparición de dos o tres edificios alineados sugiere su existencia, pero esta nueva forma de perspectiva urbana tendrá un importante eco en pintores de posteriores décadas.

Parece muy aventurado pensar, sin embargo, que exista alguna relación entre estas pinturas de un flamenco naturalizado valenciano y las que realizara, casi tres décadas más tarde, otro extranjero de procedencia desconocida, aunque seguramente provenzal, que tuvo un fugaz paso por Mallorca, como fue Pere Niçard. En 1468 Niçard, conjuntamente con el pintor local Rafel Mòger, contrató un retablo de San Jorge para la cofradía del mismo nombre (figura 7). En su tabla central se siguió la misma disposición “en zig-zag” que se había utilizado en otras ocasiones, disponiendo al caballero alanceando al dragón en primer plano y a la izquierda; a la doncella en un segundo término y a la derecha; y al fondo, detrás del santo, la vista de una gran ciudad portuaria. Se especula sobre si el modelo de esta obra pudiera ser una tablilla de San Jorge, pintada por Jan Van Eyck, que compró el rey Alfonso el Magnánimo en 1444, y recientemente se han señalado las similitudes con otra tabla parecida de Van der Weyden, hoy en la National Gallery de Washington, y que probablemente bebe de la misma fuente eyckiana<sup>26</sup>.

En el San Jorge de Van der Weyden, que se suele datar hacia 1432, y dentro de la urbe que aparece al fondo, se abre ya una calle habitada por diminutos personajes que parecen dirigirse a una monumental iglesia flamígera<sup>27</sup>. Niçard seguirá un esquema parecido, pero la ciudad que reproduce adapta los convencionalismos flamenquizantes a las formas básicas de la ciudad a la que acababa de llegar. Así Niçard pinta una imponente muralla ciñendo el caserío, sitúa vecinos la catedral y el palacio —como la catedral de Palma y la Almudaina, cuyos miradores reproduce a su manera— y se recrea especialmente en la descripción del puerto y sus alrededores, identificables con Portopí y las partidas del Terreny y Santa Caterina<sup>28</sup>. Pero además el artista fue especialmente cuidadoso en la reproducción de detalles de la isla, como el molino de viento que aparece al fondo, los huertos tapiados, las ermitas y los mismos edificios intramuros<sup>29</sup>. La inspiración en paisajes reales y en ciu-

<sup>26</sup> Véase LLOMPART, G., (1999), p. 45; y el catálogo de la exposición *El Renacimiento Mediterráneo*, (2002), pp. 253-254, ficha firmada por Frédéric Elsig.

<sup>27</sup> No se debe olvidar que la pieza en cuestión mide apenas 14'3 x 10'5 cm. La calle en perspectiva caracteriza por otra parte muchos de los fondos de este pintor, como la tabla central del *Retablo de Sainte-Colombe* de la Pinacoteca de Munich, o la del *Tríptico de Pierre Bladelin* del Staatliche Museen de Berlín.

<sup>28</sup> LLOMPART, G. (1999), pp. 45-46.

dades concretas no era de hecho algo enteramente nuevo: a menudo se han intentado localizar las vistas urbanas de las tablas flamencas, aunque casi siempre sin éxito; y son especialmente remarcables las vistas de París que aparecen en las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* de los hermanos Limbourg y Jean Colombe; o en el *Libro de Horas de Etienne Chevalier* de Jean Fouquet<sup>29</sup>. Parece de hecho que los miniaturistas parisinos fueron especialmente dados a ofrecer “fragmentos de realidad” en sus obras, y quizá la supuesta procedencia francesa de Niçard podría explicar esa sorprendente tendencia a trasladar aspectos del paisaje vivido a los fondos de la pintura sacra.

Sin embargo, nuevamente hay que insistir en que, pese a estos detalles, el artista nunca actuó como un cronista absolutamente veraz de la realidad visual de su época. Niçard, aunque se basaba en la ciudad de Mallorca, estaba creando una urbe “virtual”, que debía sugerir la lejana Silca o Silena, en Libia, donde situaba la acción el relato de la *Leyenda Dorada*<sup>31</sup>, y para ello pasó los elementos isleños por el tamiz de las convenciones pictóricas flamencas. Tomó especialmente de Van der Weyden y sus seguidores las calles rectilíneas y pobladas de personajes que se elevan en diagonal, y en concreto pintó dos grandes arterias casi paralelas, la principal de las cuales desemboca en una torre-puerta por la que salen una comitiva de caballeros y peones dispuestos a enfrentarse al dragón. Sin duda, esas calles rectas se basan más en los ideales urbanísticos de la época que en una Mallorca donde el trazado islámico seguía estando muy presente en el siglo XV<sup>32</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo, el caserío representado es sin duda el propio de una ciudad mediterránea, y está muy lejos de los que representarían Alimbrot y otros

---

<sup>29</sup> TAMBORERO CAPILLA, L., (2001), pp. 104-106, describe este molino, y pese a barajar la posibilidad de que se base en modelos pintados flamencos, reconoce las peculiaridades de este ejemplar, desde su forma cónica y su aspecto enalado a la singularidad de sus seis aspas, y sugiere una posible relación con los molinos alicantinos excavados por SELMA, S., (1995). En todo caso, es muy diferente de los modelos neerlandeses que popularizó Hans Memling.

<sup>30</sup> El primero se halla en el Musée Condé de Chantilly, y en él aparecen vistas del Palacio del Louvre o la Sainte-Chapelle, mientras que en el segundo, pintado entre 1450 y 1455 y hoy repartido entre el mismo Musée Condé, el Metropolitan de Nueva York, y otras instituciones, nos ofrece una singular vista de la ciudad del Sena presidida por las torres de Notre Dame, además de imágenes de la Sainte-Chapelle, el Louvre, la Bastilla, la puerta de Saint-Denis y las mazmorras de Vincennes repartidas a lo largo de sus cuarenta y siete miniaturas.

<sup>31</sup> De la VORÁGINE, S., (1994) tomo I, pp. 248-253.

<sup>32</sup> Los planteamientos teóricos del urbanismo medieval hispano en los que más se ha fijado la historiografía han sido sin duda los de Francesc Eiximenis. Véase por ejemplo VILA, S., (1984); o CERVERA VERA, L., (1989). Un clásico para el estudio del urbanismo bajomedieval sigue siendo FRANCHETTI PARDO, V. (1985), como también las obras de BENEVOLO, L., (1977 y 1993).

muchos pintores hispano-flamencos. Las viviendas, de tres alturas en su mayoría, se cubren con tejas rojizas de barro cocido, y no faltan las terrazas planas, algunas almenadas; las paredes están enlucidas y sólo algunas insinúan una esquina de cantería; las ventanas son a menudo ajimezadas y siempre se cierran con arcos de medio punto o simples dinteles; se observan incluso lo que parecen claraboyas para la aireación del interior sobre los tejados... todo podría encajar perfectamente en la Mallorca del siglo XV, y aún M. T. Vinyoles apunta la peculiaridad de que apenas se dibujan paredes medianeras entre las casas, lo que ella interpreta como un intento de representar el peculiar urbanismo islámico, abundante en callejones o *atzucacs* entre las viviendas, aunque quizá no sea más que una fórmula utilizada por el pintor para simplificar la vista y darle más presencia a los edificios<sup>33</sup>.

La calle central es la que se observa más animada, y la presencia en ella de personajes a caballo denota una cierta anchura, pues su paso no parece verse dificultado por la presencia de los bancos y mostradores de las tiendas, ni por los voladizos que se proyectan sobre las fachadas. La documentación escrita nos demuestra a menudo que ésta no era la situación más habitual, ya que la estrechez de las calles obligaba con frecuencia a las autoridades municipales a legislar contra estos obstáculos para el paso de las gentes, e incluso no faltan ordenanzas que obligaban a derruir los cuerpos salientes de las viviendas, llamados en la Corona de Aragón *envans*, que además restaban luz y aireación a unas calles ya de por sí malsanas<sup>34</sup>. Dichos *envans* se construían básicamente para ampliar el espacio habitable de unas viviendas casi siempre pequeñas y estrechas, y solían levantarse con materiales ligeros y hasta endebles. Los que aquí aparecen están hechos de madera sobre grandes escuadras, pero destacan por su pulcritud, estando incluso cubierto el principal por un tejadillo, y evidentemente son tratados más como un toque de verismo, que subraya la animación de ese espacio central, que como el problema que realmente constituían<sup>35</sup>. Y por debajo de ellos se sitúan las tiendas de los artesanos locales. La que se halla justo debajo del *envan* más prominente parece haberse cerrado de forma precipitada ante la

<sup>33</sup> VINYOLES, M.T. (1996).

<sup>34</sup> Sirvan como ejemplo las numerosas ordenanzas contenidas en la documentación valenciana recogidas por CÁRCEL, M. M., y TRENCHS, J., (1985); y CÁRCEL, M.M., (1993)..

<sup>35</sup> La mala calidad de los materiales con que se realizaban estos saledizos, y los accidentes que de ello se derivaban, han dado juego incluso a los milagros de los santos medievales y a su representación iconográfica, y el caso más claro es la ya citada *Pala* del beato Agostino Novello, pintada por Simone Martini y hoy en la Pinacoteca Nazionale de Siena. En una de sus tablas el beato acude volando a rescatar a un niño que se había precipitado desde uno de estos saledizos, al que se le había roto una tabla. La pintura italiana destaca en general mucho más el aspecto frágil de estas construcciones, hechos con tablones claveteados, que la hispana.



situación de emergencia que está viviendo la ciudad. Una especie de toldo rojizo cubre su puerta, pero ha quedado fuera el largo banco de madera sobre el que trabajaría el menestral, probablemente un calderero, según denota el muestrario de platos y ollas de bronce que aparecen colgados bajo el dintel, y que constituirían el principal reclamo para los posibles clientes en una sociedad mayoritariamente iletrada<sup>36</sup>. Otra tienda, más cercana a la muralla, se nos muestra todavía abierta, con unos aparatosos mostradores de madera invadiendo la calle y grandes paneles en los que parecen colgar joyas o cintas propias quizá del obrador de un orfebre. Las demás puertas se cierran con batientes divididos en cuatro cuarteles, que permiten en todo caso abrir sólo la parte superior para facilitar la vista —y el cotilleo— sobre lo que ocurre en la calle, impidiendo al mismo tiempo el acceso a personas o animales indeseados.

El fresco urbano que ofrece Niçard en esta tabla es sin duda de los más complejos y realistas del siglo XV europeo, sólo comparable a los que realizaban los mismos pintores flamencos en los Países Bajos, y superior en detalle a otras vistas más estilizadas de las ciudades mediterráneas con las que presenta algún punto de contacto, como la parte baja de la *Coronación de la Virgen* de Engerrand Quarton, ciudad ideal basada en algún modelo de la Provenza; la urbe portuaria con una lonja abierta en primer término, obra del llamado *mestre de Canapost* y que hoy se puede ver en la lonja de Perpiñán; o la Nápoles representada en la anónima *Tavola Strozzi* del Museo Nazionale di Capodimonte.

La mayoría de los pintores hispanos, sin embargo, no seguían en absoluto ese espíritu flamenco de captar en sus obras parte de su entorno cotidiano. Era más fácil, e incluso cabría preguntarse si no sería también más exitoso y rentable, reproducir simplemente los paisajes nórdicos que se veían en los fondos de las obras importadas desde Brujas o Amberes, las cuales llegaban a la Península rodeadas de toda un aura de prestigio y calidad. La copia sería más o menos idéntica normalmente en función de las habilidades del artista, que en todo caso siempre podría simplificar algo el modelo que imitaba, con vistas a una mayor rapidez de ejecución y por tanto al abaratamiento del precio final del producto. Un buen ejemplo nos lo ofrece la tabla de la Circuncisión, de la escuela vallisoletana, que hoy se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, obra ya de finales del siglo XV. En ella, y tras la figura de San José, se abre una ventana por la que se observa una calle que es reproducción casi literal de la que Rogier Van der Weyden sitúa en el lateral izquierdo de su Adoración de los Magos del

---

<sup>36</sup> COMPANY, X., (1998) ya puso esta tienda como ejemplo del aspecto de un obrador artístico medieval (p. 219).

*Retablo de Santa Colomba* (figuras 8 y 9). En realidad, el mismo San José es también una copia prácticamente idéntica, trasplantado de una escena a otra simplemente cambiando los objetos que sostiene en sus manos —un sombrero y un bastón en la *Adoración* de Weyden, un cesto con pájaros en nuestra anónima *Circuncisión*—. El artista castellano ha realizado casi una labor de *collage* a partir de modelos flamencos, ya que, por ejemplo, la anciana que aparece entre San José y la Virgen, supuestamente Santa Ana, se parece también sorprendentemente a la que Hans Memling sitúa en la *Presentación en el templo* del *Tríptico de Jean Florens* de Brujas<sup>37</sup>.

Pero el mismo Van der Weyden solía ya repetirse en la disposición de este tipo de calles vistas desde la lejanía, y de hecho la que pintó en el retablo de Santa Colomba no era sino una simplificación de la que antes había ideado para la *Natividad* del *Tríptico de Pierre Bladelin* del Staatliche Museen de Berlín. Esas vistas marginales se habían convertido pues, en los mismos Países Bajos, en un cliché que se repetía de forma casi estandarizada y se aplicaba a distintas composiciones con el doble objetivo de actualizar la escena y de hacer alarde de las dotes realistas del maestro.

Una vez trasladados esos paisajes a las obras hispánicas evidentemente el primer objetivo se perdería y de hecho la ventana del pintor vallisoletano parece más forzada, mucho menos imbricada con el resto de la escena, que los cuadros del maestro flamenco. Y lo mismo se podría observar en otras obras de la misma época, como en las *Bodas de Canadá* de la colección Pope Satterwhite de Nueva York, obra atribuida al “Maestro de los Reyes Católicos” y proveniente también, con toda probabilidad, de algún convento de Valladolid (figura 10). En ella, y tras los graves personajes del primer término, se observan una serie de estancias que parecen remarcar ciertos aspectos del matrimonio, como una cámara nupcial endoselada, o un grupo de figuras que comen y beben ante una mesa redonda, situada delante de una monumental chimenea. Junto a éstos se abre una puerta extraordinariamente alta que permite contemplar una típica calle flamenca, con viviendas cuyos frentes presentan el perfil escalonado propio de los edificios de los Países Bajos, que aquí aparecen muy alargados, como adaptándose al estrecho marco en el que se encuentran. Tampoco en este caso parece que dicha calle aporte nada sustancial al mensaje expuesto en la escena: sólo sirve para, como expuso Panofsky, relacionar los “dos infinitos” el de lo infinitamente pequeño que se expresa en los interiores, y el infinitamente grande de los paisajes<sup>38</sup>.

Otro ejemplo de las virtualidades de la ventana al exterior nos lo ofrece

<sup>37</sup> Reproducida en VAN SCHOUTE, R., y DE PATOUL, B. (eds.), (1999) p. 105.

<sup>38</sup> PANOFSKY, E., (1998).

por ejemplo Joan Reixac en una predela de los Evangelistas que pintó para el Hospital dels Inocents de Valencia, y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. En concreto en la tabla de San Juan (figura 11) se abre un vano a la espalda del santo con una vista urbana en la que nuevamente los edificios se alargan en consonancia con la estrechez de la puerta. El caserío, con sus buhardillas, y las puntiagudas torres del fondo, son tan flamencos como las ropas de los figurantes, aunque algunos detalles serían igualmente válidos en Valencia, como el banco corrido que aparece ante una fachada, donde reposa un personaje, construcción que ya hemos visto en otras obras más cercanas a la realidad local.

Más allá de estos “paisajes-ventana”, o de los fondos de las tablas con verdes y ondulados paisajes nórdicos, a menudo salpicados por algunas torres con chapiteles de pizarra, en la segunda mitad del siglo XV algunos pintores locales se esforzaron por crear auténticos decorados urbanos que sirvieran de entorno espacial a sus figuras. Ahora bien, casi siempre se trata de espacios reducidos que acogen a un número limitado de personajes. Es, de hecho, bastante rara la aparición en la pintura gótica hispana de multitudes agolpadas en las plazas, como sí aparecen más de una vez en el arte italiano o francés contemporáneo. Las predicaciones de franciscanos o dominicos, que en Italia sirven de *leit-motiv* para la representación de estos grandes actos públicos, —como en el caso de las tablas de Sano di Pietro sobre la predicación de san Bernardino de Siena, o más tarde el sermón de san Vicente Ferrer de Bartolomeo degli Erri—, en la Península Ibérica se solucionan habitualmente de forma mucho más modesta, recluyendo a los personajes en el interior de una iglesia, como hiciera por ejemplo Joan Reixac en el retablo de Catí, o, como mucho, situando dos o tres filas de figuras frente al santo, acomodadas sobre un suelo en cuesta y ante un fondo recto formado por diversos edificios. De esta última forma pintó un seguidor de Jaume Huguet la predicación de san Vicente Ferrer ante un grupo encabezado por tres pordioseros que aparecen sentados en el suelo, situándose tras ellos los personajes que, por sus ropas, parecen de más alta alcurnia (figura 12)<sup>39</sup>. El espacio en este caso se cierra prácticamente en recto, alzándose el santo sobre un pequeño estrado, mientras que la presencia de un nutrido grupo de gente sólo se sugiere mediante la superposición de cabezas tras los personajes del primer plano.

Algo parecido ocurre con otro de los grandes “espectáculos de masas” de la Edad Media, éste mucho más morbosos, como son las ejecuciones

---

<sup>39</sup> Dicha tabla fue subastada en la casa Christie's de Londres en 1996, y sabemos de su existencia gracias a un cliché que se conserva en la fototeca del Instituto Diego Velázquez del CSIC de Madrid, a cuyo personal agradezco las facilidades que siempre me han dado en la consulta de sus fondos.

públicas. Desde luego, los martirios ejemplares de los santos proporcionaban una excelente excusa para sacar a colación estos temas en los retablos religiosos. Sin embargo, la dimensión pública de tales actos es raramente subrayada en la pintura gótica hispana, que suele insistir más bien en la figura del impávido héroe cristiano, desafiante ante el prefecto romano y su reducida corte<sup>40</sup>. Las pocas veces en que los martirios son representados en una vía pública los artistas acostumbran a solucionar la composición de formas bastante simples. En Valencia, por ejemplo, el llamado “Maestro de Altura” sitúa la ejecución de santa Catalina a las puertas de un palacio entre dos grupos simétricos de espectadores (figura 13). La escena se cierra en recto con el sencillo muro de un palacio de factura valenciana, en el que se observa una detallista puerta de arco de medio punto con dovelas de cantería, una pequeña ventana adintelada y cerrada con reja que sugiere los entresuelos de los palacios valencianos, y en la parte superior una hilera de ventanas ajimezadas y un remate almenado. El tamaño del edificio es desproporcionadamente pequeño en relación a los personajes, y el único efecto de profundidad que aparece en la escena lo produce un retranqueo de la pared en el lado izquierdo, en el que se acomoda uno de los grupos de espectadores<sup>41</sup>.

Algo más compleja, al elegir un punto de vista más lejano y elevado, es la escena de la decapitación de San Jorge pintada por el mallorquín Rafel Mòger (figura 14). Este pintor, directamente relacionado con Niçard como ya expusimos, crea un espacio mucho más amplio, con figuras más pequeñas y numerosas, y dos teatrales caballos, uno de ellos en escorzo frontal. Los muros del fondo, coronados por ventanas a las que se asoman grupos de mujeres, forman en este caso tres bloques distintos, con calles que se insinúan entre ellos, mientras que la plaza es muy amplia e incluso el pintor ha salpicado el suelo de piedrecillas para aumentar la sensación de “espacio pisable” por los personajes.

Una tercera solución estaría representada por los modelos que un importante pintor aragonés, hasta ahora no demasiado valorado, ofreció en la segunda mitad del Cuatrocientos, dentro de una amplia panoplia de situaciones cotidianas de alto contenido “realista”. Me refiero a Pedro García de Benabarre, un artista zaragozano de nacimiento, que se afincó en Barcelona en 1455 llegando a un acuerdo con la viuda de Bernat Martorell para mantener abierto el obrador de su difunto marido<sup>42</sup>. Quizá el conocimiento de la

<sup>40</sup> Sobre ello véase MOLINA i FIGUERAS, J., (1996).

<sup>41</sup> Sobre los palacios valencianos de la época gótica véanse entre otros: SIMÓ, T., (1992); ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (1991); y BENITO GOERLICH, D., (2001). La primitiva sensación de profundidad que se observa en esta tabla fue clasificada como “de líneas paralelas” por RUIZ MASIP, M. (1985), p. 214.

obra de su antecesor en el taller le hizo más propenso a inspirarse para las escenas de sus retablos en su entorno inmediato. Así en una tabla lateral del retablo de Sant Joan del Mercat de Lleida, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona (figura 15), representó otro ajusticiamiento público, en este caso la decapitación de san Juan, en un complejo espacio que más que un auténtica plaza parece ser la confluencia de varias arterias urbanas. En efecto, dos edificios nos presentan aquí sus fachadas inclinadas que no llegan a unirse, dejando en el centro un espacio vacío cerrado por la tapia almenada de un jardín. En la construcción de la izquierda, de fachada retranqueada, uno de los verdugos levanta, mediante una polea, la portezuela de una ventana por la que se descuelga el cuerpo sin vida del santo, cuya cabeza lleva ya triunfante en su bandeja una Salomé vestida a la última moda de finales del siglo XV<sup>42</sup>. El recurso dramático parece un tanto forzado, pero como es frecuente en las obras de este pintor, la concienzuda aplicación de estos personajes secundarios a esas tareas “domésticas” le da un tono cotidiano a la escena que refuerza considerablemente el impacto de la obra. De hecho, y pese a las expresiones afectadas de los personajes, se subraya el tono festivo más que el luctuoso de la ejecución, de manera que un músico que toca a la vez la flauta y el tamboril acompaña el cortejo, y en el palacio de la derecha, desde una galería de arcos, un nutrido grupo de personajes, mayoritariamente femenino, acude curioso al acto<sup>44</sup>.

Benabarre estuvo siempre muy atento a la imbricación de sus personajes con el entorno espacial en el que se movían, y le dedicó una especial atención a los detalles arquitectónicos. Son muy conocidas sus escenas de interior, especialmente el Banquete de Herodes de este mismo retablo de Lleida, pero en otras ocasiones se aplicó con idéntico afán a los exteriores urbanos, y sin duda la mejor escena callejera de toda su obra la encontramos en uno de los paneles de un retablo de san Sebastián y san Policarpo que se conservan en el Museo del Prado (figura 16)<sup>45</sup>. Concretamente aquél en el que dos jóvenes gemelos cristianos, Marco y Marceliano, son visitados por sus

---

<sup>42</sup> Documento publicado por DURAN i SAMPERE, A. (1975), pp. 111-113. Sobre este artista está trabajando actualmente VELASCO GONZÁLEZ, A., (2002-2003).

<sup>43</sup> Destaca sobre todo su falda reforzada con un armazón de aros exteriores o “verdugados”, que aparecerá con frecuencia en todas las escenas de esta obra, y que según Carmen Bernís se puso de moda en la corte del rey de Castilla Enrique IV “El Impotente”, cuando su esposa Juana de Portugal lo utilizó para enmascarar uno de sus embarazos (BERNÍS MADRAZO, C., (1979), pp. 40-41 y 172).

<sup>44</sup> Ya se ha hablado anteriormente de la presencia de personajes en las ventanas para recalcar el aspecto público de los sucesos, que ya se había utilizado desde las Cantigas.

<sup>45</sup> Deseo agradecer a Miguel Falomir su amabilidad al permitirme acceder a esta obra que hoy en día se encuentra en las salas de reserva de dicho museo. Sobre ella han escrito entre otros DURÁN, A., y SAMPERE, J.M., (1924), y más recientemente BERG SOBRIÉ, J., (1989), p. 116.

familiares, que les piden que renieguen de su fe para salvarse del martirio, acudiendo entonces san Sebastián a fortalecer la fe de los futuros mártires y a amonestar a sus allegados que les estaban haciendo flaquear. Para componer la escena, Benabarre coloca en el centro un edificio perfectamente frontal, la prisión de los dos santos, con una gran ventanal cuadrado al que se asoman ambos, tocados con vistosos bonetes rojos. En primer plano se emplazan los suplicantes familiares, mientras que por la derecha, con un tamaño mayor y escoltado por un ángel en vuelo, se aproxima san Sebastián.

Sin embargo, el relato de la *Leyenda Dorada* sitúa la acción ya con los dos jóvenes en el patíbulo, en medio de una gran plaza atestada, y con los familiares abriéndose paso entre la multitud<sup>46</sup>; de manera que aquí Benabarre simplificó considerablemente la escena para adaptarla mejor al escaso espacio con el que contaba y a su peculiar estilo, pero no renunció del todo a sugerir a los espectadores el ambiente urbano en el que se desarrolló. Para ello al lado izquierdo, y en un segundo plano, situó un tramo de calle al más puro estilo de su predecesor Martorell, es decir, con una línea de casas en diagonal de características perfectamente catalanas, con ventanas ajimezadas, sencillos tejados y paramentos lisos. Se trata además de una arteria muy animada, con diminutos personajes que circulan por ella concebidos de una forma bastante abocetada y sin el detallismo extremo de los maestros flamencos<sup>47</sup>. Destaca en todo caso la concepción de la calle “invadida” por mercaderes y menestrales que vuelve a rezumar en este pequeño fresco urbano, sobre todo en la descripción del taller de un zapatero en el que el maestro aparece trabajando con sus herramientas dispuestas sobre un mostrador de madera, y delante de él, sentado en un pequeño taburete, se sitúa un aprendiz. Todo el muestrario de sus mercancías se dispone sobre un banco y colgando de un saledizo de madera que se halla sobre el dintel de la puerta, mientras al otro lado del zaguán se ve a la esposa del zapatero hilando, lo que viene a ser el resumen gráfico perfecto de la familia artesana bajo-medieval, en la que a menudo la mujer aportaba importantes ingresos al sostenimiento del agregado doméstico mediante estas tareas realizadas a domicilio (figura 17)<sup>48</sup>.

Se trata, sin duda, de una auténtica escena costumbrista, en la que el pin-

<sup>46</sup> de la VORÁGINE, S., (1994), vol. 1, p. 112: “Momentos antes de que fueran degollados, cuando ya estaban situados en el patíbulo, llegaron sus más inmediatos parientes abriéndose paso entre la multitud que llenaba la plaza en que iban a ser ejecutados, dispuestos, como fuera, a hacerles renegar de su fe en Cristo para que salvaran sus vidas”.

<sup>47</sup> Se debería estudiar en todo caso con detenimiento y con la ayuda de las técnicas de rayos los posibles retoques de esta parte de la obra, en la que las barbas de algunos personajes parecen algo “sospechosas” de haber sido añadidas con posterioridad.

<sup>48</sup> Entre los artículos que tratan este tema en la España medieval destacaremos aquí el de IRADIEL, P., (1986).

tor se recrea en los pormenores de una estampa cotidiana, pero que en realidad no aporta demasiado a la comprensión de la acción principal. Aunque no se trate de una ventana propiamente dicha, el efecto es similar al de los vanos que se abren en el fondo de las pinturas más flamenquizantes, y Benabarre ni tan siquiera se ha preocupado de articular de forma plausible esta vista urbana con los personajes del primer plano. La única función dentro de la obra que tiene esta calle es equilibrar la composición, y en todo caso sugerir, como hemos dicho, el entorno ciudadano en el que se sitúa la acción, por eso, la libertad con la que juega aquí el artista es absoluta a la hora de tratar los detalles, y la formación y el propio estilo de García de Benabarre le llevan a ofrecernos una información preciosa sobre el aspecto de la calle en las ciudades bajomedievales de la Corona de Aragón.

Bien distinto será, por el contrario, el uso que haga de la calle otro aragonés, Miguel Jiménez, en otra obra custodiada en el Prado, la procesión a Castel Sant'Angelo del retablo de San Miguel de Ejea de los Caballeros (figura 18)<sup>49</sup>. Aquí la calle no es en absoluto circunstancial para el discurso gráfico de la escena, sino que sirve para subrayar el recorrido del cortejo procesional, que conforma una "S" en el primer plano, donde se sitúan los clérigos y tras ellos los laicos varones, para luego prolongarse por una calle en perspectiva en la que se disponen las mujeres. El entorno urbano se utiliza por tanto en este caso para enfatizar el acto y conferirle mayor empaque, creando un espacio continuo de gran sentido narrativo. Desde luego, las arquitecturas que se observan en esta vía poco tienen que ver con la Zaragoza cuatrocentista, más bien el artista nos ofrece aquí todo un muestrario de formas con claro predominio de las flamencas —tejados puntiagudos, fachadas piramidales, buhardillas, etc.—, pero donde no faltan tampoco algunas galerías de arcos de inspiración italiana, e incluso alguna construcción más sencilla que se podría relacionar con la arquitectura vernácula<sup>50</sup>. Con todo, lo que más destaca en esta calle es la acequia que circula por uno de sus laterales y que incluso tiene su propia salida en la cerca o muralla que se adivina al fondo. No se trata, en absoluto, de un canal navegable como los de Brujas o Ámsterdam, sino de un discreto curso de agua atravesado por dos pequeños puentes para el que seguramente se inspiró más bien en la realidad local: en los albellones de desagüe que recorrían las urbes ibéricas, y

---

<sup>49</sup> Sobre ella LACARRA DUCAY, M. del C., (1970), especialmente pp. 17 y 148. Lacarra relaciona a Jiménez con las figuras de Bartolomé Bermejo y Jaume Huguet, y también con el que fue su socio durante un tiempo, Martín Bernat. Jiménez era natural de Pareja (Guadalajara), pero está documentado en Zaragoza entre 1462 y 1505.

<sup>50</sup> Véase por ejemplo la sexta vivienda comenzando por la izquierda, con un voladizo sobre la fachada, una línea de ventanas cerradas con arco de medio punto, al igual que la puerta, y una ventana inferior cerrada con una reja cuadrada.

que en la misma Zaragoza sabemos que circulaban por medio de las calles más importantes recogiendo las aguas pluviales y residuales para desaguar fuera del recinto urbano<sup>51</sup>. Llamam la atención, sin embargo, los cuidados pretilos de cantería de esta acequia, cuando sabemos que la mayoría de las calles de las ciudades hispánicas no estaban ni siquiera empedradas.

Años más tarde, hacia el final del siglo, Jiménez retomará las vistas callejeras en otra de sus obras, la tabla de San Martín y el pobre del retablo que Martín de Ejea encargó para la iglesia de san Pablo de Zaragoza, y que hoy se halla en el Museo Provincial de dicha ciudad (figura 19). La escena se sitúa a las puertas de la ciudad de Tours, lo que sirve de pretexto para disponer al fondo, en la parte alta del cuadro, una calle. Si la comparamos con la anterior tabla citada, desde luego, la imbricación de esa estampa con la escena en primer término es mucho menor, e incluso en ésta vemos claramente forzadas las relaciones de perspectiva y de proporciones entre ambas partes. Sin embargo, en el interior de esa vista urbana vemos desarrollarse un complejo mundo en miniatura, con varios edificios que se superponen y crean efectos de perspectiva, pequeños personajes que deambulan por las calles, y sobre todo con una arquitectura que ha cambiado radicalmente respecto a la que pudimos observar en el retablo de San Miguel. Se trata ahora de construcciones que, a buen seguro, están inspiradas en el ambiente ciudadano de Zaragoza, con puertas y ventanas cerradas, o bien por sencillos arcos de medio punto, o incluso por arcos conopiales y mixtilíneos siguiendo las últimas tendencias del tardogótico aragonés. Incluso el variado colorido de las fachadas, las celosías pseudo-mudéjares de algunas ventanas, o el cuerpo avanzado que presenta el primer edificio —quizá algún tipo de horno o una leñera— encajarían perfectamente en lo que sabemos sobre el aspecto de las ciudades en este momento y lugar.

En general, la escuela pictórica aragonesa de la segunda mitad del siglo XV se contó entre las más proclives a la representación de calles en sus tablas, quizá por influjo del mismo García de Benabarre o del catalán Jaume Huguet, y algunos buenos ejemplos los podemos encontrar en el retablo del Salvador de Ejea de los Caballeros, obra de Blasco de Grañén y Martín de Soria<sup>52</sup>, o en algunas de las obras de Bartolomé Bermejo, el artista itinerante por excelencia del Cuatrocientos hispano, cuyos detalles urbanísticos se suelen limitar, sin embargo, a las partes altas de sus escenas, por donde aso-

---

<sup>51</sup> Así lo afirma FALCÓN, M. I. (1981), p. 75. En Valencia la red de acequias penetraba en el casco urbano mediante la acequia de Rovella, y a ella iban a parar numerosas acequias menores y brazales (*mares e filloles*) que servían como primitivo alcantarillado (*vid.* MARTÍ, J., (1999)).

<sup>52</sup> Este retablo, recuperado bajo otro de estilo barroco, fue estudiado por LACARRA DUCAY, M.C.,(1991).



man edificios extraídos tanto de la arquitectura popular como de las primeras muestras del estilo plateresco<sup>53</sup>.

\* \* \*

Hay que recalcar, finalmente, que nunca o muy raramente las vistas urbanas son una exigencia del comitente. La ejecución de los fondos no es tratada en los contratos con la misma minuciosidad que las figuras principales, y en la mayoría de los casos lo que se especifica precisamente es la ausencia de dichos fondos, insistiendo en la importancia del dorado, tal y como ha demostrado Miguel Falomir para Valencia<sup>54</sup>. Es más bien con la llegada de las formas renacentistas cuando los clientes más cultos y “snobs” comenzarán a exigir en sus retablos la presencia de ruinas y arquitecturas clásicas, como en el caso del pintor mallorquín Miquel Frau, que en sus contratos, a principios ya del siglo XVI, se obligó en diversas ocasiones a pintar *polseres d’obra romana*<sup>55</sup>.

Por tanto, en la época gótica, la ejecución de calles y vistas urbanas como ambientación de las escenas entraba dentro de la reducida cuota de libertad artística de los pintores, y eran ellos directamente los que debían jugar con los diversos condicionantes que se presentaban ante su obra. De alguna manera su misión era hallar un equilibrio satisfactorio entre diversos factores: entre la cercanía al espectador que suponía inspirarse en la realidad local o el atractivo exotismo de los modelos foráneos; entre la fácil copia mimética de otros modelos ya contrastados y la propia inspiración; entre las exigencias compositivas del cuadro y la materialidad del entorno. En cada caso, evidentemente, la propia capacidad y formación del artista, y quizá también su grado de implicación en la obra según su precio y la importancia del comitente, decantaría ese equilibrio hacia uno u otro extremo de la balanza, con lo que la variedad de soluciones al problema de representar un

---

<sup>53</sup> El mejor ejemplo es sin duda el retablo de Santa Engracia de los franciscanos de Daroca, hoy repartido entre el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, el San Diego Museum of Art, el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el de la Colegiata de Daroca. En concreto sobre la escena del arresto de la santa aparece un saledizo con entramado de madera propio de la arquitectura de esta parte de Aragón, y en el de la prisión una elegante puerta plateresca ornada con leones y escudos (*vid.* CARBONELL, E., (dir.), (2003), pp. 148 a 159).

<sup>54</sup> FALOMIR FAUS, M., (1996), pp. 421-425. No es extraño incluso que se insista en que no se ponga demasiado pavimento para así aumentar la superficie dorada, como hizo el sacerdote Bernat Ballester en un retablo bajo la advocación de San Bartolomé y San Jaime que contrató con el pintor valenciano Rodrigo de Osona, en cuyo contrato se especificaba que “*en els spailles de les ymatges lo que mostrar del dit serà de or fi e faent-hi los menys pahiments que-s puixen fer*” (COMPANY, X., (dir.), (1994), p. 241).

<sup>55</sup> SABATER, T., (2001), p. 615.

retazo de ciudad sobre una superficie de dos dimensiones llegó a ser considerable.

Como hemos visto, en todo caso, se pasó gradualmente de la inexistencia del fondo, y de la subordinación total de unos pocos elementos de ambientación al mensaje que se quería transmitir, a un mayor protagonismo de los entornos urbanos. Pero muy raramente ambas cosas se fundieron y los personajes pintados se situaron en espacios plausibles, en “atmósferas” que imitaran el mundo en tres dimensiones. La mayoría de las veces el cuadro se dividió en planos sin apenas relación entre ellos, y las vistas callejeras quedaron desplazadas sobre todo a ventanas o a espacios marginales en la composición, lo que les permitía una casi total independencia respecto a la temática principal, y la ejecución de auténticas postales de vida urbana.

Sin embargo, ¿hasta qué punto se puede hablar de imágenes realistas extraídas de la vivencia cotidiana en las ciudades bajomedievales? ¿En qué medida estas fuentes iconográficas pueden servir para el estudio de la vida en el pasado? Parece que en general, y como suele ser común en la mayoría de los temas, la pintura es más útil como documento del pasado en lo que atañe a los pequeños detalles que en las grandes composiciones. Es más frecuente encontrar una ventana, una puerta, la fachada de un obrador, un albellón o un banco, que podrían encajar en lo que sabemos sobre la vida material de los reinos hispánicos medievales, que toda una calle o una urbe, cuyo aspecto general siempre estará mucho más idealizado. En todo caso, es siempre imprescindible el cotejo de las fuentes iconográficas con otro tipo de documentos —arqueológicos, archivísticos, literarios, etc.— a los que la imagen les aportará la inmediatez y el impacto de lo visual, proporcionándonos en muchas ocasiones una información básica en aspectos “demasiado cotidianos” para que ningún contemporáneo se detuviera a explicarlos por escrito.

Es igualmente muy necesaria la comparación con obras de otras procedencias geográficas para comprobar hasta qué punto la imitación, más o menos exacta, de modelos foráneos, fue la estrategia más frecuente a la hora de solucionar el problema de los fondos en la mayoría de los talleres pictóricos hispanos. Aunque en este campo, y pese a que la elección de la muestra puede haber sesgado un tanto nuestra apreciación, parece que la situación fue un tanto distinta entre las dos grandes Coronas de la Hispania medieval, la de Castilla y la de Aragón. En general, y aunque hay excepciones, parece que fue en la segunda donde los pintores tuvieron una mayor tendencia a inspirarse en su ambiente más cercano, e incluso a involucrar a sus personajes en un ambiente urbano familiar, como bien lo ilustran casos como los de Martorell, Niçard, García de Benabarre o Jiménez, que hemos ido analizando; mientras que en Castilla fue siempre más frecuente la copia casi exacta de modelos venidos de fuera, italianos como en Salamanca, o sobre

todo flamencos en el siglo XV<sup>56</sup>. Estamos lejos de conocer el porqué de esta dispar evolución, pero aún así parece útil apuntar ciertas hipótesis de trabajo, como podrían ser la fuerte influencia de lo flamenco en la sociedad castellana a partir de unas relaciones económicas muy intensas, o las mismas diferencias en cuanto al tipo de comitente, e incluso de sociedad, entre un estado y otro, con una mayor peso de las “clases medias” urbanas en la Corona aragonesa.

Con todo, cabe recordar que la información que nos proporcionan estas vistas de calles para el análisis del mundo medieval no se limita a un simple muestrario de elementos materiales extraídos de las ciudades reales de la época, sino que también forma parte de ese “pasado a estudiar” la comprensión del espacio que caracterizó a aquellos artistas y sus formas de plasmarlo, reflejo al fin y al cabo de las propias concepciones ideológicas de aquellas sociedades, de su particular percepción de su entorno y de sus estructuras mentales.

## BIBLIOGRAFÍA

ASTOR LANDETE, M., (1999), *Valencia en los siglos XIV y XV. Indumentaria e Imagen*, Valencia, Ajuntament de València.

ÁVILA, A., (1993), *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos.

BARTLETT, R., (2002) *Panorama medieval*, Barcelona, Blume,.

BASCHET, J. y SCHMITT, J.-C. (dirs.) (1996); *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*, París, Cahiers du Léopard d'Or, 5.

BENÉVOLO, L., (1977), *El arte y la ciudad medieval*, México, Gustavo Gili.

BENÉVOLO, L. (1993) *La città medioevale*, Roma, Laterza.

BERMEJO MARTÍNEZ, E., (1980) *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, CSIC.

BERNÍS MADRAZO, C., (1979), *La indumentaria en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, vol I, *Las Mujeres*.

BOLÒS, J., (2000) *La vida cotidiana a Catalunya en l'època medieval*, Barcelona, Edicions 62.

CAMÓN AZNAR, J., (1966), *Pintura medieval española*, vol. XXII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe.

---

<sup>56</sup> Por supuesto existen excepciones a esta generalización que sólo pretende apuntar una tendencia, tales como la aldea, de fuerte tono rural, que aparece al fondo de una tabla de San Andrés de Fernando Gallego que hoy se encuentra en el Museo Diocesano de Salamanca.

CARBONELL, E., (dir.), (2003), *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, MNAC y Museo de Bellas Artes de Bilbao.

CÁRCCEL ORTÍ, M.M., y TRENCHS ODENA, J., (1985), “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, en *La Ciudad Hispánica*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 1.481-1545.

CÁRCCEL ORTÍ, M.M., (1992), *Vida y urbanismo en la Valencia del siglo XV. Regesta documental*, Madrid, CSIC.

CERVERA VERA, L., (1989) *Francisco Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, El Escorial, Swan.

CHICO PICAZA, M.V., (1986) *Composición pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

COMPANY, X. (dir.), (1994), *El mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540*, Valencia, Generalitat Valenciana.

COMPANY, X., (1998) *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura i pensament*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.

DUCHET-SUCHAUX, G., (2001)., *L'iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident medieval*, París, Cahiers du Léopard d'Or, 10.

DURAN i SAMPERE, A. (1975), *Barcelona i la seva història. L'Art i la cultura*, Barcelona, Curial. pp. 111-113.

DURÁN, A., y. SAMPERE, J.M. “El pintor Pere García de Benabarre”, (1924), en *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, pp. 233-235. BERG SOBRE, J., (1989), *Behind the Altar Table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press.

*El Renacimiento Mediterráneo*, (2002), Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza y Generalitat Valenciana.

FALCÓN PÉREZ, M. I., (1981), *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

FALOMIR FAUS, M., (1996), *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura.

FELDEGS-HENNING, U., (1972), “The Pictorial Programme of the Sala della Pace: a New Interpretation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, pp. 145-162.

FRANCHETTI PARDO, V. (1985), *Historia del urbanismo en los siglos XIV y XV*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.

FRUGONI, Ch., con *Storia di un giorno in una città medioevale*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

GRIZZARD, M.F., (1985), *Bernardo Martorell. Fifteenth-Century Catalan Artist*, Nueva York-Londres, Garland Publishing.

GUDIOL, J., (1959), *Bernardo Martorell*, Madrid, CSIC.

GUERRERO LOVILLO J., (1949), *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC.

HASKELL, F. (1993), *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven-Londres, (hay traducción castellana en Madrid, Alianza, 1994).

HERRIN, J., (1999) *Miscelánea Medieval*, Barcelona, Grijalbo.

IRADIEL, P., (1986), "Familia y función económica de la mujer en actividades no agrarias", en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, pp. 223-259.

LACARRA DUCAY, M.del C., (1970), *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

LACARRA DUCAY, M.C.,(1991) *et alii en Joyas de un patrimonio. Retablo de San Salvador, Ejea de los Caballeros*, Zaragoza, Diputación Provincial y Centro de Estudios de las Cinco Villas.

LE GOFF, J. (2000) *Un Moyen Âge en images*, París, Hazan.

LLOMPART, G., (1999) *La pintura gótica en Mallorca*, Palma de Mallorca, Olañeta.

LLOPIS LLOMBART, J., (1963) *El Paisaje de los Primitivos Valencianos*, Valencia, Universitat de València, Tesis de Licenciatura inédita.

MARTÍ, J., (1999) "El primitivo sistema de alcantarillado", en A. FURIÓ, J.V. GARCÍA MARSILLA y J. MARTÍ (eds.), *Historia de Valencia*, Valencia, Levante-EMV-Universitat de València, pp. 178-181.

MARTINDALE, A., (1987), *Simone Martini*, Oxford, Oxford University Press.

MENÉNDEZ PIDAL, G., (1986) *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia.

MOLINA i FIGUERAS, J., (1996), "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)", *Locus Amoenus* 2, pp. 125-139.

MOLINA i FIGUERAS, J., (1997) "Modos y fórmulas de traducción visual de la *Leyenda áurea* en la pintura gótica catalana", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* LXX, pp. 261-300.

MOLINA i FIGUERAS, J., (1999) *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., (coords.) (2000), *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Madrid, Editorial Complutense.

PANERA CUEVAS, F. J., (1998) "Algunos aspectos de la vida cotidiana en Florencia a través de los fondos del retablo de la catedral vieja de Salamanca", en *La Vida Cotidiana en la España Medieval, Actas del VI*

*Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo de 1994* (Madrid, pp. 495-519).

PANERA CUEVAS, J.F. , (1995), *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura Gótica Internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.

PANOFKY, E., (1998), *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra (edición original en Harvard, 1953).

RUBIO VELA, A. (1981) “Ideologia burgesa i progrès material a la València del Tres-cents”, *L’Espill* 9, pp. 11-38.

RUBIO VELA, A. (1994) “La ciudad como imagen: ideología y estética en el urbanismo bajomedieval valenciano”, *Historia Urbana* 3, pp. 23-37.

RUIZ MASIP, M. (1985), *Soluciones de representación espacial en la pintura de la Corona de Aragón de los siglos XIV-XV*, Valencia, Universidad Politécnica, Tesis Doctoral inédita.

SABATER, T., (2001), “Promoción y orientación del gusto en al pintura de Mallorca. Los siglos del gótico”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 609-617.

*Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1975. p. 1.252).

SCHMITT, J.-C., (2002), *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, París, Gallimard.

SELMA, S., “Molino” y “Molino Harinero”, en. CERDÀ, M., y GARCÍA BONAFÉ, M. (dirs.), (1995), *Enciclopedia Valenciana de Arqueología Industrial*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim y Generalitat Valenciana.

SERENI, E., (1961) *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza.

SERRA DESFILIS, A. (1991) “La Belleza de la Ciudad. El urbanismo en Valencia , 1350-1410”, *Ars Longa Cuadernos de Arte* 2, , pp. 73-80;

SERRA DESFILIS, A. (1993) “El Consell de Valencia y el embelliment de la ciutat”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 75-79.

SERRA DESFILIS, A. (2000), “Nuevamente cristiana, bella y atractiva. La ciudad de Valencia entre los siglo XIII al XV, en *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, Valencia, Ícaro, pp. 64-75.

SERRA DESFILIS, A. (2002) “Ab reconte de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d’Aragó”, *Afers* 42, pp. 15-35.

SIGÜENZA PELARDA, C., (2000), *La moda en el vestir en la pintura gòtica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

SIMÓ, T., (1992), “El palacio y la casa señorial del gótico catalán”,

*Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 81-85.

STARN, R., (1996) *Ambrogio Lorenzetti. Palazzo Pubblico a Siena*, Turín, Società Editrice Internazionale.

TAMBORERO CAPILLA, L., (2001), *Paisaje y Arquitectura Rural en la Pintura Valenciana. Siglos XV al XVII*, Valencia, Universitat de València, Tesis de Licenciatura inédita.

THORNTON, P. (1991), *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, Nueva York, Harry N. Abrams.

VAN SCHOUTE, R., y DE PATOUL, B. (eds.), (1994) *Les primitifs flamands et leur temps*, Lovaina, La Renaissance du Livre.

VELASCO GONZÁLEZ, A., (2002-2003), “Pere García de Benavarrí y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro”, *Locus Amoenus* 6, pp. 75-89.

VILA, S., (1984), *La ciudad de Eiximenis. Un proyecto teórico de urbanismo en el siglo XIV*, Valencia, Diputación Provincial;

VINYOLES, T.M., (1985) *La vida cotidiana a Barcelona vers 1400*, Barcelona, Rafel Dalmau.

VINYOLES, M.T. (1996), “Una visió idealitzada de Ciutat de Mallorca”, en *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 3, *La forja dels Països Catalans, segles XIII-XV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 128-129.

WIRTH, J., (1989), *L'image medieval. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, París, Méridiens Klincksieck,

ZARAGOZÀ CATALÁN, A. (1991), “La casa señorial valenciana”, *Palau de l'Almirall*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 79-94. BENITO GOERLICH, D., (2001) “La casa del caballero”, *El Hogar de los Borja*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 73-90.

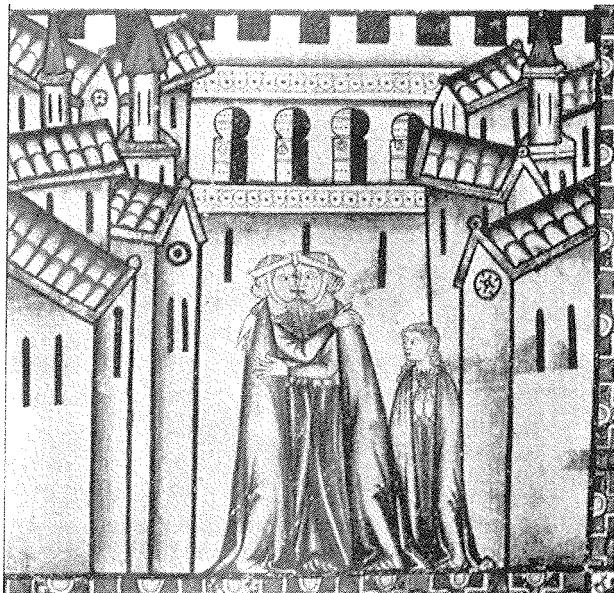


FIGURA 1.- *Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Viñeta 6 de la cantiga LXVIII.



FIGURA 2.- *Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Viñeta 1 de la cantiga XCI.





FIGURA 3.- Familia de los Delli, *La Visitación*, del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca.



FIGURA 4.- Bernat Martorell, *Cristo y la Samaritana*, del retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona.

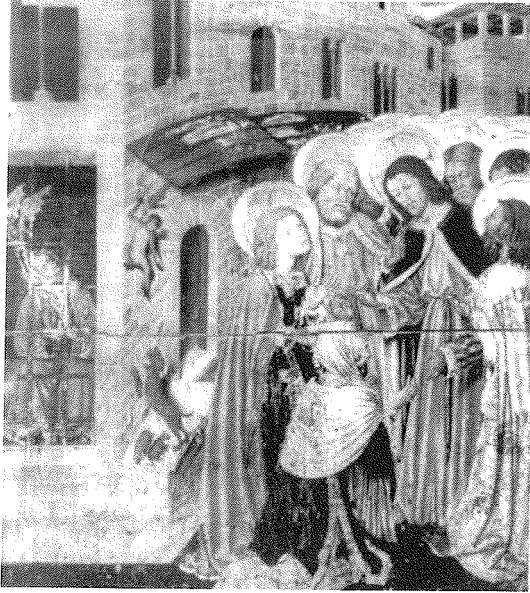


FIGURA 5.- Bernat Martorell, *Curación del endemoniado*, del retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona.

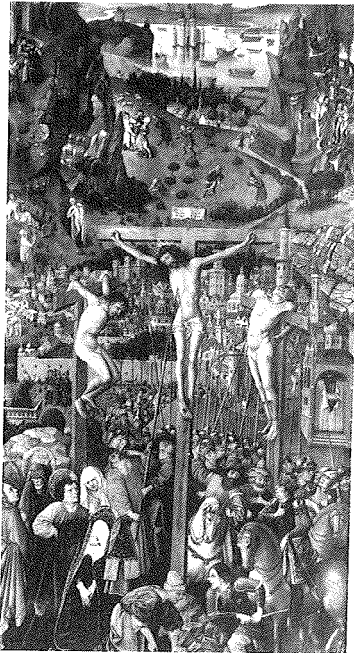


FIGURA 6.- Lluís Alimbrot, *Crucifixión Bauzà*, colección particular.

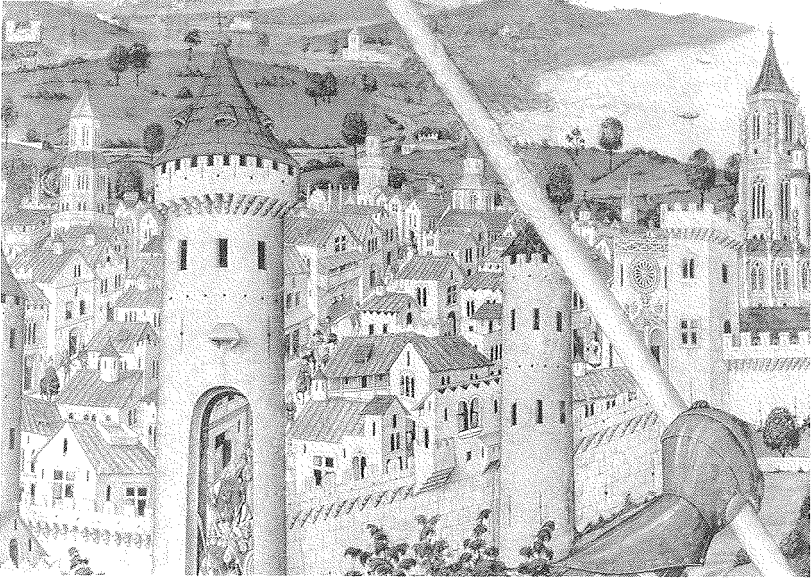


FIGURA 7.- Pere Niçard, *San Jorge y el dragón*, detalle. Museo Episcopal de Palma de Mallorca.



FIGURA 8.- Escuela vallisoletana, *La Circuncisión*, Museo Lázaro Galdiano de Madrid, detalle.

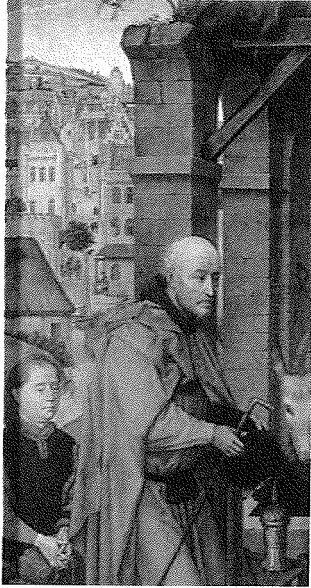


FIGURA 9.- Rogier Van der Weyden, *Retablo de Santa Colomba*, detalle de san José, Munich, Alte Pinakotehk.



FIGURA 10.- "Maestro de los Reyes Católicos", *Bodas de Caná*, colección Pope Satterwhite, National Gallery de Washington.

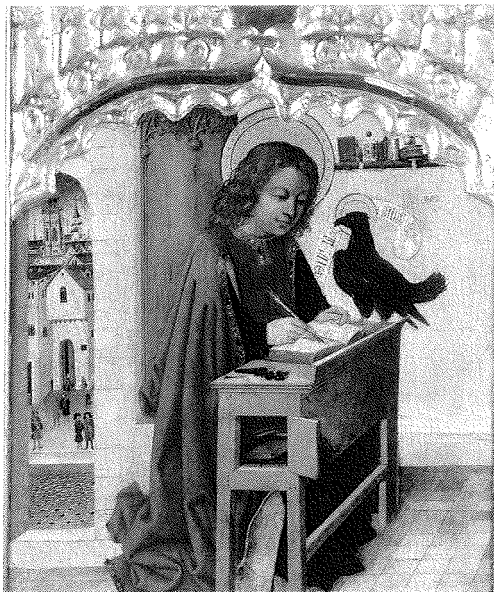


FIGURA 11.- Joan Reixac, *San Juan*, proveniente del Hospital dels Innocents de Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia.

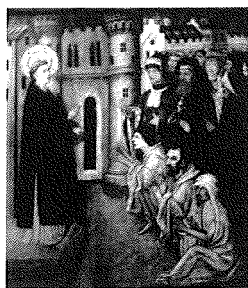


FIGURA 12.- Seguidor de Jaume Huguet, *Predicación de san Vicente Ferrer*, colección particular.

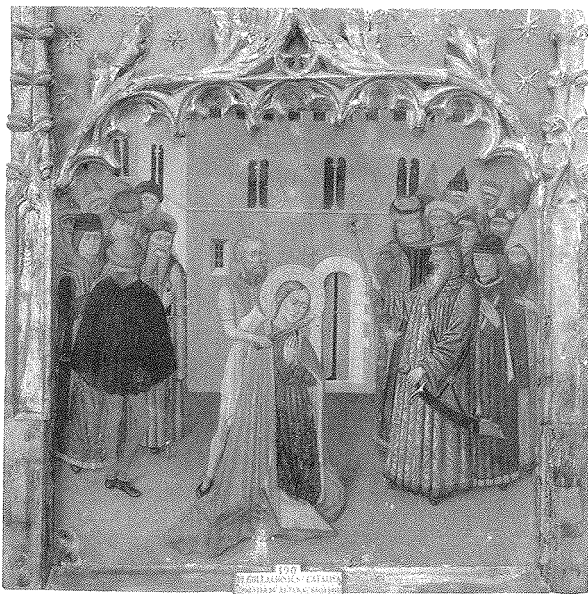


FIGURA 13 - "Maestro de Altura", *Martirio de santa Catalina*, Museo de Bellas Artes de Valencia.

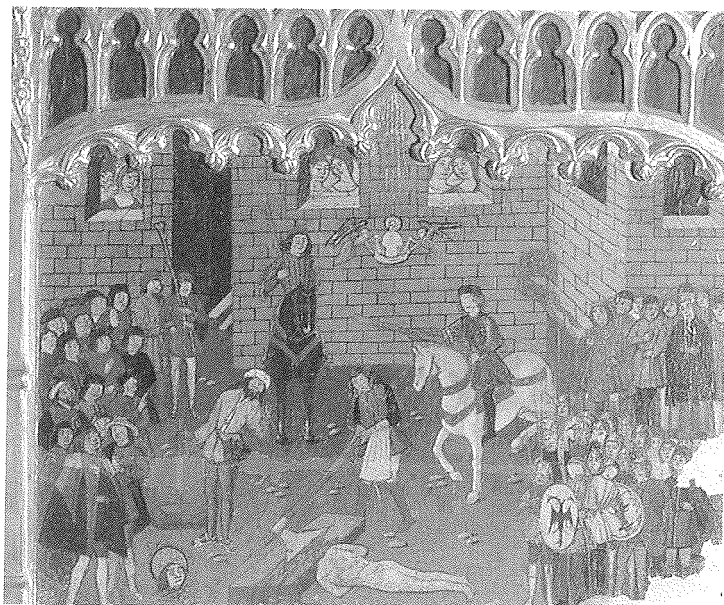


FIGURA 14 - Ràfel Moger y Pere Niçard, *Decapitación de San Jorge*, Museo episcopal de Palma de Mallorca.

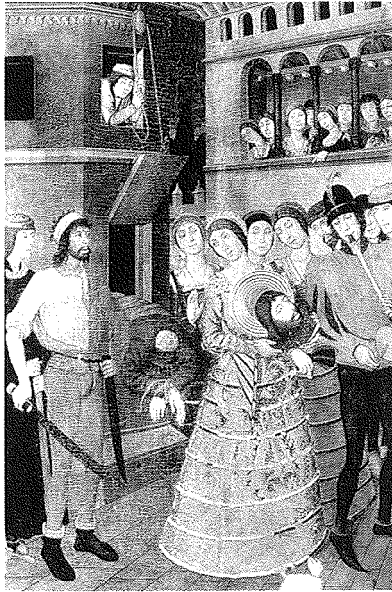


FIGURA 15.- Pedro García de Benabarre, *Decapitación de San Juan Bautista*, retablo de Sant Joan del Mercat de Lleida, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

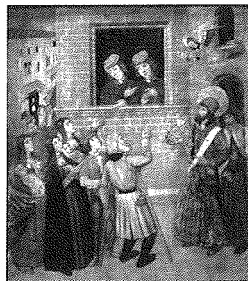


FIGURA 16.- Pedro García de Benabarre, *Tabla de Marco y Marceliano ante sus familiares* del retablo de San Sebastián y San Policarpo, Madrid, Museo del Prado.

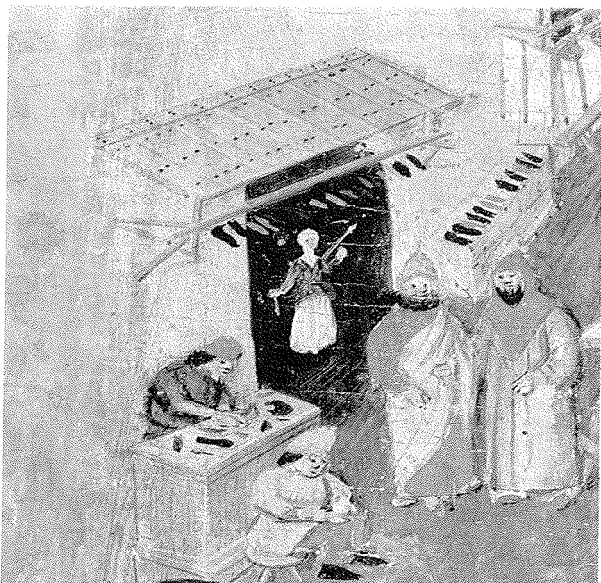


FIGURA 17.- Pedro García de Benabarre, *Tabla de Marco y Marceliano ante sus familiares* del retablo de San Sebastián y San Policarpo, Madrid, Museo del Prado, detalle.



FIGURA 18.- Miguel Jiménez, *Procesión a Castel Sant'Angelo*, predela del retablo de San Miguel de Ejea de los Caballeros, Madrid, Museo del Prado.



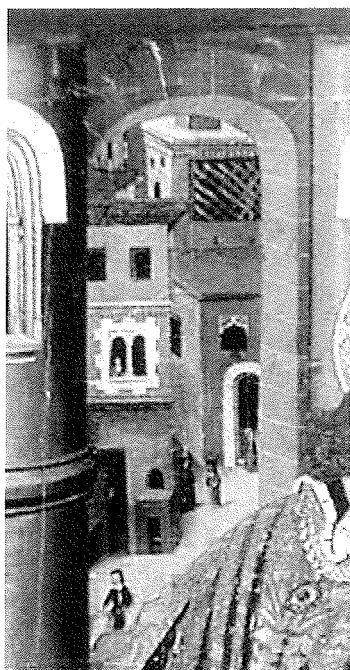


FIGURA 19.- Miguel Jiménez, *San Martín y el pobre*, Zaragoza, Museo Provincial, detalle.

