Joan de Borgonya, pintor del XIX.° capítulo de la orden del Toisón de Oro

Joaquím Garriga Riera
Universitat de Girona

I

La primera visita del joven rey Carlos a la ciudad de Barcelona en 1519 —su estancia se prolongó del 15 de febrero de 1519 al 23 de enero de 1520—, además de cubrir el objetivo principal de reunirse con las Cortes catalanas, implicó algunas celebraciones especiales y en principio no previstas, como los solemnes funerales para su difunto abuelo el emperador Maximiliano en los primeros días de marzo y, unos meses más tarde, en julio, las fiestas con motivo de la elección imperial del propio Carlos[1]. Pero también incluyó una reunión nobiliaria muy particular, el XIX.° capítulo general de la orden del Toisón de Oro —la prestigiosa orden caballeresca de la Casa de Borgoña—, celebrada en el coro de la catedral barcelonesa los días 5-8 de marzo de 1519.

La convocatoria en Barcelona, y por estas fechas, de un nuevo capítulo general del Toisón de Oro no se decidió en firme hasta el 22 de diciembre de 1518, durante la estancia del rey en Zaragoza y después de varios intentos anteriores de fijar la celebración, siempre aplazada. Tomaron la decisión el rey Carlos, «jefe y soberano» de la orden, acompañado por siete caballeros miembros —entre ellos el poderoso Guillaume de Groy, señor de Chièvres— y por dos de sus oficiales, el grefier Laurent de Brioul, señor del Sart, y el rey de armas Toisón de Oro, Thomas Isaac, señor de Schullenberch[2].

[1] La elección de «Rey de Romanos y emperador de Alemania» por parte de los siete príncipes Electores del Imperio, reunidos en la iglesia de San Bartolomé de Frankfurt, tuvo lugar el 28 de junio de 1519. La noticia de la elección llegó a Barcelona ocho días más tarde, el 6 de julio a medianoche. Aunque la delegación oficial de los Príncipes Electores no alcanzaría Barcelona para informar a Carlos V de su triunfo hasta el 22 de agosto, las celebraciones institucionales y populares de la elección imperial se realizaron de inmediato, en el mismo mes de julio.

[2] El rey de armas Toisón de Oro Thomas Isaac, señor de Schullenberch, que no es identificado con su nombre en el Acta oficial del XIX.° capítulo —aunque alude a su delicado estado de salud (*cfr.* VI-

Acto seguido, y hasta los primeros días de 1519, se resolvieron los preparativos más urgentes e inmediatos: la designación definitiva de los diez caballeros que habían de ser nuevos miembros del Toisón de Oro en el capítulo barcelonés —siete nobles de la corona de Castilla, dos de la corona de Aragón y uno del reino de Nápoles[3]—, la concreción de la fecha de celebración a finales del mes de febrero o en los primeros días de marzo, el envío de las cartas de convocatoria, y la instrucción al rey de armas Toisón de Oro para «hacer al efecto con extrema diligencia los preparativos en la Iglesia Catedral de Barcelona para la celebración de la Orden y para la pintura de las tablas con las armas de los Caballeros cofrades de dicha Orden, juntamente con las de los diez arriba nombrados, a los cuales quería el Rey, antes del Capítulo, imponer el Collar, lo mismo que a los otros que ya eran cofrades, y al efecto se circuló el aviso[4]». El rey partió de Zaragoza el 24 de enero y el 15 de febrero hacia su entrada solemne en la ciudad de Barcelona.

La mayor parte de las cuestiones relacionadas con la orden del Toisón de Oro y sus capítulos —la fundación, la estructura, el sentido simbólico, la funcionalidad política, los estatutos, el ceremonial y la etiqueta, los fastos y avatares, etc.— son bastante conocidas y es innecesaria su reiteración[5]. También son conocidas las relativas

---

LANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo del Toisón de Oro celebrado en Barcelona el año 1519*, Barcelona, Librería Verdaguer, 1930, vol. I (único volumen publicado), págs. 132 y 133—, cubrió el cargo desde 1492 hasta su muerte en 1539. Sobre el personaje, *cfr.* DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto,1993, págs. 663-666.

[3] Los diez nuevos caballeros designados para el capítulo de Barcelona (como decimos, siete nobles de la corona de Castilla, dos de la corona de Aragón y uno del reino de Nápoles) eran don Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba; don Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar; don Ferrán Ramón folch de Cardona, duque de Cardona y marqués de Pallars; don Álvaro Pérez de Ossorio, marqués de Astorga; don Íñigo de Velasco, duque de Frías y condestable de Castilla; Pietro Antonio de Sanseverino, príncipe de Bisignano y duque de San Marco; don Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera; don Fadrique Enriquez de Cabrera, conde de Módica y almirante de Castilla, don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado; don Diego Gómez Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena. La candidatura de don Alonso Pimentel Pacheco, conde de Benavente, no llegó a materializarse. *Cfr.* VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 104-106 y 105-107; AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, Aymà, 1949, págs. 72-76. Algo más tarde, ya en el capítulo de Barcelona, fueron nombrados otros cuatro miembros para cubrir plazas vacantes: Cristiano II, rey de Dinamarca: Segismundo I, rey de Polonia: Jacques de Luxemburg, conde de Gavre y señor de Fiennes, Adrien de Croy, señor de Beauraing (*cfr. Liste nominale des Chevaliers de l'Ordre illustre de la Toison d'Or depuis son Institution jusqu'à nos jours, revue et publiée par la Chancellerue de l'Ordre en 1904*, s.l., s.a., 1904).

[4] Citamos por la traducción de VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 106 y 107, aunque corrigiendo su *lapsus* de «Grefier del Toison de Oro» por el correcto «[Rey de Armas] Toisón de Oro», que es a quien en el texto original francés se da realmente la orden de los preparativos. *Cfr.* el propio VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, pág. 58, y AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 43.

[5] Remitimos para ello a la bibliografía general sobre la orden, donde destacan todavía por su utilidad las obras ya clásicas de PINEDO, y DE SALAZAR, J., *Historia de la Insigne Orden del Toysón de Oro, dedicada al Rey Nuestro Señor, Xefe Soberano, y Gran Maestre de Ella*, I-III, Madrid, Imprenta Real,

al capítulo de Barcelona, el primero que se celebraba fuera de los territorios del ducado de Borgoña: el exacto despliegue de las distintas actividades y del suntuoso ceremonial fijados en los estatutos de la orden, su precisa ubicación en los espacios urbanos de la Barcelona del Quinientos, sus protagonistas más directos, los caballeros presentes y los ausentes[6], etc. La publicación de estudios sobre el XIX.° capítulo que, además de abordar una reconstrucción general, incorporan el contenido de las Actas oficiales y la documentación básica, amen de algunas crónicas coetáneas[7], o

1787, REIFFENBERG, barón de, *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or, depuis son institution jusqu'à la cessation des Chapitres géneraux*, Bruxelles, Fonderie et Imprimerie Normales, 1830, y VICENS, B., *Orden del Toisón de Oro. Historia de las Órdenes de Caballería y de las Condecoraciones Españolas*, vol. I, 2.°, Madrid, 1864. Los nombres de todos los caballeros miembros de la orden desde su fundación, especificando el capítulo y la fecha en que fueron designados, se hallan en la publicación oficial de la Cancillería del Toisón de Oro *Liste nominale*, 1904, que cuenta con suplementos sucesivos al 1904. Obras relacionadas con el Toisón de Oro han sido objeto de distintas exposiciones, por ejemplo *cfr. Les chefs-d'oeuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907*, catálogo de la exposición, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1908, *Le siècle de Bourgogne* catálogo de la exposición, Bruxelles, Ministère de l'Instruction Publique, 1951, *La Toison d'Or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire,* catálogo de la exposición, Bruges, Musée Comunal des Beaux-Arts, 1962.

[6] Del total de cincuenta y un miembros que integraban la orden —el «jefe y soberano», cuatro oficiales (el grefier, el rey de armas Toisón de Oro, el tesorero y el canciller, este último el único eclesiástico admitido por los estatutos) y cuarenta y seis caballeros—, asistieron en persona al XIX.° capítulo sólo doce caballero0s, además del monarca, el grefier y el rey de armas. Los demás participaron mediante representación. Los doce caballeros asistentes fueron Guillaume de Croy, señor de Chièvres; don Juan Manuel, señor de Belmonte de los Campos; Jean, margrave de Brandenburg: Philippe de Croy, conde de Porcean; Laurent de Gorrevod, barón de Mantanay; don Fadrique Álvarez de Toledo, duque de Alba; don Íñigo de Velasco, duque de Frías y condestable de Castilla; don Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar: don Pietro Antonio de San Severino, príncipe de Bisignano y duque de San Marco; don Ferrán Ramón Folch de Cardona, duque de Cardona y marqués de Pallars; don Álvaro Pérez de Ossorio, marqués de Astorga. También consta la asistencia de Jacques de Luxemburg, conde de Gavre y señor de Fiennes —excepcional, puesto que según el Acta oficial fue elegido precisamente el 1519 en Barcelona para cubrir la vacante de su difunto padre—, y en cambio, no son seguras las de don Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera, y de don Fadrique Enríquez de Cabrera, conde de Módica y almirante de Castilla, aunque el Acta consigna su presencia en Barcelona. A propósito del almirante de Castilla, el Acta recoge el rumor según el cual dicho caballero habría fingido una indisposición para no asistir a las celebraciones, porque se le había asignado un lugar a su juicio demasiado alejado del rey (*cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 72-73 y n. 5). El Acta hace constar que estaban excusados por enfermedad y recibieron el collar del Toison de Oro en Barcelona por representación don Diego López Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena, y don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado (VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 122 y 123).

[7] *Cfr.* MÁS I DOMENECH, J., «Nota histórica. Lo Quart Centenari del Capitol del Tusó d'Or a la Seu de Barcelona», en *El Correo Catalán*, Barcelona, 5, 6 y 7 de marzo de 1919 (reproducción íntegra en CASADES I GRAMATXES, P., «El chor de la catedral de Barcelona», en *Butlletí Excursionista de Catalunya*, XXXIX, 409-410, 1929, págs. 201-205, 241-254), basado en dos manuscritos del archivo de la catedral de Barcelona (ACB, Codex 242 y 243), el segundo de los cuales contiene copia del texto anónimo *Festes del Tusón 1519* de un dietarista catalán coetáneo (ff. 102-109), cuyo original se halla en el manuscrito *Antiguitats de Barcelona y Regiment des de 843 fins 1538, y principi de sos Concellers* (ff. 41-47), conservado en el AHCB: VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, que reproduce

también los estudios sobre la heráldica de sus caballeros, que ha sido igualmente objeto de análisis específicos y detallados[8], nos eximen ahora de cualquier insistencia en ese complejo de aspectos.

En cambio, resultan bastante dispersas, sino vacilantes y confusas, y en todo caso muy poco conocidas, las informaciones de interés artístico publicadas en relación

---

en facsimil el Acta oficial del XIX.° capítulo o *Acta Capitular de Barcelona*, págs. 105-175 (páginas impares), acompañada de una traducción al castellano, págs. 104-174 (páginas pares), y asimismo el texto coetáneo de un anónimo dietarista castellano págs. 85-101. *La fiesta que se fiço en la ciudad de Barcelona de la muy noble orden del Tauson de Oro en marco del año de Mil DXVIIII*, cuyo manuscrito original se conserva en la biblioteca del Ateneu Barcelones (Ms. 28, ff. 112 y ss.), DURÁN I SANPERE, A., «El retaule de Carles l'emperador», en *barcelona i la seva històrica, 2. La societat i l'organització del treball*, Barcelona, Curial, 1973, págs. 40-80 (nueva versión de DURÁN I SANPERE, A., «El retablo barcelonés de Carlos el emperador», en *Barcelona. Divulgación histórica*, Barcelona, Aymà, 1945 (vol. I) y 1946 (vol. II), págs. 44-55); AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.*, 1949, que también ha tenido en cuenta, además de las obras citadas (excepto MAS, 1919), muchas otras fuentes documentales en buena parte inéditas, como los libros y documentos de las principales instituciones de la ciudad (Generalitat, Ayuntamiento, Catedral): dietarios, cremoniales, libros de obra y de cuentas, etc. Advirtamos, de todos modos, que los dietarios institucionales son enormemente laconicos al registrar las ceremonias del Toison de Oro. Por ejemplo, *Dietari, Manual de Novells Ardits vulgarmente apellat Dietari del Antich Consell Barceloni*, 17 vols., Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1892-1922 (vol. III, vols. originales XIV-XVI, años 1478-1533, edición a cargo de Frederic Schwartz Luna-Francesc Carreras Candi, Barcelona, 1894, pág. 284. *(Marc) dissapte V. En aqueste die lo Sr. Rey don Carlos pera celebrar les festes de la religio del Tuson doro de la qual lo dit Sr. es Prior, ana a la Seu e apres mig jorn a les quatre horas ab la cerimonia que mes largament es continuada al quart Libre de les cerimonies en cartes... en los tres dies vinents celebra les dites festas, etc.* (pero en el lugar correspondiente del *Llibre de Solemnitats*, las hojas del registro ceremonial se dejaron en blanco); *Rúbriques de Bruniquer o Ceremonial dels Magnifichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona* (Rúbrica d'Esteve Gilabert Bruniquer), 5 vols., edición a cargo de Francesc Carreras Candi-Bartomeu Guanyalons Bou, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1912-1916(I, 1912; II, 1913: III, 1914; IV, 1915; V, 1916), pág. 246: *cap. XIII. Entrada del rey don Carlos â 14 de Febrer de 1519, y feu la festa del Tuzon en la Seu de Barcelona â 5 de Mars;* pág. 265: *cap. XIV. A 5 de Mars 1519, feu la festa del Tuson en la Seu, heu tret de un libre de un particular y constatambe en lo Dietari, y en lo Libre 4 de Ceremonias.* Igualmente la crónica de COMES, P. J., *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts, format per Per Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentissim Ajuntament*, edición a cargo de Josep Puiggarí, Barcelona, La Renaixensa, 1878, págs. 404-405 *Cap. 4. Com lo senyor rei don Carlos feu la Festa del Tuzon doro. Dissapte a V de Mars del any MDXVIIIJ lo senyor don Carlos per celebrar las festas de la Religió del Tuzon doro de la qual lo dit senyor es prior ana a la Seu apres mig jorn a les quatre hores ab cerimonia. E los t res días vinents celebea les dites festes. Cfr.* también CARBONELL GOMIS, I., *L'Orde del Toisó d'Or: XIX Capitol de l'Orde a Barcelona, 5 al 8 de març de 1519 (1518)*, Barcelona, Arquebisbat de Barcelona (Delegació del Patrimoni Cultural), 1998.

[8] Para el estudio de la heráldica, *cfr.* PIÑOL ANDREU, R., *Heràldica de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Litografía Domingo, 1948, págs. 251-297 (reducción moderna de los blasones), AQUILINA, R. M., *19éme Chapitre de l'Ordre de la Toison d'Or tenu à Barcelone en la cathédrate de Sainte Eulalie les 5, 6, 7 et 8 mars 1519*, s.l., 1980, y sobre todo RIQUER, M., *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1983, vol. II, págs. 625-742 que ha tenido en cuenta los manuscritos de los heraldistas Francesc Llupia (+1539) y Bernat Mestre (1544) conservados en la Biblioteca de Catalunya, con secciones dedicadas a los escudos de armas del coro de la catedral de Barcelona (*cfr.* la nota 34).

con el marco y escenario material de este XIX.° capítulo: el coro de la catedral de Barcelona. Concretamente, cabría revisar y actualizar con detenimiento, por un parte, el estado exacto del coro barcelonés en vigilias de la convocatoria de la solemne reunión del Toisón de Oro, que no fue decidida en firme, como se ha dicho, hasta finales de diciembre de 1518, desde Zaragoza. Y por otra, cabría determinar con el mismo detalle las obras específicas de adecuación que hubieron de realizarse en el coro a partir de enero de 1519 con el fin de acoger dicho capítulo según los requerimientos de su ceremonial. Porque en definitiva, y al contrario de lo que a menudo se presupone o afirma[9], los trabajos artísticos para la terminación del coro documentados a principios del Quinientos, incluida la tan relevante intervención de Bartolomé Ordóñez, no tuvieron nada que ver con la visita de Carlos V, ni con la celebración del XIX.° capítulo del Toisón de Oro.

La construcción del coro de la catedral de Barcelona, iniciada al final del siglo XIV por el escultor Pere Sanglada con la labra de la sillería alta y continuada a mediados del siglo XV por Macià Bonafé con la sillería baja, se prolongó aún durante mucho tiempo: de hecho, la construcción no sería completada con el trascoro de mármol hasta 1615-1621, sin contar alguna intervención menor del siglo XVIII. Los ritmos de la obra fueron muy desiguales, con dilatados períodos de inactividad, reanudaciones lentas y algunas etapas de trabajo intenso y continuo. A finales del siglo XV y en el primer decenio del XVI, parece que los trabajos proseguían con cierta lentitud, aunque sin interrumpirse, hasta que en torno a 1516 experimentaron un nuevo empuje. Muestra de ello son el contrato de Bartolomé Ordóñez firmado en mayo de 1517 y las intervenciones, ya previas y más constantes, del tallista Antoni Carbonell. A este propósito cabe subrayar el hecho de que el nuevo impulso a la fábrica del coro, tan decisivo, tuvo lugar con anterioridad y con independencia de las actividades asociadas a la estancia del monarca en Barcelona en 1519. En realidad, el aspecto arquitectónico del interior del coro que pudieron ver el rey los caballeros del Toisón de Oro en marzo de 1519, con la sillería y sus respaldos, doseles, pináculos y mamparas ya completados —prácticamente idéntico al que vemos hoy—, había sido previsto y realizado casi del todo antes de enero de 1519, como se desprende claramente del estudio del profesor Marià Carbonell ya expuesto en el congreso y ahora publicado en las presentes actas[10]. Gracias a él ahora sabemos también que —al contrario de lo que se creía— incluso los altos respaldos con el friso de grutescos de la sillería del coro, obra de Antoni Carbonell, fueron proyectados y estaban ya en su mayor parte tallados e instalados en su lugar cuando la noticia de la in-

[9] *Cfr.* CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 173.

[10] *Cfr.* también CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», en *Locus Amoenus*, 5, 2000 en prensa. Sobre el trascoro, *cfr.* BOSCH BALLBONA, J., «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona», en *Locus Amoenus*, 5, 2000, en prensa.

minente celebración del XIX.º capítulo del Toisón de Oro llegó a la catedral de Barcelona.

En suma, la celebración del capítulo del Toisón de Oro supuso poca cosa más a la obra de talla del interior del coro barcelonés que la lógica aceleración de las tareas todavía pendientes o, sobre todo, de su montaje *in situ*. Nos referimos a la fábrica estable del interior del coro, sin perjuicio de las obras efímeras de decoración u otras instalaciones móviles y complementarias que también se realizaron —en el mismo coro, en el presbiterio o en distintos espacios de la catedral—, ya fuera por razón de las ceremonias del Toisón de Oro, o por otras razones igualmente vinculadas a la presencia del monarca, como las solemnes exequias oficiales por la muerte de su abuelo el emperador Maximiliano (+ 12 de enero de 1519), celebradas durante los días 1-3 de marzo, inmediatamente antes del capítulo[11].

A pesar de lo dicho, hubo de realizarse un nuevo trabajo en el coro —una decoración pictórica especial—, expresamente para la ocasión. En efecto, puesto que constituía una tradición constante e irrenunciable de los capítulos generales del Toison de Oro que el asiento ocupado por cada caballero en el lugar de la reunión —siempre el coro de una iglesia importante— estuviera identificado con sus blasones y quedara ordenado según la jerarquía de antigüedad y rango que le correspondían, fue necesario incorporar esta exigencia en el coro de Barcelona. Además, solían figurar también en algún espacio destacado los emblemas propios de la orden y las inscripciones conmemorativas de la celebración. Éste era uno de los requisitos del ceremonial cuyo cumplimiento había de garantizar el rey de armas Toisón de Oro. Y, precisamente, para ocuparse de ello, Thomas Isaac se desplazaría desde Zaragoza en enero de 1519, como se ha citado antes, para «hacer el efecto con extrema diligencia los preparativos en la Iglesia Catedral de Barcelona para la celebración de la Orden y para la pintura de las tablas con las armas de los Caballeros cofrades de dicha Orden[12]». Así pues, los símbolos de la orden y la heráldica de cada uno de sus miembros deberían añadirse en el espacio más idóneo de los sitiales del coro. Ésta era la única intervención específica que la celebración del XIX.º capítulo habría de implicar en la obra del coro barcelonés.

En menos de dos meses —el resto de enero y febrero—, las armas y emblemas caballerescos fueron pintados sobre los preexistentes respaldos de la sillería alta, culminados por sus doseles y pináculos calados, en la forma que se ha preservado hasta hoy —aunque con alteraciones posteriores, como se indicará. El Acta oficial

[11] Según el Acta oficial, «los funerales de dicho difunto emperador Maximiliano, para con el cual Diose sea misericordioso, se celebraron en la catedral de Barcelona magníficamente, no habiéndose visto jamás otros semejantes en los reinos de las Españas. El obispo de Elna, Jacobo, hizo el sermón en honor de dicho señor perfectamente bien magnificándole y loándole grademente, y en verdad que no pudo decir gra cosa o hablar mejor de sus virtudes» (VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 122 y 123), *cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 83-88.

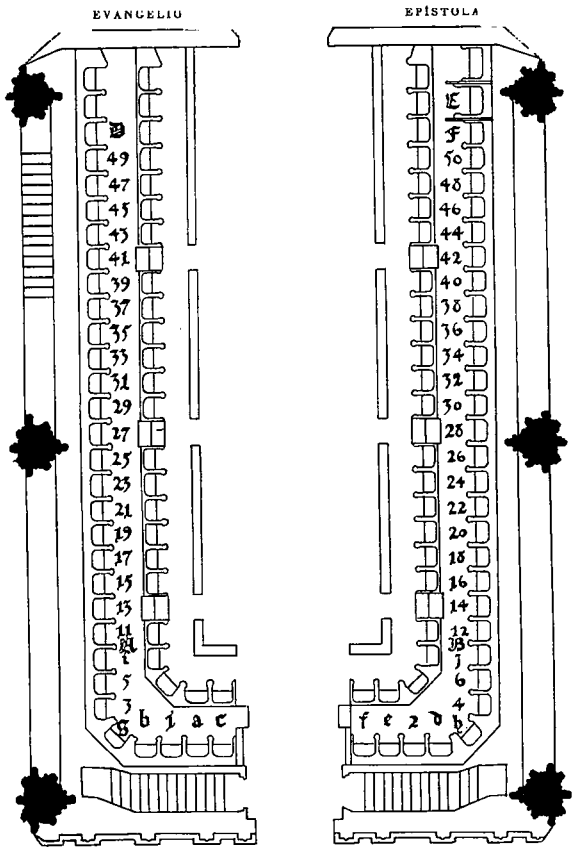
[12] *Cfr.* la nota 4.

del XIX.° capítulo describe el orden de las pinturas en los sitiales del coro cuando debe nombrar por orden de antigüedad y de edad y rango a cada uno de los miembros presentes o representados, y encabeza la relación con el siguiente comentario: «Y se celebró el dicho capítulo de dicha Orden en los días 5, 6 y 7 de marzo de 1518, estilo de Cambray, y del año 1519, estilo de la Corte de Barcelona. Los cuadros de las armas del rey, jefe y soberano de la Orden, del difunto emperador, de los reyes, duques, príncipes, marqueses, condes y otros nobles hombres, cofrade de la Orden, fueron mucho mayores y más ricos de lo que había sido hasta entonces en capítulos precedentes, y para ello, fue el Coro de dicha iglesia grandemente decorado y en él fueron colocados dichos cuadros por el orden que sigue» (fig. 1)[13].

Estas pinturas del coro, y sobre todo la personalidad artística de su autor, merecerían una amplia atención que sólo muy parcialmente será posible dedicarles aquí. Pero de momento se apuntarán por lo menos algunos aspectos principales de la obra y de sus avatares —y, en primer lugar la cuestión relativa a su autor material—, dejando para más adelante el esbozo de un perfil general del pintor. En 1908, desde Bruselas, las pinturas barcelonesas del Toisón de Oro se consideraron obra del malinés Jan van Battel, heraldista y pintor de cámara del rey Carlos, en la creencia de que eran identificables con una serie enviada en 1519 desde Flandes para el capítulo de Barcelona[14]. Pero, con independencia del preciso destino de las pinturas que

[13] VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 124 y 12 (RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, pág. 631, transcribe el texto original francés: *Les tableauz des armes du Roy, chef et souverain de l'ordre, de feu l'Empereur, des roys, ducs, princes, marquis, contes et autres nobles homes confreres de l'ordre, fourent trop plus grands et plurs riches que jusques ores tels n'avoient usés ès chapitres précédents et avec ce feust le cuoeur de ladite église grandement décoré et y fourent mis lesdits tableaux.* La continuación del Acta oficial, nombrando a todos los caballeros según el orden de sus escudos de armas en el coro, se halla en VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 126-130 y 127-131 (gráfico, págs. 74-75), y también en AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 61-66 (gráfico, págs. 62-63). La relación de los sitiales del coro con transcripción de todas las leyendas e inscripciones fue publicada en primer lugar por MAS, 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, págs. 245-249). *Cfr.* otras relaciones, con el gráfico correspondiente, en DURÁN I SANPERE, A., «El retaule..., *op. cit.,* 1973, págs. 40-80 (nueva versión de DURÁN I SANPERE, A., «El retablo..., *op. cit.,* 1945 y 1946, págs. 52-53 y en RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, págs. 631-632 y 635.

[14] VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, baron A., «Blasons», en *Les chefs-d'oeuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907*, catálogo de la exposición, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1908, pág. 219-225, a partir de una noticia de la Tesorería del rey Carlos consignada por Dehaisnes (*Inventaire sommaire des archives départamentales antérieurs a 1790. Nord*, vol. IV, pág. 240), señala que *Jean de Barthelle, valet de chambre de ce monarque [Charles-Quint], renseigné comme auteur des blasons du chapitre tenu en 1518, a Barcelone, n'est autre que Jean van Battel, Il fut chargé de peindre pour cette solemnité cinquante huit petits tableaux aux armes des chevaliers, treize aveç des desvises et quatre tableaux aveç les armoiries des rois de France, d'Anglaterre, de Hongrie et de Portugal, aveç çelui du roi souverain de l'ordre.* Pero como ya observó AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 140, n. 4, estas 58 tablillas con las armas de caballeros, 13 más con divisas, y otras 4 de mayor tamaño con las armas de los reyes de Francia, Inglaterra, Hungría y Portugal, además de la del rey soberano de la orden, no pueden tratarse de las pinturas del coro de la catedral de Barcelona, puesto que



Lado del Evangelio, o coro de San Pedro

c. Emblema del Toisón de Oro (eslabón y pedernal llameante) y columnas de Hércules con la divisa «*Plus Outre*».
a. Inscripción con los títulos e Maximiliano I.
1. Maximiliano I.
b. Inscripción con los títulos de Maximiliano I.
g. Inscripción conmemorativa del Capítulo, flanqueada por emblemas del Toisón de Oro (cepillo de carpintero y virutas).
3. Francisco I, rey de Francia.
5. Luis II, rey de Hungría.
i. Emblema del Toisón de Oro (cruz aspada de San Andrés).
A [7. Guillaume de Croy, señor de Chievres (suprimida en 1619).]
A [9. Christophe, margrave de Baden (suprimida en 1619).]
11. Jacques de Luxemburg, señor de Fiennes, difunto.
13. Charles de Lalaing, señor de Bervaix.
15. Floris d'Egmont, señor de Ysselstein.
17. Ferry de Croy, señor de Roeulx.
19. Don Fernando, infante de España y archiduque de Austria.
21. Jean, margrave de Brandenburg.
23. Hoier, conde de Mansfeld.
25. Philippe de Croy, conde de Porcean.
27. Antoine de Croy, señor de Sempy.
29. Félix, conde de Werdenberg.
31. Adolphe de Bourgogne, señor de Beveren.
33. Maximilien de Hornes, señor de Gaesbeek.
35. Jean, barón de Trazegnies y señor de Silly.
37. Maximilien de Berghes, señor de Zevenbergen.
39. Jean, conde de Egmont.
41. Don Diego López Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena.
43. Don Iñigo de Velasco, duque de Frías y condestable de Castilla.
45. Don Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera.
47. Don Pietro Antonio de San Severino, príncipe de Bisignano y duque de San Marco.
49. Don Álvaro Pérez de Ossorio, marqués de Astorga.
D. Inscripción del año del Capítulo: 1518, al estilo de Cambray.
[* Púlpito y dos sitiales sin pinturas.]

Lado de la Epístola, o coro de San Juan

f. Emblema del Toisón de Oro (eslabón y pedernal llameante) y columnas de Hércules con la divisa «*Plus Outre*».
e. Inscripción con los títulos de Carlos I.
2. Carlos I.
d. Inscripción con los títulos de Carlos I.
h. Inscripción conmemorativa del Capítulo, flanqueada por emblemas del Toisón de Oro (cepillo de carpintero y virutas).
4. Enrique VIII, rey de Inglaterra.
6. Manuel I, rey de Portugal.
j. Emblema del Toisón de Oro (cruz aspada de San Andrés).
B [8. Jean, señor de Berghes (suprimida en 1619).]
B [10. Charles de Croy, príncipe de Chimay (suprimida en 1619).]
12. Hugues de Melun, señor de Beaumes.
14. Philippe, bastardo de Borgoña.
16. Don Juan Manuel, señor de Belmonte de los Campos.
18. Jacques, conde de Hornes.
20. Henri, conde de Nassau.
22. Frederic, conde Palatino y elector de Baviera.
24. Guy de la Baume, conde de Montrevel, difunto.
26. Laurent de Gorrevod, barón de Mantanay.
28. Jacques de Gavre, señor de Frezin.
30. Antonine de Lalaing, señor de Montigny y conde de Hoogstraten.
32. Charles de Lannoy, señor de Senzeille.
34. Michel, barón de Wolkestein.
36. Guillaume, señor de Ribaupierre.
38. Jean de Wassenaer, vizconde de Leyde.
40. François de Melun, conde de Espinoy.
42. Don Fabrique Álvarez de Toledo, duque de Alba.
44. Don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado.
46. Don Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar.
48. Don Ferrán Ramón Folch de Cardona, duque de Cardona y marqués de Pallars.
50. Don Fabríque Enríquez de Cabrera, conde de Módica y almirante de Castilla.
F. Escudo vacío, con la inscripción *ce lieu de meura vacquant au chapitre precedent à Bruxelles a 1516.*
E. Silla episcopal y sitial adyacente sin pinturas.

Fig. 1. Esquema del coro de la catedral de Barcelona, con la ubicación de las armas de todos los miembros de la orden del Toisón de Oro y de los emblemas e inscripciones conmemorativas del XIX.° capítulo general (5-8 de marzo de 1519) [según VILANOVA-DOMENECH, 1930, págs. 74-75, con la onomástica modernizada según RIQUER, 1983, págs. 631-632)

se enviaron —pudieron tener otros usos relacionados con la fiesta del Toisón de Oro, o incluso servir de modelo para el pintor de la serie barcelonasa—, hay que descartar de plano que pudieran tratarse de las mismas que figuraron en los respaldos de la sillería del coro, conservadas hasta hoy. En efecto, el pintor del XIX.° capítulo hubo de realizar las pinturas —entre enero y febrero de 1519— necesariamente *in situ* en Barcelona, entre otras razones por la simple evidencia de que lo hizo sobre unos soportes de madera que, como se ha señalado, eran preexistentes. Es decir, pintó los escudos y demás ornamentación sobre los respaldos del coro ya fabricados por Antoni Carbonell en su práctica totalidad y ya instalados en su lugar de la sillería del coro antes de que se tomara la decisión de convocar el capítulo en Barcelona. Recientemente, se ha conjeturado que otro pintor de Flandes, Jacob van Laethem, pudo intervenir en las pinturas[15].

De todos modos, desde que en 1944 Josep M. Madurell publicó la ápoca de pago de estas pinturas[16], deberían quedar ya muy pocas reticencias sobre la identi-

---

no se corresponden con ellas ni el número de escudos y divisas, ni la diferencia de medidas. Los escudos de Jan van Battel/Jean de Barthelle pudieron tener otros destinos, asimismo relacionados con las celebraciones del Toisón de Oro (Ainaud alude por ejemplo, a dos de ellos; el túmulo funerario del emperador Maximiliano y los cirios del gran candelabro del Oficio de Difuntos). Pero también pudieron utilizarse, simplemente, como modelo para que el pintor del coro de Barcelona ejecutara de un modo determinado y con la exactitud requerida la peculiar serie heráldica, una tipología de trabajo a la que pocos pintores debían estar habituados; por lo demás, los escudos de los distintos capítulos de la orden del Toisón de Oro se atenían todos a un mismo modelo, a juzgar por los que se conservan (*cfr.* la nota 22).

[15] *Cfr.* DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y..., op. cit.,* 1993, págs. 130, 666 (a partir de un indicio documental fechado en 21 de junio de 1517: pág. 191, n. 713) y ZALAMA, M. A., y DOMÍNGUEZ CASAS, R., «Jacob van Laethem, pintor de Felipe "el Hermoso" y Carlos V; precisiones sobre su obra», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXI, 1995, pág. 347-356. Es verosímil la hipótesis de una colaboración de Jacob van Laethem con el rey de armas Toisón de Oro para dirigir las pinturas del coro barcelonés (DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y..., op. cit.,* 1993), sin embargo, no se aducen argumentos para avalar la probabilidad de que interviniera como ejecutor directo de dichas pinturas (ZALAMA, M. A., y DOMÍNGUEZ CASAS, R., «Jacob van..., *op. cit.,* 1995).

[16] AHPB, Joan Marti, *Tercium manuale*, 1518-1519, llig. 1, 1 abril 1519, transcrito por MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI,* Barcelona, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1944 (separata de la revista *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3, 1943, págs. 13-91; II-1, 1944, págs. 7-65; II-2, 1944, págs. 25-72; II-3, 1944, págs. 11-62), págs. 85-86, m. 153. El documento, en lamentable estado de conservación y de ardua lectura —por la corrosión de la tinta y el ennegrecimiento del papel—, contiene otras dos secciones, la primera de las cuales, también relativa a Joan de Borgonya, Madurell se limitó a resumir —de modo inexacto—, silenciando totalmente la última sección, relativa al tallista Antoni Carbonell. Esta última sección fue identificada algo más tarde por AINAUD DE LASARTE, J., *El To isó..., op. cit.,* 1949, pág. 139, n. 2 (pero con posterioridad a AINAUD, J.; GUDIOL, J., y VERRIÉ, F. P., *La ciudad de Barcelona (Catálogo monumental de España)*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, pág. 62). Se trata de una carta de pago simétrica y de redacción muy parecida a la de Joan de Borgonya, en la cual el maestro Carbonell reconoce el cobro de 280 ducados de oro, igualmente por trabajos de su profesión de *fuster* en el coro de la catedral relacionados con las celebraciones del Toisón de Oro. A propósito del maestro Antoni Car-

dad de su autor material: se trata del «pintor ciudadano de Barcelona» Joan de Borgonya, documentado en Cataluña desde 1510 hasta su muerte en 1525[17]. En dicho recibo de pago, fechado el 1 de abril de 1519 —a un mes escaso de la conclusión del capítulo, pues—. Joan de Borgonya reconoce al rey de armas Toisón de Oro, Thomas Isaac, la entrega de cantidades que suman un total de doscientos sesenta ducados de oro por su trabajo de pintar el coro de la catedral de Barcelona con motivo de las pasadas celebraciones de la orden del Toisón de Oro:

> Die veneris I mensis aprilis anno a nativitate domini MDXVIIII. Vobis excellentissimo et potentissimo domino nostro regi confiteor et recognosco ego Iohannes de Burgunya pictor civis Barchinone, quod per manus magnifici Thome Sisach [Isaac] tesoni auri vestri dicti domini nostri regis, inter diversas vices sive soluciones, solvit michi dominacio vestra, bene et plenarie voluntati mee numerando duscentos sexaginta duchatos auri, et sunt pro omni opere (in choro) facto in coro ecclesie Sedis Barchinone, et partem faciendo de officio meo de pintor iuxta formam et modum designatum inter me et dictun tesonum auri in Tesono sive festo facto Ordinis del Teson in diebus proxime preteritis in dicta ecclesia Sedis Barchinone. Et ideo etc. Et igitur etc. Testes honorabiles Anthonius Johannes Fiella alias Tort canonicus et Raphael [Ubach] barchinonensis prepositus dicte ecclesie Sedis barchinonensis.

Acto seguido, en una segunda sección del mismo documento, Joan de Borgonya promete formalmente al Cabildo catedralicio de Barcelona que completará sin falta todas las tareas previstas y pactadas en el coro con motivo de la celebración del Toisón de Oro, actuando como garante del compromiso contraido por el pintor el arcediano Lluís Despla[18]. El contenido de las tareas a completar no se concreta en el texto y resulta de difícil interpretación. Podría referise a sectores del coro que, por la brevedad de los plazos y la urgencia de su conclusión, con el límite de una fecha improrrogable[19], quizás se quedaron sin pintar —no los respaldos bajo el púlpito o el de la silla colateral derecha de la episcopal, aún hoy «en blanco»—, o a sectores

bonell, *cfr.* el texto de Marià Carbonell en las presentes actas del congreso, así como su artículo CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 2000 en prensa, a la espera de la publicación del trabajo monográfico que el mismo Marià Carbonell prepara sobre el maestro cincocentista.

[17] Es preciso no confundirle con otro pintor homónimo y prácticamente coetáneo, el más conocido Juan de Borgoña, activo sobre todo en Toledo y fallecido en 1536.

[18] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Topisó..., op. cit.,* 1949, págs. 69, 139, n. 2. Como se ha dicho, MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 86, n. 153, se limita a resumir —de forma inexacta— esta segunda sección del documento.

[19] Al contrario los días hábiles para terminar los trabajos hubieron de restringirse todavía, a causa de los funerales para el emperador Maximiliano —no previstos en principio, lógicamente, puesto que el rey Carlos recibió la noticia de la muerte de su abuelo en Lérida, durante el trayecto de Zaragoza a Barcelona—, celebrados inmediatamente antes del capítulo del Toisón de Oro y también en el mismo coro de la catedral.

de las pinturas que se hubieran realizado sólo parcialmente o sumariamente. O podría aludir también a las tareas de policromía y dorado de algunos elementos de labra que no se hubieran completado.

En todo caso, parece fuera de toda duda que el trabajo inicialmente acordado por Joan de Borgonya con el responsable de la organización del XIX.° capítulo, Thomas Isaac, consistió en obras correspondientes a su «oficio de pintor», «realizadas en el coro de la catedral de Barcelona» con motivo de la «fiesta del orden del Toisón de Oro celebrada recientemente en dicha catedral». Cabe reconocer que en ningún lugar se especifica el contenido concreto de las pinturas por las cuales el pintor ha cobrado los doscientos sesenta ducados de oro, puesto que el documento remite a un pacto previo con Thomas Isaac (*iuxta formam et modum designatum inter me et dictum tesonum auri*) que por desgracia desconocemos. El documento contractual hubiera registrado y quizás detallado el género de tareas solicitadas, aunque de todos modos la considerable cantidad de dinero percibida y el tipo de obras de pintura que se precisaron para la fiesta del Toisón de Oro —y que además se conservan— no dejan otras opciones más razonables que la de identificar el trabajo de Joan de Borgonya con la serie heráldica de los respaldos y el dorado y policromía de sus marcos de talla.

Entendemos, pues, que Joan de Borgonya pintó los cincuenta[20] escudos de los caballeros de la orden en los respaldos de la sillería alta, además de los emblemas e inscripciones complementarias. Y que, con toda probabilidad, también policromó y doró la talla ornamental labrada por Antoni Carbonell, es decir, los estilizados balaustres vegetales que delimitan lateralmente los respaldos con los escudos, más el amplio friso de morfologías grutescas de su límite superior, unificado y compasado por los canecillos de soporte de los pináculos.

La entidad y las circunstancias tan especiales de estas pinturas permiten imaginar —a pesar de que no tengamos ninguna constancia positiva de ello— que Joan de Borgonya trabajó bajo un control estricto por parte del comitente y responsable —en último término el rey de armas Toisón de Oro, Thomas Isaac— y, a partir de unas instrucciones y modelos muy precisos, no sólo en todo lo referente a los blasones, sino también al tipo de presentación general de los mismos escudos[21]. De hecho, los escudos de armas de los caballeros del Toisón de Oro respondían a un mo-

[20] En vez de cincuenta y uno, puesto que, por razones diplomáticas, se omitieron los blasones de Philibert de Chalons, príncipe de Orange, miembro de la orden desde el capítulo de Bruselas de 1516. Las Actas oficiales del XIX.° capítulo dedican una atención muy meticuolsa e insistente a la cuestión del príncipe de Orange, con carta del emperador Maximiliano incluida (*cfr.* VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 108 y 109, 112-122 y 113-123, 162-166 y 163-167; *cfr.* también AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 66; RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, pág. 631).

[21] Por el momento, no es descartable la hipótesis de que las pinturas citadas en la nota 14 que se atribuyen a Jean de Barthelle (Jan van Battel) pudieran haber tenido la función de modelo para la heráldica. Tampoco es descartable la idea de un control de la ejecución de las pinturas por parte de Jacob van Laethem (*cfr.* la nota 15).

delo uniforme, siempre el mismo en todos los capítulos de la orden[22]. Por otro lado, la magnitud del trabajo, a comparación con el tiempo disponible para su ejecución —en torno a un mes y medio, entre enero y febrero de 1519—, también permite sospechar la presencia de ayudantes al lado de Joan de Borgonya, y en particular la del pintor ampurdanés Joan Bigorra[23].

A propósito de la ejecución, debería añadirse aún —con todas las precauciones, y a la espera de los pertinentes análisis técnicos de las pinturas— que la capa pictórica original de Joan de Borgonya, emulsionada al óleo como es habitual en su producción, parece haber sido aplicada directamente sobre las tablas de madera de los respaldos del coro, sin intermediar la capa preparatoria de yeso y colas de rigor, o con una preparación muy sumaria e insuficiente. Si pudiera confirmarse este particular, que por ahora responde sólo a las impresiones de una simple observación visual, entonces quedarían explicados los motivos de la prematura pérdida de consistencia de los colores, la opacidad y oscurecimiento de los cuales pronto habrían de suscitar iniciativas de «limpieza» del conjunto heráldico, y posteriormente de completa «renovación». El efectismo de su colorido no debió desmerecer la suntuosidad de la celebración, en su momento, pero al poco tiempo aparecerían las consecuencias de una ejecución de las pinturas apresurada y expeditiva, preocupada por la brillantez de su aspecto inmediato a costa de las exigencias técnicas y de los propios ritmos del proceso pictórico. Aparecerían en cuanto el soporte de madera fuera absorbiendo sin trabas la capa de color.

Hay que obviar aquí el análisis heráldico de los escudos[24], y tampoco cabe insistir acerca de su ubicación en la sillería del coro más allá de lo ya indicado en el es-

---

[22] *Cfr.* VAN ZUYLEN VAN NYEVELT, baron A., «Blasons..., *op. cit.,* 1908, pág. 224, lams. 94-97, con dieciséis ejemplos de escudos de armas de distintos capítulos del Toisón de Oro, conservados en Brujas (Notre Dame y Saint-Sauveur), Gante (Saint Bavon), Malinas (catedral) y Bois-le-Duc.

[23] Joan Bigorra, natural de la localidad ampurdanesa de Vilarnadal, ya aparece al lado de Joan de Borgonya en Girona el 27 de octubre de 1514, junto con los también pintores Joan Vilafanye y Antoni Albi alias Orri, con motivo del oscuro episodio del asesinato del pintor de Palermo Pere Arissó (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu; Retaule de Santa Ursual i les Onze mil verges; Reliquiari de la Veònica»; «Joan de Borgonya»; «Aine Bru»; «Pere Fernàndez»; «Pere de Fontaines»; «Pere Mates»; «Antoni Norri», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Bosch-Joaquim Garriga, Girona, Museu d'Art. 1998, págs. 55-75, 175-179, 182-191, 205-207, 213-214, n. 34). Por un documento de 1521, consta que residía en casa de Joan de Borgonya —igual que el pintor Pere Bosch, natural de Ponts, del ducado de Cardona—, verosímilmente porque trabajaba en su taller (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, n. 53). Actuó como testigo en el testamento de Joan de Borgonya (13 de marzo de 1523) y el 14 de julio de 1526 contrajo matrimonio con Elisabet, la hija mayor del maestro, a la sazón ya difunto (*cfr.* MAS I DOMENECH, J., «Notes sobre antichs pintors a Catalunya», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 1911-1912, págs. 216-221, 250-260, 307-321, 430-440). Joan Bigorra murió antes del 24 de mayo de 1531 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140).

[24] Remitímos para ello al excelente estudio de RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, págs. 636-742. *Cfr.* también AQUILINA, R. M., *19éme Chapitre..., op. cit.,* 1980.

quema correspondiente (fig. 1), pero quizás resulte de utilidad la observación rápida de algunos rasgos específicos del conjunto, iguales en todos los capítulos del Toisón de Oro. Empezando por el hecho de que cada uno de los escudos se ciñe con un collar, la enseña o distintivo completo del Toisón de Oro. Consiste en una cadena de oro compuesta por treinta y dos anillas de eslabones o *briquets* en forma de B, encarados de dos en dos y unidos a pedernales llameantes, en el centro de la cual cuelga la piel de un carnero, que es propiamente *La Toison* o Vellocino de Oro (fig. 2). Desde su origen en la corte de Borgoña, el Toisón, en recuerdo de Jasón, se asocia a la divisa *Pretium non vile laborum* («Precio no vil de los esfuerzos»), aludiendo al alto valor de una recompensa honorífica, sin comparación posible con la mezquindad de las compensaciones materiales. El eslabón o *briquet* es un antiguo emblema borgoñón ligado a la divisa *Ante ferit quam flamma micet* («Hiere antes que la llama

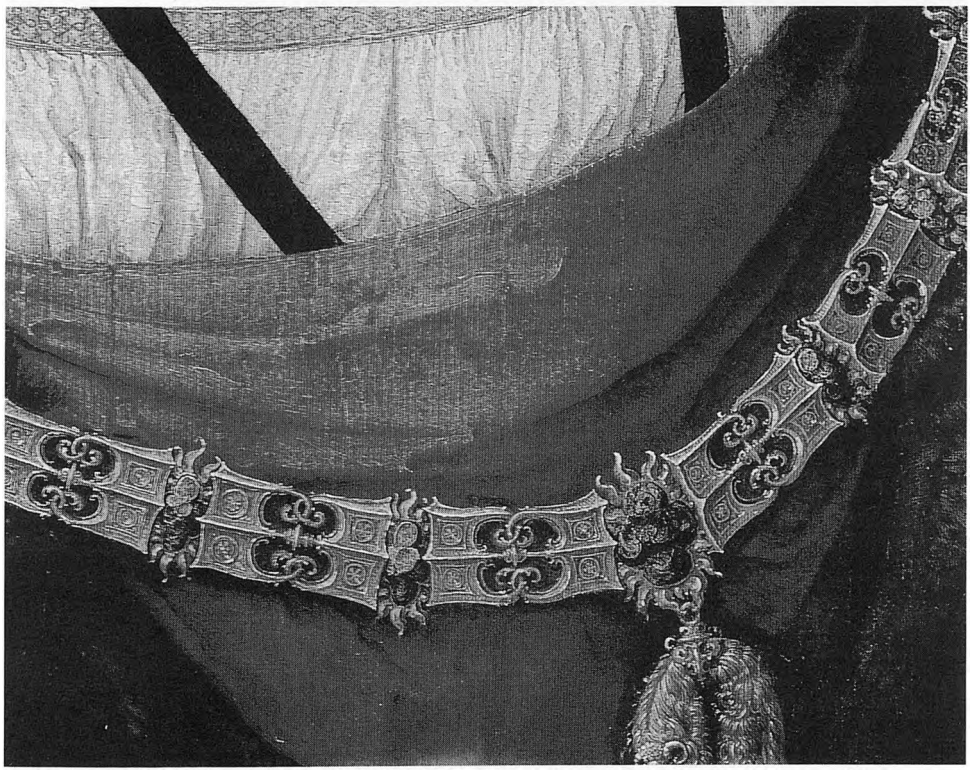


Fig. 2. BAREND VAN ORLEY, *Retrato de Carlos V*, detalle
(collar del Toisón de Oro; eslabones, pedernales llameantes y Vellocino de oro),
Museo de Budapest.

brille») y, con el ejemplo del metal que, para conseguir el fuego, antes deberá golpear el pedernal, recuerda la prioridad de las actuaciones frente a los resultados[25].

Todos los escudos llevan yelmo de oro, con su timbre y lambrequines (fig. 4, 5, 7, 8). Las amplias cintas de acantos del lambrequin brotan del yelmo y se despliegan contorneándose y cayendo por los flancos del escudo, con agraciado efecto decorativo a pesar de lo convencional de su diseño —siguen una pauta que no sólo es común en lo capítulos de la orden, sino que aparece con harta frecuencia en los grabados coetáneos. Los yelmos son frontales en los escudos de los «jefes y soberanos» de la orden y en los de los reyes que forman parte de ella. En cambio, los yelmos de los caballeros giran dos tercios hacia la derecha, como corresponde, en los escudos del lado de la Epístola, mientras que los del lado del Evangelio rotan dos tercios hacia la izquierda —heráldicamente, están *contournes par courtoisie*[26]—, con el objetivo de que todos ellos queden orientados hacia el altar.

Los escudos de los dos caballeros que murieron poco antes del capítulo —Guy de la Baume, conde de Montrevel, y Jacques de Luxemburg, señor de Fiennes— no llevan yelmo, ni timbre, ni otro adorno que el collar y una *guiche* o composición de correajes laceados. Tras el nombre y los títulos del finado sigue la leyenda *trespassé*. También Maximiliano I había fallecido justo antes del capítulo, pero, sin embargo, su escudo se representó con yelmo —y timbrado con la corona imperial, a pesar de la afirmación contraria del Acta[27]—, verosímilmente en atención al rango. Sólo al final de la larga proclamación de sus títulos se añadió la escueta indicación de *trespassé*.

Los dos testeros del coro se reservaron exclusivamente para los sitiales de los dos miembros más relevantes del capítulo: el rey Carlos, «jefe y soberano» de la orden, en el lado de la Epístola —llamado también «coro de San Juan» en la catedral de Barcelona— (fig. 3, 4), y el emperador Maximiliano en el lado del Evangelio —o «coro de San Pedro[28]». Subrayaban su jerarquía, aislándolos del resto de los miembros, los espacios vacíos de dos sillas a cada lado, además de las esquinas interiores del testero. Los respaldos de las sillas vacías de los flancos de cada escudo llevan la inscripción con los títulos del personaje. Otro respaldo, el adyacente a las mamparas de cada lado del testero, tiene la divisa y el emblema de Carlos junto con el del Toisón de Oro: las palabras en francés *Plus outre* («Más allá») —más tarde reconvertidas en latín *Plus ultra*— y las columnas de Hércules, acompañadas por un eslabón y un pedernal llameante[29]. El respaldo simétrico del otro flanco, en las esquinas

---

[25] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 24-25, por ejemplo.

[26] *Cfr.* RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, pág. 631.

[27] *Cfr.* VILANOVA, conde de, y DOMENECH, F., *Capítulo..., op. cit.,* 1930, págs. 124 y 125.

[28] *Cfr.* MÁS I DOMENECH, J., «Notas..., *op. cit.,* 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, pág. 245).

[29] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 24, por ejemplo. Sobre la divisa del rey Carlos, ideada por Luis Marliano, *cfr.* ROSENTHAL, E. E., «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of Emperor Charles V», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV,

Fig. 3. JOAN DE BORGONYA, *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral de Barcelona, cabecera del lado de la Epístola. Respaldos con el escudo de armas de Carlos I y sus títulos, emblemas del Toisón de Oro en inscripción conmemorativa del XIX.° capítulo de la orden (*cfr.* fig. 1: f, e, 2, h). ANTONI CARBONELL, *Carpintería:* montantes, friso y canecillos de soporte de los pináculos (1507-1518). ANÓNIMO, *Chinoiseries* (1748) [foto J. Garriga].

del testero, se reserva para la inscripción conmemorativa del XIX.° capítulo, flanqueada a su vez por otro antiguo emblema de la Casa de Borgoña duplicado en los espacios estrechos y sesgados de los ángulos: el cepillo de carpintero rodeado de virutas. La divisa del cepillo de carpintero se remonta al 1404, cuando el duque de Borgoña Juan sin Miedo pretendía el gobierno de Francia y su principal contrincante, el duque de Orleans Luis de Francia, adoptó como divisa, con intenciones disuasorias, un amenazados garrote colmado de nudos. El duque de Borgoña captó el aviso, pero lejos de renunciar, respondió de inmediato a su rival con otra divisa desafiante: un cepillo de carpintero que laminaría en virutas los nudos del garrote, alisándolo y desarmándolo[30].

1971, págs. 204-228, y ROSENTHAL, E. E., «The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI, 1973, págs. 198-230.

[30] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 67-68, por ejemplo.

Fig. 4. JOAN DE BORGONYA, *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral Barcelona, cabecera del lado de la Epístola. Respaldo con el escudo de armas de Carlos I, «jefe y soberano» de la orden (*cfr.* fig. 1: 2) [foto J. Garriga].

A continuación, pero ya en los dos brazos longitudinales del coro, se hallaban los sitiales de los demás miembros de la orden, encabezados por los de condición real: los de Enrique VIII de Inglaterra y de Manuel I de Portugal, en el lado de Carlos V (de la Epístola), y los de Francisco I de Francia y de Luis II de Hungría (fig. 5), en el lado de Maximiliano (del Evangelio). Después de los reyes, otro asiento vacío marcaba de nuevo la separación jerárquica o de respeto, con el respaldo ocupado por un último emblema importante: la cruz en aspa de San Andrés, patrono de la Casa de Borgoña y del propio orden del Toisón de Oro (fig. 6). A partir de esta silla, se sucedían las del resto de los caballeros con sus correspondientes blasones, sin interrupción, hasta el límite del púlpito en el lado del Evangelio —donde la serie se cerraba con un simple escudo con *guiche* que dejaba constancia del año de celebración del capítulo: 1518, al estilo de Cambray. En el lado de la Epístola, la serie llegaba hasta el límite de la silla episcopal, aunque el escudo del último asiento, adorando con el collar y con *guiche* pero vacío, advertía con una leyenda que «este lugar quedó vacante en el capítulo precedente celebrado en Bruselas en 1516» (fig. 7)[31].

[31] *Ce lieu demeura vacqant au chapitre precedent à Bruxelles à 1516* es un eufemismo que pretende obviar el conflicto con el príncipe de Orange, el cual habría debido ocupar el asiento (*cfr.* la nota 20).

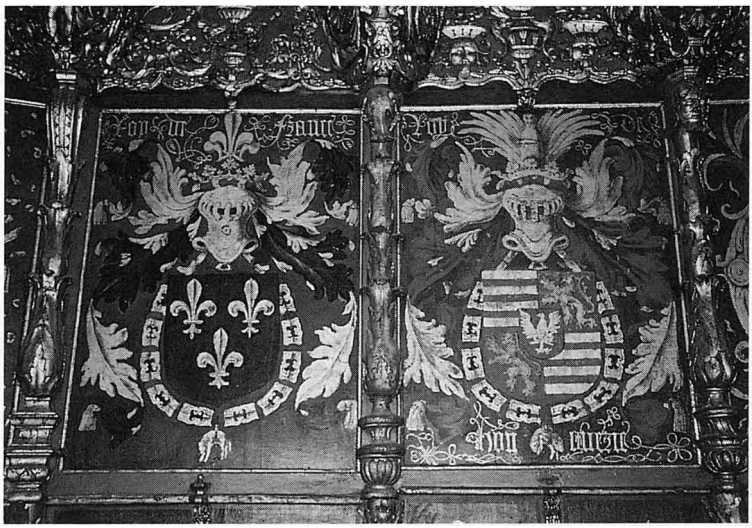


Fig. 5. JOAN DE BORGONYA, *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral de Barcelona, lado del Evangelio. Respaldos con los escudos de armas de los reyes Francisco I de Francia y Luis II de Hungría, miembros de la orden (*cfr.* fig. 1: 3 y 5) [foto J. Garriga].

Fig. 6. JOAN DE BORGONYA, *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral de Barcelona, lado del Evangelio. Emblema del Toisón de Oro: Cruz aspada de San Andrés (*cfr.* fig. 1: i) [foto J. Garriga].

Fig. 7. JOAN DE BORGONYA. *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral de Barcelona, lado de la Epístola. Sillería y conjunto de respaldos con los escudos de armas de caballeros miembros de la orden (*cfr.* fig. 1: 12-50 y F) ANTONI CARBONELL, *Carpintería:* montantes, friso y canecillos de soporte de los pináculos (1507-1518). ANÓNIMO, *Chinoiseries* (1748) [foto J. Garriga].

El singular conjunto heráldico del coro barcelonés llamó la atención de numerosos cronistas locales y viajeros de paso por la ciudad, desde el mismo siglo XVI hasta el XIX, aunque sus referencias —casi siempre escasamente informadas sobre el sentido de las pinturas que admiraban— son muy escuetas y repetitivas, y por lo general de interés muy secundario[32]. Registremos sólo a modo de ejemplo, y por su proximidad al episodio, la lacónica cita contenida en el episcopologio del canónigo Francesc Tarafa (c. 1546), relativa al obispo Martín García (1512-1521): *Festivitatem que S. Andree sub ordine del Tusson, in Ecclesia barchinonen, cum magna solemnitate celebrari fecit (carolus V) cuius memoria insignia Principum et Militum dicti Ordinis in choro depicta indicent*[33]. Constituyen un caso aparte que no podemos dejar de mencionar los trabajos de Francesc de Llupià (+ 1539) y Bernat Mestre (1544), dos

[32] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 129-135.

[33] Francesc Taraf, *De vitis pontificum Ecclesia barcinonensis*, *cfr.* ACB, ms. sin numerar, fol. 58 (debo la referencia a Marià Carbonell).

heraldistas de Barcelona que pocos lustros después de la celebración del capítulo dibujaron copias exactas de los escudos de armas de los caballeros del Toisón de Oro[34]. Francesc de Llupià encabezó su nobiliario con estas palabras: *En lo any Mdxviiii, a v del mes de marts, en disapte, Sa Magestat lo emperador don Carles, rey de Spanya, hordena en la ciutat de Barchinona una confraria del Tusón, y la féu la festa en la Seu; y son tots los del Tusón les armes següents; y aprés posa les armes de quada qual en las cadiras del cor de la Seu.* Bernat Mestre precedió el suyo con la nota siguiente: *En lo mes de marts de l'any Mdxviiii lo emperador Carles dels Romans y rey de Spanya en la ciutat de Barchinona constitui e ordenà una confraria del Tusón e feu la festa en la Seu, lo qual Tusón ne està pintat en las cadires del cor, y són los senyors següents; e fon en disapte ha v de mars.* Los excelentes registros de blasones de Llupià y Mestre, afortunadamente conservados, tienen un gran valor documental, puesto que reproducen la serie tal como la dejó Joan de Borgonya en 1519, permitiendo con ello identificar los cambios que habría de sufrir en el futuro y restituir los blasones a su primitivo estado.

Un primer indicio en el sentido de que los colores de las pinturas del coro se alteraban prematuramente —casi como una premonición de los problemas que estaban amenazando al conjunto—, lo constituye una noticia según la cual, al cabo de solamente cincuenta años de su realización, hubieron de ser «limpiadas». La necesidad de la «limpieza» podría añadir un nuevo argumento a la sospecha avanzada antes en el sentido que, por las razones que fuere, Joan de Borgonya hubo de aplicar los colores directamente sobre la tabla de los respaldos del coro, sin la preparación previa del «enyesado». Esto explicaría que en tan poco tiempo los colores, absorbidos per la madera, se volvieran opacos y oscuros, dando efectivamente la impresión de «sucios». Ignoramos casi todo de esta primeriza intervención en las pinturas, excepto que se describe con el término de *netejar* (limpiar), que se ocupó de ella el pintor Alonso de Herrera —desconocido en Barcelona hasta ahora mismo— y que dicho pintor cobró por su trabajo doce libras barcelonesas el 17 de enero de 1573[35]. El término «limpieza» utilizado en el documento y el reducido coste de la operación sugieren a primera vista que el pintor no llegó a «repintar» los respaldos, sino que sólo intentó reaviviar sus colores, aunque de hecho no sabemos

[34] Su obra se conserva en la Biblioteca de Catalunya, ms. núm. 689, II, ff. 160-189 actual o 28-77 antiguo (Francesc de Llupià) y ms. núm. 301, I, ff. 142-155 act. o 107v-120v ant. (Bernat Mestre). *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 130 y nn. 12-13, RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, págs. 632, 634.

[35] ACB, *Llibre d'Obra*, 1571-1573, I, sin foliar (datos extraordinarios): *XVII Janer del any 1573, donaren a Alonso de Errera pintor 12 liures y son per netejar les armes ho escuts del chor, amb albarà en cartes 27-XII-11* (debo la referencia a Marià Carbonell). La noticia ya aparece en Sanpere y Miquel, de donde fue recogida por RÀFOLS I FONTANALS, J. F. (dir.): *Diccionario biográfico de artistas en Ctaluña*, 3 vols., Barcelona, Millà, 1951-1954, II, pág. 3 («Herrera, Alfonso de»). Este episodio de 1573 es el único que registra la presencia en Barcelona y Cataluña del pintor Alonso de Herrera, del cual no constan más datos por el momento.

nada sobre el eventual procedimiento de «limpieza» que aplicaría, ni sobre el estado en que dejó las pinturas.

Un episodio relevante sufrido por la serie del Toisón de Oro fue la pérdida de cuatro sitiales enteros —las sillas con sus respaldos y pináculos—, que tuvo lugar en 1619, durante la construcción del trascoro de mármol (1615-1621). De acuerdo con el nuevo proyecto promovido por el obispo Lluís de Sanç —que restringía y simplificaba muy significativamente el proyecto original diseñado por Bartolomé Ordóñez, a pesar de que incorporaba casi todos los elementos que el mismo Ordóñez dejó cincelados—, el plano de la fachada del trascoro fue retrocedido hasta el nivel de los pilares de la nave mayor, y ello obligó a compensar el espacio perdido suprimiendo dos sillas de cada lado del coro[36]. Así pues, en el lado del Evangelio desaparecieron los sitiales con los escudos de Christophe, margrave de Baden, y de Guillaume de Croy, señor de Chievres (fig. 1: A). En el lado de la Epístola se suprimieron los de Jean de Berghes y de Charles de Croy, príncipe de Chimay (fig. 1: B)[37].

Advirtamos que los dos pares de sitiales desaparecidos de la sillería alta no eran los más próximos al testero del coro. No se trataba de las dos primeras sillas de cada sector de los tramos longitudinales, sino de las dos que seguían a continuación de las de los reyes de Francia y de Hungría (lado del Evangelio) (fig. 5) y de Inglaterra y de Portugal (lado de la Epístola), y aún después del espacio de respeto que constituía la silla con la cruz aspada de San Andrés (fig. 6). Resulta lógico interpretar que los responsables de acortar el espacio en la obra de 1619, a pesar de que desearan mover la sillería el mínimo indispensable y que por ello, les hubiera convenido eliminar las dos primeras sillas de cada tramo, en cambio, quizás por el escrúpulo de

[36] Una deliberación del capítulo de la catedral del 21 de junio de 1619, concluye con el siguiente acuerdo: *Determinaren, oyda la relatio an feta los Comissaris de la obra del Chor e lo scultor ab los esperts de architectura y de tal Crecentio ingenier del Rey nostre senyor que se seguesque donant licentia a que·s lleven dos cadires de cada part del chor per anar linea recta y per so se suplique al senyor bisbe done ordes y que·s passe en tot.* (ACB. *Resolucions capitulars,* 1609-1628, f. 164r, 21 de junio de 1619). Se alude sólo a «que se supriman dos sillas de cada lado del coro para ir en línea recta» en relación a la sillería alta, que implicaba los respaldos y pináculos, pero está claro que también fue necesario suprimir dos sillas de cada lado de la sillería baja —labrada en el siglo XV por Macià Bonafé. Para el estudio de la construcción del trascoro, *cfr.* BOSCH BALLBONA, J., «Pedro Vilar.., *op. cit.,* 2000, en prensa, de donde proceden las noticias utilizadas y el fragmento documental transcrito.

[37] Según comenta MÁS I DOMENECH, J., «Nota..., *op. cit.,* 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, pág. 253), parece que un armario de la sacristía de la catedral estuvo decorado un tiempo con cuatro escudos de armas, que pudieron haber sido los respaldos en cuestión —si no se trata de una confusión con cuatro pinturas diferentes, aunque también con tema heráldico (la misma confusa noticia que ya transmitió el padre Manuel Marcillo en su *Crisis de Cataluña hecha por las naciones estrangeras,* de 1685, citado por AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 132)—, pero en cualquier caso hoy deben darse por perdidos. Dos de los sitiales, sin los respaldos, se conservaron en el triforio de la catedral por lo menos hasta 1919, según MÁS I DOMENECH, J., «Nota..., *op. cit.,* 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, pág. 245). Dos misericordias de Pere Sanglada procedentes de la sillería alta del coro, hoy se conservan en el MNAC. Se ignora el destino de las cuatro sillas de Macià Bonafé, suprimidas de la sillería baja del coro.

respetar la jerarquía y el prestigio superiores del grupo de los reyes, consideraron más prescindibles los primeros sitiales de los simples miembros de la nobleza. Una pequeña fisura en las juntas de la madera, consecuencia del desmontaje y del nuevo ensamblado de 1619, se puede observar todavía hoy en el apoyabrazos de los sitiales «suturados».

El hecho de la supresión de las sillas era ya conocido por los estudiosos del coro, pero, como mínimo desde la publicación de Mas[38], todos habían situado siempre la fecha concreta en que se había producido hacia 1565 —con pocas oscilaciones: o 1563-1564[39]. Probablemente esta datación, que nunca pudo documentarse, respondía a una mera deducción. Es decir, se presuponía, acertadamente, que la supresión de los sitiales estaba relacionada con la construcción del trascoro de mármol. Pero también, se consideraba, erróneamente, que el trascoro que proyectó e inició Bartolomé Ordóñez (1518-1520) había sido completado e instalado en su lugar por el escultor aragonés Pedro Vilar en el período de 1563-1564. En realidad la intervención de Vilar, ahora fijada en 1562-1563 por los documentos aducidos por Joan Bosch, consistió sólo en el cincelado de un relieve y no prosperó más allá a causa de su muerte acaecida hacia 1564[40]. Hoy sabemos con toda certeza que el trascoro no es una realización suya, sino de los maestros que ejecutaron el nuevo proyecto promovido por el obispo Lluís de Sanç entre 1615-1621, pero, además, ahora nos consta explícitamente que las cuatro sillas con sus respaldos y pináculos desaparecieron del coro durante esta etapa de obras, y en concreto en 1619. Han quedado sin justificación, por tanto, las fechas de 1563-1565 y el mismo enlace de la pérdida de las sillas con la obra de Vilar.

Con todo, la alteración realmente grave de las pinturas de Joan de Borgonya —de los cuarenta y seis escudos de armas que quedaban desde 1619— tuvo lugar a mediados del siglo XVIII, y paradójicamente fue provocada por un exceso de admiración, tan generoso como desafortunado. Los datos esenciales sobre el episodio, extraidos del *Llibre de la Sivella* del archivo de la catedral, aparecieron por vez primera, telegráficamente, en la ya citada publicación de Mas[41]. El 26 de abril de 1748, un «devoto» anónimo y entusiasta de la heráldica[42], por la mediación del canónigo

[38] *Cfr.* MÁS I DOMENECH, J., «Nota..., *op. cit.,* 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, pág. 245).

[39] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 130-131, por ejemplo.

[40] *Cfr.* BOSCH BALLBONA, J., «Pedro Vilar.., *op. cit.,* 2000, en prensa.

[41] *Cfr.* MÁS I DOMENECH, J., «Nota..., *op. cit.,* 1919 (CASADES I GRAMATXES, P., «El chor..., *op. cit.,* 1929, pág. 245), con indicación de la fuente documental: el *Llibre de la Sivella*, vol. XX, del archivo de la catedral de Barcelona.

[42] AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 143, n. 16, recoge la circulación de una noticia —sin fuente declarada— según la cual el anónimo «devoto» que por propia iniciativa sufragó la restauración de los escudos habría sido el heraldista y archivero de origen extremeño Xavier de Garma y de Durán (Alcántara 1708-Barcelona, 1783), autor del libro *Adarga Catalana, arte heráldica y prácticas reglas del blasón* (1753).

succentor Vilar obtuvo licencia del capítulo catedralicio para sufragar la «renovación» de los blasones de la sillería del coro: *Lo Sr. Succentor Vilar feu present que y ha un devot, que per lo gran amor que porta a esta Iglesias ,desitjant lo major lustre y esplendor, offereix costejar la renovació delas Armas que son sobre las cadiras del Chor, antiguitat tan apreciable per ser un perpetuo monument dela Celebracio del unich Capitol dela Orde del Tuysón de Or, que en lo mateix chor celebra lo Sr. emperador cArlos V ab la assistencia dels Principals Magnats y altres Cavallers revestits del mateix Tuysó.*

Las deliberaciones y acuerdos capitulares del *Llibre de la Sivella* sobre esta «renovación», que se suceden desde el 26 de abril de 1748 hasta el 7 de febrero dfe 1749[43], permiten establecer que el anónimo «devoto» no se limitó a hacer repintar completamente los respaldos con sus escudos, inscripciones y emblemas, sino que también se ocupo de rehacer la policromía y el dorado de todos sus encuadres. Y en primer lugar *los montants* [...] *lo cap dels montants y lo pla de la quornisa sobre las Armas*, es decir, los montantes o columnistas vegetales de separación entre los respaldos, los capitales o canecillos de soporte de los doseles y pináculos, y el ancho friso intercalado entre ellos que constituye el límite superior de los respaldos con las pinturas.

Pero una vez en marcha la operación del dorado, 28 de julio de 1748, se advirtió un problema sorprendentemente no previsto al principio: *se ha observat faltar moltas pessas de escoltura, que deuhen referse antes de proseguir la obra.* La pérdida o grave estado de degradación de muchas de estas «piezas de escultura» —los elementos de talla realizados por Antoni Carbonell con gran variedad de labores grutescas—, obligaba, pues, a una reparación completa antes de la aplicación del oro. Puesto que la oferta del «devoto» no comprendía este nuevo gasto, el capítulo se comprometió a rehacer de inmediato por su cuenta y con sus propios fondos los sectores de talla escultórica que faltaban o que estaban deteriorados.

Entonces el «devoto», quizás en correspondencia, amplió todavía el alcance de la «renovación» en curso, y el 12 de agosto de 1748 declaró que *se animaría a dorar la part dels montants de baix delas Armas, fins al respaldo de las Cadiras, y á pintar de blau lo quadro entremig de dits montants, embellint-lo ab algunas flors de or; y aximateix á dorar lo travesser de dit quadro, si lo Capitol aprova dit embelliment y vol concorrer a algun petit gasto, que judica no passará de deu doblas; y aximateix suplir las diferents pessas de fusta que faltan en ditas parts que deuhen embellirse.* Su idea de extender el dorado y la decoración pictórica a toda la franja inferior y más antigua de los respaldos suponía dorar el segmento inferior de los montantes —desde su mismo arranque en los apoyabrazos, en forma de garras de fiera— y los pequeños maineles de bipartición de los respaldos bajos, pero también preveía rellenar estos respaldos bipartidos con dibujos ornamentales de oro sobre fondo azul. El ca-

[43] ACB *Llibre de la Sivella,* vol. XX, 1746-1752, ff. 98v-99r, 108r-109r, 113r, 114v, 116r, 128r, 131r-v.

pítulo autorizó asimismo esta última iniciativa del «devoto», que afectaba a sectores de la sillería realizados en los siglos XIV-XV y dejados «en blanco» hasta aquel momento. Por ello, todas las pinturas del Toisón de Oro presentan en la actualidad el lamentable basamento de *chinoiseries* doradas sobre fondo azul, de diseño como mínimo desafortunado y de ejecución decididamente torpe (fig. 3, 7, 8).

Ignoramos la identidad del pintor, que debió ser contratado y pagado directamente —suponemos— por el anónimo «devoto». Por otra parte, tampoco aparecen en la documentación de la catedral los nombres del escultor y del carpintero que el canónigo Vilar contrató por cuenta del capítulo para rehacer los elementos desaparecidos o deteriorados de la talla escultórica; en cambio, se sabe que su trabajo costó al capítulo la considerable suma de cuatrocientas cincuenta y dos libras[44], a las que luego se añadieron aún otras ochenta y siete[45].

Quizás la restauración de 1748, además de bienintencionada, era necesaria, puesto que los respaldos seguramente estaban ennegrecidos por el tiempo, el humo de los cirios y tal vez el defecto de origen conjeturado más arriba, de modo que las pinturas se habrían vuelto ilegibles —la «limpieza» realizada por Alonso de Herrera en 1573 es la única intervención anterior documentada hasta el momento. Quizás también resulta explicable y excusable que, a mediados del siglo XVIII, se aplicaran unos criterios desaforados y nocivos de «renovación» de las pinturas, que consistían en «repintarlas» por completo, consiguiendo sólo de ese modo empeorar gravemente su ya comprometido estado de conservación.

En cualquier caso, se habrá de convenir en que la elección del pintor que llevó a cabo la «renovación» constituyó un desacierto absoluto y sin paliativos. Debió tratarse de un simple dorador, porque su paso por las pinturas del coro le acredita una precaria habilidad artística y una nula sensibilidad. Dejando a parte la estridencia visual de las desaliñadas *chinoiseries* que añadió, el anónimo pintor-dorador de 1748 repintó sin contemplaciones todas las superficies de los respaldos de Joan de Borgonya, sepultando totalmente sus colores y la huella de sus pinceladas. Ahora, difícilmente podremos saber el modo en que Joan de Borgonya afrontó un encargo tan singular y comprometido como la serie heráldica del Toisón de Oro. Su trabajo era poco relevante en términos de diseño creativo, ciertamente, pero exigía rapidez y al mismo tiempo meticulosidad y precisión, casi como en un orfebre —el oficio paterno, justamente—, y hubiéramos tenido ocasión de comprobar cómo se desenvolvía el pintor ante un tipo de obra tan especial. Como sea, a partir de los repintes de 1748 no podemos acercarnos para nada al arte de Joan de Borgonya. Su perfil como pin-

[44] ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. XX, 1746-1752, f. 128r. La orden de pago de las 452 libras se dió en fecha de 20 de diciembre de 1748.

[45] ACB. *Llibre de la Sivella,* vol. XX, 1746-1752, f. 131r. La orden de pago de las 87 libras (42 para el escultor y 45 para el carpintero) se dió en fecha de 7 de febrero de 1749. Dicha cantidad fue avanzada por el canónigo Vilar, quien recuperó su dinero unos meses más tarde, el 31 de mayo, según consta en el mismo ACB. *Llibre d'Obra*, 1748-1750, f. 91v.

tor deberá extraerse exclusivamente de otras obras suyas, que cultivan géneros más comunes o convencionales, pero que se han conservado en condiciones mucho mejores, como las composiciones narrativas de la pintura de retablos.

Resulta evidente que el promotor de la «renovación» de 1748 no pensó en ningún momento en restaurar la obra «artística» de un pintor —de un pintor antiguo y desconocido, como era entonces Joan de Borgonya—, sino que tenía como único objetivo la recuperación a cualquier coste de la lectura heráldica de las pinturas. Sin embargo, incluso para este fin le hubiera convenido buscar un pintor-dorador más competente y esmerado en su trabajo que el que decidió contratar, puesto que sus repintes están plagados de inconvenientes también desde la perspectiva de una restitución correcta de la heráldica e inscripciones del Toisón de Oro. La mayoría de las palabras en francés que acompañan a los escudos de armas, identificando el nombre y los títulos de cada caballero, ahora se han vuelto incomprensibles, porque el pintor maltrató torpemente la letra gótica borgoñona, ya de por si difícil (fig. 8). Pero quedaron malparadas incluso las letras capitales del resto de las inscripciones, en francés las de los títulos de Maximiliano y Carlos, y en latín las conmemorativas del capítulo —también las latinizadas, como el «Plus outre» traducido a «Plus ultra»— (fig. 3), siendo todas ellas recopiadas chapuceramente, sin ni siquiera la precaución de repasar las marcas antiguas.

Pero quizás sea todavía más lamentable la desfiguración heráldica de numerosos escudos, detectada por Martí de Riquer[46]. Las equivocaciones, supresiones o modificaciones del pintor en la restitución de los blasones son copiosísimas y a menudo muy graves —como en los escudos del rey Carlos (fig. 4), del duque de Cardona (fig. 8, centro), o sobre todo del conde de Módica (fig. 8, izquierda), por citar sólo algun ejemplo. No obstante, en lo que afecta a la desfiguración de los blasones, el problema puede neutralizarse ahora satisfactoriamente gracias a la confrontación de los escudos repintados en 1748 con los que aparecen en las ya citadas copias de Francesc de Llupià y Bernat Mestre, realizadas entre el tercer y el cuarto decenio del siglo XVI, en las cuales se transcribió con toda exactitud la heráldica de las pinturas originales de 1519. Gracias a ellas sabemos también que, curiosamente, en tres casos —en los escudos de Carlos I, del conde de Egmont y del marqués de Astorga— el pintor de 1748 corrigió con acierto unos detalles heráldicos erróneos de las pinturas de Joan de Borgonya[47].

En definitiva, la drástica «renovación» del anónimo pintor de 1748 no merece un juicio en absoluto positivo. Por una parte, empeoró gravemente las injurias ya infligidas por el tiempo —casi dos siglos y medio— sobre un conjunto muy peculiar y significativo, comprometiendo tanto las condiciones de conservación de los materiales pictóricos originales de Joan de Borgonya, como las condiciones de la per-

[46] RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, págs. 634 y 636-739 *passim.*
[47] RIQUER, M., *Heràldica..., op. cit.,* 1983, págs. 634 y 641, 715, 736.

Fig. 8. JOAN DE BORGONYA, *Pinturas del Toisón de Oro* (1519). Coro de la catedral de Barcelona, lado de la Epístola, Sillas y respaldos con los escudos de armas de caballeros miembros de la orden (*cfr.* fig. 1: 46, 48 y 50). ANTONI CARBONELL, *Carpintería:* montantes, friso y canecillos de soporte de los pináculos (1507-1518). ANÓNIMO, *Chinoiseries* (1748) [foto J. Garriga].

cepción y de la evaluación artística de quienes observarían la obra en el futuro. Y por la otra, satisfizo sólo a medias las inquietudes del anónimo «devoto», aunque éste pudiera haber considerado materialmente cubierto su objetivo. La tosquedad de los repintes y el número y entidad de las malinterpretaciones de los escudos quizás no decepcionaron los entusiasmos heráldicos y la generosidad financiera del «devoto» promotor, pero objetivamente no contribuyeron a una recuperación satisfactoria del tan sugestivo testimonio de la celebración barcelonesa del Toisón de Oro. Y, por supuesto, ni el recubrimiento de las pinturas de Joan de Borgonya, ni la rusticidad de las *chinoiseries* que les fueron agregadas a modo de pedestal o friso inferior (fig. 3, 8), no contribuyeron en lo más mínimo al realce y dignificación del histórico coro de la catedral que el «devoto» también decía pretender.

El aspecto de las pinturas del Toisón de Oro que podemos apreciar en la actualidad corresponde a esta «renovación» desmañada de 1748, por lo que son mínimas las expectativas de evocar a través de ellas a Joan de Borgonya —autor de las pinturas subyacentes a las actuales. Sin embargo, se trata de un artista muy interesante, aunque irregular, cuya personalidad justifica el comprometido encargo que le hiciera el rey de armas Toisón de Oro. Desde que fue documentado como autor de la obra, hace poco más de cincuenta años, las informaciones disponibles sobre Joan de Borgonya han aumentado considerablemente y, a pesar de las lagunas fundamentales que aún persisten, los datos actuales permiten esbozar un perfil de su trayectoria personal y artística razonablemente aproximado, sobre todo por lo que respecta a su actividad en Cataluña[48]. La presentación de Joan de Borgonya que abordamos

[48] La primera noticia documental sobre la presencia de Joan de Borgonya en Cataluña fue publicada por AINAUD, J., y VERRIÈ, F. P., «El retablo del altar mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallés y su historia», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-1, 1941, págs. 31-55, n. 33, aunque confundiendo al pintor con su homónimo Juan de Borgoña activo en Castilla y sin sospechar que las pinturas que se citaban se habían conservado: «Juan de Borgoña (más conocido por sus obras en Toledo), de quien sabemos que en 1510 se hallaba en Barcelona pintando un retablo para el monasterio de Santes Creus, de cuyo dorado encargóse el taller de Nicolau de Credença». Poco más tarde, MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, esp. págs. 72-80, 84-88, dió a conocer el recibo de Joan de Borgonya a Thomas Isaac por las pinturas del Toisón de Oro, añadiendo además otras noticias de archivo sobre el pintor, algunas de carácter personal —incluido su testamento, otorgado en marzo de 1523 y publicado en febrero de 1526—, pero algunas más de carácter artístico, aunque aludían siempre a trabajos perdidos o no identificados. El pintor quedó asi definitivamente distinguido de su homónimo castellano y su actividad en Cataluña apareció delimitada entre 1510 y 1525 —el año de su muerte. Sin embargo, en el momento de la publicación de Ainaud sobre el Toisón de Oro, la serie heráldica del coro barcelonés era todavía la única obra conocida y a la vez conservada de Joan de Borgonya (AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, págs. 68-70), por lo que su entidad artística como pintor continuaba ignorándose casi por completo. A partir de entonces, las sucesivas aportaciones de un variado grupo de estudiosos —en primer lugar del mismo AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura dels segles XVI i XVII», en *L'art català*, vol. II, Barcelona, Aymà, 1958, págs. 76-77, quien incorpora materiales de su trabajo inédito «La pintura a Catalunya al segle XVI», leido en la sesión inaugural del curso académico 1953-1954 de la Societat Catalana d'Estudis Històrics— han ampliado substancialmente las informaciones sobre el pintor del Toisón de Oro, enriqueciéndolas con nuevos análisis e

a continuación puede contribuir a explicar quien era y como trabajaba el pintor escogido para realizar las pinturas del Toison de Oro de 1519 que la «renovación» de 1748 nos hurtó.

II

El origen norteuropeo de Joan de Borgonya facilitaría sin duda su relación con Thomas Isaac, el rey de armas Toisón de Oro, y en definitiva el encargo de las pinturas del coro de Barcelona. De todo modos la conjetura, aunque surge espontánea, no es imprescindible, porque el pintor era ya conocido y tenía o había tenido tratos con personajes influyentes de la ciudad que pudieron señalar su nombre al propio Thomas Isaac. Uno de ellos, por ejemplo, era Miquel Mai[49], estrechamente conec-

interpretaciones y en especial con la identificación de un conspicuo número de obras conservadas, la mayoría de ellas documentadas y algunas otras atribuidas con buen fundamento. En este sentido, y asimismo como muestra —de ningún modo exhaustiva— de distintos enfoques y tratamientos del pintor, hay que señalar las publicaciones de ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor gerundense Porta», en *Archivo Español de Arte,* XVII, 1944b, págs. 341-359; ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII)*, Madrid, Plus Ultra, 1954, págs. 58-64; ALCOLEA GIL, S., «La pintura desde 1500 a 1850», en *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos, s.d., 1957, págs. 157-158; POST, C. R., *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting)*, vols. XII 1-2, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958, págs. 78-122; CONDORELLI, A., «Un ritratto firmato: "opus Johannes Burgundi", en *Commentari*, XVI, 1-2, 1965, págs. 77-84; CAMON AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVI (Summa Artis, XXIV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, págs. 69-71; BUENDIA, R., «La pintura española del siglo XVI», en *El Renacimiento (Historia del Arte Hispánico, III)*, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 193-314; CHECA CREMADES, F., *Pintura y..., op. cit.,* 1983, págs. 147-150; FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII, 1985, págs. 11 y 165-188; GARRIGA, J., (con la colaboración de Marià CARBONELL): *L'època del Renaixement. Siglo XVI (Història de l'art català, IV)*, Barcelona, Edicions 62, 1986 (2.ª ed. 1989, 4.ª ed. 1998), págs. 68-71; MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989., págs. 214-215; GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 55-75, 175-177; o también los trabajos académicos de circulación más restringida de ALARCIA, M. A., *Pedro Matas,* tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1973, pág. 51 y docs. 1-2; GARRIGA, J., *Questions de perspectiva en la pintura hispánica del segle XVI. Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, tesis de doctorad, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1990, págs. 927-962 (edición en microficha: Servei de Publicaciones de la Universitat de Barcelona, núm. 1421, Barcelona, 1992). Por ello, resulta poosible hoy abordar una aproximación, siquiera muy provisional y forzosamente plagada de lagunas, a la emergente personalidad artística de Joan de Borgonya, a su trayectoria personal y a su posición en el contexto de la pintura catalana del primer cuarto del siglo XVI.

[49] El barcelonés Miquel Mai (?-1546), filoerasmista y miembro destacado de la administración catalano-aragonesa, fue regente de la cancillería en Cerdeña entre 1512 y 1519 y, tras la muerte de Fernando el Católico, uno de los colaboradores más directos de Carlos V. Entre otros cargos de confianza, el monarca le encomendaría la embajada ante Clemente VII en Roma entre 1528 y 1531, en momentos tan delicados como los sucesivos al *sacco*. En 1533, le nombraría vicecanciller de la corona catalano-aragonsea, cargo que ocupó hasta su muerte en 1546.

tado con la administración real, por una parte, y por otra bien informado sobre las habilidades de Joan de Borgonya. De hecho Miquel Mai, parroquiano de la iglesia barcelonesa de Santa Maria del Pi, fue uno de los miembros asistentes al consejo parroquial de octubre de 1513 que debatió la cuestión de retablo mayor, por la disyuntiva de si debía pintarse al temple o al óleo, y por la duda de contratarlo con uno u otro de los dos pintores que aspiraban al encargo. Nicolau de Credença y Joan de Borgonya. El retablo fue adjudicado finalmente a Joan de Borgonya, quien en 1515 había concluido una parte substancial de su trabajo —realizado al óleo[50]. Por limitarnos a un segundo ejemplo, otra de las personalidades relevantes de la ciudad cuyas opiniones eran poderosas en diferentes ámbitos, pero sobre todo en el capítulo de canónigos y en los asuntos de la catedral, fue el acediano mayor Lluis Despla, también conocido por Joan de Borgonya por lo menos desde marzo de 1513[51].

Por otro lado, Joan de Borgonya mantenía relaciones cordiales y de confianza mutua con artistas ya comprometidos en las obras del coro —y en cierto modo, por tanto, involucrados en los preparativos para la reunión del Toisón de Oro—, como el tallista Antoni Carbonell[52] y los escultores Bartolomé Ordóñez[53] y Jean

[50] *Cfr.* DURÁN I SANPERE, A., «El retaule major del Pi», en *Barcelona i la seva històrica 3. L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, 1975, págs. 322-327 (pero la fecha correcta del consejo parroquial de Santa María del Pi es el 9 de octubre de 1513, y no de 1510); GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 175-176.

[51] El 20 de marzo de 1513, el pintor actuó como testigo en un contrato sobre las rentas de la parroquia de Argentona entre el arcediano Lluis Desplà y un familiar suyo, Gabriel Portella (AHPB. Fichas Madurell). Este indicio primerizo de una cierta familiaridad de trato entre el arcediano y el pintor no es un hecho aislado y excepcional, puesto que, además de las relaciones que necesariamente mantuvieron en ocasión de las obras que Joan de Borgonya realizó para la catedral de Barcelona, Lluis Desplà aparece como garante del pintor ante el mismo capítulo catedralicio en abril de 1519, como hemos visto más arriba, y también en junio de 1523 ante los obreros de la iglesia parroquial de Alella, de la cual el arcediano era rector, en ocasión del contrato para el retablo de la Virgen María (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 86, n. 154).

[52] Antoni Carbonell actuó como árbitro en el conflicto entre Joan de Borgonya y Nicolau de Credença con motivo del retablo de Santa Magdalena de Santes Creus, 21 de diciembre de 1510 (*cfr.* AINAUD, J., y VERRIÈ, F. P., «El retablo..., *op. cit.,* 1941, pág. 44, n. 33; MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 85, n. 151; COMPANYS I FARRERONS, I., y VIRGILI I GASOL, M. J., «La capella i la Confraria de Santa Maria Magdalena al Monestir de Santes Creus, durant l'abadiat de Pedro de Mendoça», en *Imatges de la Llegenda Daurada. El retaule de santa Maria Magdalena de Santes Creus*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Josep M. Carreté Nadal-Joan F. Cabestany i Fort, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1997, págs. 70-109; COLL I MIRABENT, I., *Els Credença, pintors del segle XVI*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1998, págs. 31, 144-147), Antoni Carbonell también fue contratado en 1519 por Thomas Isaac para trabajos en el coro de la catedral de Barcelona relacionados con el capítulo del Toisón de Oro, al mismo tiempo que Joan de Borgonya, pero su participación en la obra del coro era amplia y continua desde hacia mucho tiempo (*cfr.* el estudio de Marià Carbonell en las presentes actas del congreso, y CARBONELL, 2000, en prensa).

[53] Bartolomé Ordóñez otorgó poderes a Joan de Borgonya para cobrar en su nombre los trabajos del coro de la catedral de Barcelona, 14 de octubre de 1519 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 80, n. 140; MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé Ordóñez (Contribución al estudio de su vida artística y familiar)», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,*

Monet[54]. Y podría añadirse todavía su amistad con otros colaboradores en trabajos catedralicios, desde el vidriero Jaume Fontanet[55] al bordador Simó Petit[56]. El propio Joan de Borgonya también había colaborado en obras de la catedral, como mínimo en diciembre de 1513, sirviendo el dibujo de la vidriera de los *Tres Reyes y las Cuatro Sibilas*, de fontanet[57].

Considerando este marco de relaciones con compañeros de tareas artísticas y con personalidades con capacidad de decisión o de influencia ante una eventual comisión de obras en la catedral de Barcelona, no habría de sorprender que, en la circunstancia de la inminente realización de una serie de pinturas en el coro para el Toisón de Oro, el nombre más sugerido por todos y el que circulara con más insis-

VI, 3-4, 1948, págs. 345-373). Definición de cuentas con el capítulo de la catedral de Barcelona, actuando como testigo Joan de Borgonya, 15 de octubre de 1519 (*cfr.* CARBONELL, 2000, en prensa). Definición de cuentas con su colaborador Jean Monet, actuando como testigo Joan de Borgonya, 20 de octubre de 1519 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 1948).

[54] Jean Monet contrató tres imágenes para la capilla de los Plateros de la iglesia de la Merced en Barcelona, actuando como garante Joan de Borgonya, 22 de enero de 1516 (*cfr.* MADURELL MARIMON, J. M., «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de san Eloy de los plateros de Barcelona», en *Museu*, VI, Porto, 1950, págs. 4-24, 133-134 y 146). Definición de cuentas con Bartolomé Ordóñez, actuando como testigo Joan de Borgonya, 20 de octubre de 1519 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 1948, págs. 351, 364).

[55] Jaume Fontanet actuó como testigo en el arbityrio del conflicto entre Joan de Borgonya y Nicolau de Credença con motivo del retablo de Santa Magdalena de Santes Creus, 21 de diciembre de 1510 (*cfr.* AINAUD, J., y VERRIÈ, F. P., «El retablo..., *op. cit.,* 1941, pág. 44, n. 33; MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 85, n. 151; COMPANYS I FARRERONS, I., y VIRGILI I GASOL, M. J., «La capella..., *op. cit.,* 1997, págs. 84, 103-104; COLL Y MIRABENT, I., Els Credença..., *op. cit.,* 1998, págs. 31, 144-147). Realizó para la catedral de Barcelona la vidriera de los *Tres Reyes y las Cuatro Sibilas*, cuyos cartones había diseñado en diciembre de 1513 Joan de Borgonya, 24 de enero de 1515 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 84, n. 149). Contrató para la catedral de Girona la vidriera de las *Sibilas,* actuando como garante Joan de Borgonya, quien con toda seguridad también diseñó los cartones de la obra, 24 de abril de 1520 (*cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., «Introducció», «Documentació», en *Els vitralls de la catedral de Girona (Corpus Vitrearum Medii Aevi)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1987, págs. 11-27, 29-43). Fontanet y Borgonya, con sus respectivas esposas, vendieron un censo a la abadesa de Sant Daniel de Girona dando como garantía las casas que cada uno de ellos poseía en Barcelona, 6 de junio de 1521 (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, pág. 177, n. 39, 53). Actua como garante de una cesión de crédito de Joan de Borgonya y su esposa, 14 de febrero de 1523 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 87, n. 155).

[56] Simó Petit intervino en el peritaje de las pinturas de Joan de Borgonya en el retablo mayor de Santa Maria del Pi de Barcelona, 22 de enero de 1515 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 73-74, n. 129). Trabajó como bordador al servicio del barón de Bellpuig junto a Joan de Borgonya, el cual pintó las puertas del retablo del convento de Sant Bartolomeu de Bellpuig, hacia 1517 (*cfr.* TORRAS TILLO, S., *Els ducs de Cardona: art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna*, tesis de doctorado, Universitat Autónoma de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1997 (inédito), págs. 71-72, n. 128). Se ocupó de los bordados del túmulo de Maximiliano I realizado con motivo de las solemnes exequias celebradas en la catedral de Barcelona, 1-3 de marzo de 1519 (*cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.,* 1949, pág. 83 y n. 8).

[57] *Cfr.* MÁS I DOMENECH, J., 1911-1912, pág. 311.

tencia hasta los oídos de Thomas Isaac fuera el de Joan de Borgonya. Cabe reconocer además que Joan de Borgonya era objetivamente una de las buenas opciones, sino la mejor, entre las posibilidades que brindaba la oferta del «mercado artístico» del momento en Barcelona. No faltaban pintores, pero difícilmente se hubiera podido elegir a otro claramente superior a él, ni entre los autóctonos ni entre los forasteros.

Aunque fueran bastante numerosos los artífices de origen autóctono, a juzgar por las noticias de archivo y por los datos registrados de la cofradia de Sant Esteve dels Freners donde estaban adscritos los pintores, sin embargo, resulta ínfima la proporción de los que hallamos efectivamente implicados en el contrato de obras. La mayoría de los encargos artísticos —y todos los importantes— de esta etapa que los documentos han dado a conocer constan adjudicados a artífices con antropónimo foraneo, casi siempre norteuropeo. No se trata de un fenómeno nuevo, ni tampoco circunscrito a este preciso momento. Al contrario, desde el período final del siglo XV y hasta los primeros lustros del XVII, la actividad artística del Principado aparece sistemáticamente protagonizada por maestros de origen extranjero. Durante todo el primer tercio del quinientos, en concreto, predominan con mucho los de procedencia —y formación— de Europa septentrional, alemanes, flamencos o fraceses, mientras que hacia el segundo tercio del siglo se abrirán paso los pintores italianos o de cultura artística italianizada.

La presencia en Barcelona de un pintor nórdico como Joan de Borgonya debería situarse, pues, en este contexto de preponderancia de los artífices europeos en el control de la actividad artística en Cataluña. Una preponderancia que no se ciñe sólo a los pintores, sino que incluye también a entalladores, imagineros o escultores, maestros de obra, y en general a todos aquellos profesionales de oficios que en la actualidad relacionamos con la producción artística. Su presencia documentada en Barcelona y en todas partes del Principado, a veces intinerante o más frecuentemente con instalación estable en el país, añade otro indicio más a las observaciones que a menudo se han avanzado sobre la porosidad social del territorio y confirma la fluidez de sus conexiones europeas en el siglo XVI, en nuestro caso, la de las conexiones artísticas.

Porque a su vez, una tan significativa y persistente actividad de estos artesanos debería situarse en el contexto de los nuevos flujos de la recuperación demográfica de base inmigrada, coincidentes con la progresiva reactivación económica del país, ya detectados por los historiadores de la sociedad catalana del período —desde Vicens Vives y Pierre Vilar, o Jordi Nadal y Emili Giralt, hasta las nuevas generaciones de estudiosos—, que han puesto de relieve su especial incidencia en las áreas de producción agrícola. Pero aquí importa señalar que no se trataba sólo de un fenómeno inmigratorio de simples «braceros», sino que comprendía asimismo a personal especializado y con formación competitiva en distintos oficios. La absorción económica y social del flujo constante de artesanos que se registra desde el umbral

del quinientos implica que las expectativas de un trabajo sostenido y en mínimas condiciones —o sea, las expectativas del «mercado de trabajo artístico»— eran percibidas por ellos por lo menos como conveniente o aceptables, a comparación con la situación laboral que experimentaban en sus respectivos países o regiones de procedencia.

Y ello, a pesar de que en la Cataluña del siglo XVI el tipo de encargos artísticos más habitual consistía en empresas de escasa ambición suntuaria y presupuestaria, casi siempre promovidas por pequeños colectivos institucionales o por entidades con recursos escuálidos, e incluso estrangulados, como eran la mayoría de las corporaciones municipales y profesionales, de las comunidades parroquiales y de los numerosos conventos y monasterios diseminados por el país —aunque con excepciones. Ni siquiera la Generalitat, la institución pública más relevante, o los grandes ayuntamientos como el de Barcelona o el de Perpinyà, se muestran proclives a dedicar grandes dispendios a sus necesidades funcionales o representativas. Asimismo, los poderosos capítulos catedralicios, aunque acrecenten el ritmo de las obras emprendidas —en ocasiones de gran enjundia, como la prosecución y culminación de la propia catedral en Gerona y en Tortosa—, tienden a dosificar también a la baja la suntuosidad de sus encargos. En suma, el alto número de iniciativas artísticas reveladas por la documentación aparecen programadas y financiadas, por lo general, desde unas perspectivas ecónomicas más bien modestas. Estas limitaciones en el umbral de los costes determinaban el contrapunto de austeridad de la considerable abundancia de los encargos.

Naturalmente, no deberían olvidarse aquí las obras promovidas durante el período por miembros de la nobleza, civil o eclesiástica —obras de consumo privado o bien de carácter o con proyección pública, en especial las de destinación religiosa—, pero en el conjunto de la actividad detectada hasta ahora emergen con una proporción bastante menor de lo que en principio hubiera cabido esperar. Y manifiestan además una ambición muy moderada, a comparación con la nobleza de otros lugares, tanto en la magnificiencia del programa de obras como en la generosidad de su financiamiento. Sin descontar la relativa debilidad de unas rentas aún no del todo rehechas desde el final de la guerra civil y del conflicto *remença*, esta actitud restrictiva de la nobleza catalana ante las inversiones artísticas dispendiosas se explicaría también por el desplazamiento de sus intereses hacia el núcleo de la actividad cortesana en el entorno del rey, fuera ya de Cataluña, acentuado todavía por el creciente número de sus enlaces matrimoniales con la nobleza castellana. Ello habría de propiciar su absentismo progresivo respecto a los territorios de origen y por consiguiente una sensible reducción en ellos del número y del relieve de las iniciativas suntuarias.

En cualquier caso, quedarían fuera de esta situación general las pinturas del Toisón de Oro. Parece claro que, no obstante su procedencia y carácter cortesano tan directos, se trata de un encargo de entidad «menor» y de un episodio francamente

singular o muy excepcional. Quien estaba inmerso en las condiciones del ambiente artístico que esquematizamos era el pintor elegido para realizarlas, Joan de Borgonya, uno de los artistas mejor dotados del momento en Cataluña y probablemente el más señalado, como ya se ha dicho. Es forzoso emitir este juicio a partir sólo del escasísimo grupo de obras del primer tercio del siglo XVI que han sobrevivido hasta hoy, prácticamente residual, pero, hecha la salvedad, parece indudable que un único pintor activo en Cataluña en el período indicado acreditaba niveles artísticos notoriamente superiores a Joan de Borgonya. Se trata del brabantés Aine Bru —autor del exquisito retablo mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallés (1502-1507), cuyas dos únicas reliquias se conservan en el MNAC—, el cual, sin embargo, había dejado de ser una opción posible, puesto que su presencia se registra por última vez en Barcelona a fines de agosto de 1507 y parece que en 1510 ya había muerto —en la ciudad lenguadociana de Albi[58]. En cierto modo, también le supera el fugaz Pere Fernández, pintor del retablito de Santa Elena de la catedral de Girona (1519-1521)[59], por lo menos en cuanto a la avanzada asimilación del nuevo modelo italiano —aunque ya es más dudoso que esta nueva y más moderna sensibilidad que refleja le hubiera sido ventajosa, precisamente, ante un encargo aulico «borgoñón» como el de las pinturas del coro barcelonés. Quizas pudiera equiparársele —de ningún modo superarle— algun otro pintor germánico o nórdico, como el anónimo maestro de las sargas del órgano de la catedral de Perpinyà (1504), y bastante menos su también anónimo compañero que realizó la predela del retablo mayor de la localidad rosellonesa de Argelers[60]. En definitiva, ateniéndonos al panorama de la obras conservadas, el resto de las cuales oscilan en unos estándares bastante discretos, o incluso precarios, la pintura de Joan de Borgonya destaca a todas luces por su calidad y por su orginalidad y vigor. En el ambiente artístico barcelonés, su personalidad artística explicaría perfectamente por si solo el acierto de su elección como pintor del coro de la catedral en el XIX.° capítulo del Toisón de Oro.

Quedan todavía numerosas incógnitas sobre la trayectoria personal del pintor, algunas fundamentales, sobre todo en relación con las etapas previas a su afincamiento en Cataluña. De entrada, no sabemos con seguridad dónde nació, sino sólo que era hijo de un orfebre de *Stragborch* —población que casi siempre se ha interpretado por la ciudad alsaciana de Estrasburgo— llamado *Joan de dos Puncts*, según

[58] *Cfr.* AINAUD, J., y VERRIÈ, F. P., «El retablo..., *op. cit.,* 1941 (*cfr.* también GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 178-179, con la bibliografía anterior). Sobre el retablo de Sant Cugat, *cfr.* CORNUDELLA I CARRE, R., «Aine Bru. Retaule de Sant Cugat», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Bosch-Joaquim Garriga, Girona, Museu d'Art, 1998, págs. 45-51.

[59] *Cfr.* FREIXAS, P., «Documents..., *op. cit.,* 1985, pág. 176, n. 25, doc. 6 (*cfr.* también GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 79-92, 182-188, con la bibliografía anterior).

[60] *Cfr.* DURLIAT, M., *Arts anciens du Rousillon.* Perpignan, Conseil Général des Pyrénées Orientales, 1954, págs. 142-144; POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, XII-2, págs. 395-400.

declaración del propio pintor en su testamento de 1523[61]. No obstante, él nunca utilizó este apellido paterno, sino el apelativo «de Borgonya», que por alguna razón preferiría y que en todo caso prevaleció. En efecto, «Joan de Borgonya» es la designación con que sistemáticamente aparece el pintor en toda la documentación conocida, tanto en catalán como en latín, con muy pocas y mínimas variantes[62]. Las razones de que prevaleciera dicho apelativo se nos escapan: quizás aluden a un origen familiar borgoñón —antes del traslado de sus padres a *Stragborch*—, o a un primer aprendizaje del oficio en tierras del ducado de Borgoña, donde quizás inicialmente también quiso establecerse o probar fortuna como pintor.

Quizás tampoco deberíamos dar por descontada la identificación de *Stragborch* por Estrasburgo, a pesar de las preferencias mayoritarias por esta lectura. No cabría descartar que la ciudad familiar o natal aludida en el testamento pudiera referirse a la población alemana de Strassberg, bajo el Danubio y no lejos de Augsburg, o bien a la austriaca de Strassburg, cercana a Baviera. El origen —o como mínimo el origen artístico— de Joan de Borgonya, cuyo perfil en todo caso parece responder al típico de un artista itinerante, encajaría mejor en la región austrobavaresa del sur del Danubio que en la ciudad alsaciana de Estrasburgo. El estilo de su pintura induce a sospechar que transcurrió una etapa decisiva de su formación pictórica sobre todo en esta zona más meridional de Alemania. Se trata de una simple hipótesis de trabajo, por el momento, pero que de todos modos contribuiría a explicar algunas características de la cultura artística de Joan de Borgonya, tan afín en no pocos aspectos a pintores de dicha región encuadrados en el llamado *donaustil* de los sucesores de Michael Pacher (+1498), como su coetáneo Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538). La manera con que Joan de Borgonya compagina el gusto por los valores decorativos —con una minuciosidad que también remite al oficio paterno de orfebre— con una pulsión expresionista más bien negligente hacia la coherencia anatómica de las

[61] El testamento fue dictado el 13 de marzo de 1523 en Barcelona (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 149, n. 140): *Ego Johannes de Burgunya pictor civis Barchinone, filius Iohannis de dos Puncts quondam argenterii, civis civitatis de Strag borch en Alemanya, et domine Elizabet eius uxor, defunctorum.*

[62] Se trata de las lógicas adaptaciones fonéticas en la grafía del antropónimo —en realidad topónimo—, que oscilan entre «Borgonya», «Borgunya», «Burgunya», «Burgunyo», «Borguya», a veces en textos de un mismo notario o escribiente y en un mismo documento, con independencia de que el idioma utilizado fuera el catalán o el latín. En muy pocos casos se han registrado variaciones de alguna relevancia, siempre en escritos en latín. Concretamente, la anteposición de «Gentilhom» en unas tres ocasiones. *Ionnem gentilom de Burgunya*, 18 de agosto de 1512 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 72-73, n. 126); *Ionnes Gentill hom de Burgunya*, 27 de junio de 1522 (*cfr.* AHPB. Fichas Madurell); *Ionnes Gentilhom alias de Burgunya*, 27 de junio de 1522 (*cfr.* AHPB. Fichas Madurell); *Ionnes Gentilhom alias de Burgunya*, 25 de noviembre de 1522 (*cfr.* AHPB. Fichas Madurell). Una sola vez aparece *Ionnes de Borgia de Borguya*, 20 de octubre de 1519 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 1948, pág. 351 y doc. 6). En el único caso conocido de pintura firmada, el *Retrato de dama con conejo* del Keresztén y Muzeum de Esztergom, se lee «Opus Johanes Burgundi» (*cfr.* CONDORELLI, A., «Un ritratto..., *op. cit.,* 1965, pág. 77).

figuras y hacia la composición espacial de las escenas, parece denotar un substrato artístico de cuño alemán, análogo al de los pintores danubianos de su generación[63].

En cambio, resulta muy leve y epidérmica la influencia que pudo recibir directamente de la pintura italiana, en plena eclosión renacentista. La conjetura del paso de Joan de Borgonya por Italia no sería imposible, pero aparece innecesaria, o incluso forzada, si hemos de inducirla solamente a partir de su obra conocida. La presencia en Nápoles, en la colección San Marco, del *Retrato de dama con conejo*, firmado *Opus Johanes Burgundi* (fig. 9) —desde 1919 en el Keresztény Muzeum de Esztergom, Hungría—, que dio a conocer Adele Condorelli[64], creo que podría explicarse mejor con la hipótesis de un viaje del cuadro que con la del viaje del pintor. Aunque la obra refleje una tipología de retrato que es común en la región de Vene-

Fig. 9. JOAN DE BORGONYA, *Retrato de dama con conejo* (1519?), Keresztén y Muzeum, Esztergom. Hungría [foto IAAHB].

[63] La conexión estilística de Joan de Borgonya con pintores de la región danubiana —concretamente con Michael Pacher— ya fue observada por POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, págs. 81, 85-86, y por CONDORELLI, A., «Un ritratto..., *op. cit.,* 1965, págs. 81-82, 84 (*cfr.* también GARRIGA, J., «Joan de Borgunya. Santa Ursula», en *Millenum. Història i art de l'església catalana*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Josep M. Martí i Bonet-Jordi Bonet i Armengol, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, pág. 422-423). En cambio, ANGULO, 1944a, págs. 346-347, 350, 356 (y ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.,* 1954, pág. 59), ha relacionado su estilo con los «manieristas de Amberes».

[64] CONDORELLI, A., «Un ritratto..., *op. cit.,* 1965, págs. 77-84.

cia a finales del Cuatrocientos, este solo dato, explicable por contactos indirectos —como la vecindad con el entorno de Pacher, por ejemplo—, no hace imprescindible la conclusión de que la pintura fuera materialmente realizada en tierras venecianas, o menos aún en Nápoles. La existencia del retrato en Nápoles, y concretamente en la colección San Marco, se justificaría de modo satisfactorio con otro tipo de argumentos. En efecto, el retrato pudiera haber sido ejecutado por Joan de Borgonya en Barcelona, en 1519, con ocasión del capítulo del Toisón de Oro. Uno de los caballeros asistentes al XIX.° capítulo y a quienes el rey Carlos impuso el collar fue precisamente el noble napolitano Pietro Antonio de San Severino, duque de San Marco y príncipe de Bisignano (fig. 1: 47). Durante su estancia barcelonesa, pudo encargar al pintor el retrato de una dama de su familia[65], y de regreso a Nápoles llevarse el cuadro consigo para instalarlo en el palacio familiar. El conejo que la dama acaricia en su regazo, símbolo de fecundidad, aludiría a su estado de buena esperanza, mientras que en el rico collar que luce su cuello parecen evocarse, como un eco, las anillas de *briquets* y pedernales del Toisón de Oro.

En todo caso, el influjo de renacentismos italianos en las obras de Joan de Borgonya es muy exigido y lo explicarían suficientemente los simples contactos indirectos —desde el empleo de grabados hasta su ya apuntada relación con otros artistas, y en primer lugar con los sucesores o seguidores danubianos de Michael Pacher. Como sea, cabe reconocer que nada sabemos en firme sobre estas etapas iniciales de la andadura personal y profesional de Joan de Borgonya, que por el momento sólo pueden quedar esbozadas o sugeridas, a pesar de su importancia fundamental en el recorrido artístico sucesivo del pintor, cuya formación se manifiesta ya consolidada al llegar a nuestra península. Aunque desconocemos el momento y el lugar preciso de su llegada, el recorrido resulta ahora mucho menos opaco, gracias al volumen de obra conservada y a los sólidos aportes de la documentación: abarcaría todo el primer cuarto del siglo XVI y habría de conducirle de entrada al reino de Valencia, para finalmente acabar recalando en Cataluña.

El primer dato seguro de la presencia de Joan de Borgonya en territorio hispánico se ha detectado en Valencia, en 1503, en relación con la pintura de dos retablos

[65] Pietro Antonio de San Severino, duque de San Marco y príncipe de Bisignano (+1562) se casó tres veces. En primeras nupcias desposó Juana de Requesens (1511), de los condes de Palamós, Trivento y Avellino —una hermana de Elisabet de Requesens, esposa del virrey Ramón III de Cardona-Anglesola—, que falleció sin dejar descendencia, parece que el mismo año 1511. Con su segunda esposa. Giulia Orsini (1532), tuvo dos hijas. De su tercer matrimonio, con Irina Castriota (1539) —albanesa, biznieta de Scandemberg—, nacieron un hijo y otra hija. Los San Severino perdierron el ducado de San Marco en 1620 y sus propiedades pasaron a otras familias de la nobleza napolitana. La colección San Marco, y con ella el *Retrato* adquirido por el Museo de Esztergom hacia 1919, fue vendida al mercado anticuario a principios del presente siglo por su último propietario. Domenico Capece-Zurlo (1880+1940), quien entonces vivía en Austria con su esposa —de origen húngaro, de la familia de los condes de Onex. Debo estas noticias a una investigación *ad hoc* de Adele Condorelli y a su inagotable amabilidad.

que ejecutó para el gremio de los armeros con destino a su capialla de San Martín en la catedral valenciana[66]. Las pinturas, hoy desaparecidas, fueron objeto de un pleito sostenido con los armeros cuya documentación permite fijar la estancia del pintor en la ciudad como mínimo de 1503 hasta 1505, aunque es probable que fuera más dilatada, incluyendo la realización de otras obras. De hecho, las seis tablas con historias de San Andrés conservadas en el museo de la catedral de Valencia, procedentes de un retablo de la iglesia del Miracle, son inequívocamente de su mano[67]. Representan seis episodios de la vida y leyenda del apóstol, entresacados de la popular *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze: *Pentecostés, Milagro del incendio apagado, Milagro de los perros-diablos de Nicea, Milagro del joven resucitado, Milagro de los seguidores ahogados, Milagro de la mujer-diablo y el obispo* (fig. 10).

Estas pinturas reflejan un interés nulo o muy marginal por la modernidad renacentista que tan precoz difusión había tenido en el reino de Valencia y que además,

Fig. 10. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de San Andrés, Milagro de la mujer-diablo y el obispo,* iglesia del Miracle de Valencia (c. 1503-1509), Museo de la Catedral de Valencia [foto F. Alcántara].

[66] *Cfr.* FALOMIR M., *Arte en Valencia, 1472-1522.* Valencia, Consell Valencià de Cultura (Generalitat Valenciana), 1996, pág. 147, n. 17.

[67] *Cfr.* GUDIOL RICART, J., *Spanish Painting,* Toledo (Ohio), 1941, pág. 50; ANGULO IÑIGUEZ, D., «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», en *Archivo Español de Arte,* XVII, 1944a, págs. 327-330 y 348, y ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.,* 1954, pág. 59; POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, pág. 94 (*cfr.* SOLER D'HYVER, C., «Escenas de la vida de San Andrés», en *La luz de las imágenes,* catálogo de la exposición (Valencia, 1999), vol. II-1, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, págs. 434-435).

a partir de 1506, culminaría con el brillante episodio de los «Hernandos» Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, recién llegados de su periplo italiano y autores de la monumental pintura de las puertas del retablo mayor de la catedral (1507-1510)[68]. Parece razonable suponer a Joan de Borgonya un cierto contacto con ellos —y quizás en particular con Fernando Yáñez—, en función de su coincidencia en la ciudad. Lo avalarían no sólo la futura intervención de Yáñez, en abril de 1515, en el peritaje del retablo barcelonés de Santa María del Pi realizado por Joan de Borgonya[69], sino incluso alguna semejanza concreta y sorprendente en sus pinturas, ya detectada por Diego Angulo[70]. Sin embargo, la posible relación no se traduciría en influencias artísticas realmente relevantes. Las afinidades van poco más allá de algunos detalles de calado menor, mientras que, en lo esencial y en su conjunto, la pintura de Borgonya se manifiesta profundamente alejada, o se mantiene al margen, de la rotunda y sugestiva novedad del arte italianizado de los «Hernandos».

La etapa transcurrida por el pintor en el Reino de Valencia, de términos aun imprecisos, abarcaría con toda seguridad una estancia relativamente prolongada en la ciudad de Orihuela, puesto que allí realizó ciertos trabajos —cuya entidad ignoramos— y contrajo matrimonio con Dionisia, natural del lugar[71]. Además, la indicación de un *Joanot pintor*, el único pintor residente en Orihuela en la «tacha real» del

[68] *Cfr.* BENITO DOMÉNECH, F., «Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo», en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Fernando Benito Doménech, Valencia, Museo de Bellas Artes, 1998, págs. 21-42; BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ, J., y SAMPER, V., *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Fernando Benito Doménech, Valencia, Museo de Bellas Artes, 1998, págs. 66-117.

[69] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 74-76, n. 137.

[70] El vasto paisaje marino al fondo de la tabla de *San Juan Bautista y San Sebastián* de Yañez, hoy en colección particular de Barcelona (*cfr.* BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ, J., y SAMPER, V., *Los Hernandos..., op. cit.,* 1998, págs. 182-183, 190-191), es muy parecido a los que son habituales en la obra de Joan de Borgonya. Véanse, por ejemplo, los fondos de paisaje de los retablos de Santes Creus (*Calvario, Noli me tangere, Resurrección de Lázaro,* en el MNAT), de Sant Feliu de Girona (*Martirio y muerte de San Félix*, en el Md'AG) y los testimonios gráficos del de Santa Ursula (*Martirio de Santa Ursula y las once mil vírgenes*), además de las tablas del *Calvario* del Md'AG y de la *Virgen del mono* del MNAC. Su semejanza con el paisaje de la citada tabla de Fernando Yáñez fue observada hace tiempo por ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.,* 1954, pág. 59, aunque no parece asumible su inducción general de que Joan de Borgonya se habría formado en la escuela valenciana, en estrecho contacto con los Hernandos.

[71] En diciembre de 1521, Joan de Borgonya otorgó poderes al bachiller en derecho Francisco Almodóvar, vecino de Orihuela, para cobrar unas cantidades que todavía se le adeudaban por trabajos que había realizado en la localidad y que lamentablemente no se especifican (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140). En el testamento de Joan de Borgonya, dictado el 13 de marzo de 1523 —el citado Almodóvar actuaria como testigo de su publicación, el 26 de febrero de 1526—, se hace constar que él y su esposa Dionisia firmaron los capítulos matrimoniales en la ciudad de Orihuela, ante un notario cuyo nombre se dejó en blanco y sin precisar la fecha (*cfr. ibídem*).

20 de julio de 1510 —empezada el 4 de mayo[72]—, podría referirse a Joan de Borgonya, o al domicilio común con su esposa Dionisia. De todos modos, hacia estas fechas, el pintor debió trasladarse a Cataluña, porque el 21 de octubre de 1510 un documento notarial barcelonés de cesión de poderes le sitúa en la ciudad con la designación de «ciudadano de Barcelona[73]».

Por otro lado, en diciembre de este mismo año ya había concluido en Barcelona el retablo de Santa Magdalena para el monasterio de Santes Creus, contratado en fecha desconocida junto con el napolitano Nicolau de Credença, quien se ocupaba del dorado de las labores de talla. Joan de Borgonya tuvo a su cargo la pintura de las tablas, que comprendían un *Calvario* (fig. 11), seis escenas de la vida de Santa Magdalena y una predela con cinco compartimientos —todas ellas se conservan actualmente en el MNAT[74]. Los seis episodios narrativos, extraidos de los textos evangélicos y de la *Lgenda aurea* de Iacopo da Varazze, representan la *Comida en casa de Simón fariseo, Resurrección de Lazaro, Noli me tangere, Predicación de Santa Magdalena en Marsella, Elevación al cielo de Santa Magdalena* (fig. 12), y *Última co-*

Fig. 11. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de Santa Magdalena, Calvario*, monasterio de Santes Creus (1510), Museu Nacional Arqueológic de Tarragona [foto SRBM, C. Aymerich].

[72] *Cfr.* FALOMIR M., *Arte..., op. cit.*, 1996, págs. 498.

[73] *Cfr.* AHPB. Fichas Madurell.

[74] *Cfr. Imatges de la Llegenda Daurada. El retaule de santa Maria Magdalena de Santes Creus*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Josep M. Carreté Nadal-Joan F. Cabestany i Fort, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1997.

Fig. 12. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de Santa Magdalena. Elevación al cielo de Santa Magdalena*, monasterio de Santes Creus (1510), Museu Nacional Arqueológic de Tarragona [foto SRBM, C. Aymerich].

munión de Santa Magdalena. Las cinco tablas menores de la predela figuran sobre campo de oro los bustos del *Cristo de piedad con dos angeles,* la *Virgen dolorosa, San Juan evangelista, San Andrés* y *San Bartolomé.*

La asociación de Joan de Borgonya con Nicolau de Credença en este retablo resultó conflictiva, pues el primero consideraba que su tarea de ejecución pictórica de las historias era más laboriosa y comprometida que la simple operación de doradura desarrollada por su socio, y que en consecuencia requería una compensación económica superior, como por otra parte ambos ya tenían concertado previamente, no obstante el contrato notarial hubiera usado la fórmula *als dos endesemps*, «los dos a partes iguales». Por su lado, Nicolau de Credença alegaba que, puesto que el contrato les comprometía por igual en las responsabilidades, era justo que también se distribuyeran por igual los beneficios, mayormente cuando las capitulaciones no establecía ninguna distinción entre los dos. Joan de Borgonya replicó recordando de nuevo el pacto previo y *moltes rahons per lo modo que n'han practicat en altres pintures los dos* —esta frase «sobre el modo en que lo habían llevado a la práctica en otras pinturas los dos» nos revela, de paso, que Borgonya, antes del retablo de Santes Creus, ya habría realizado otras pinturas con el mismo socio y con pactos semejantes, por lo que el momento de su llegada a Barcelona quizás debería adelantarse—, pero cada cual se enrocó en sus posiciones y no hubo acuerdo. En definitiva, pues, fue preciso recurrir a un arbitraje, cuya sentencia dictaron el 21 de diciembre de dicho año 1510 los tallistas Antoni Carbonell y Joan Vergés, dando prioridad a los términos de igualdad formalmente establecidos en el contrato notarial[75].

Las diferencias entre los dos socios se revelaron mucho más profundas de lo que el pleito económico de Santes Creus dejaba entrever, porque poco más tarde, y ya

[75] *Cfr.* AINAUD, J., y VERRIÈ, F. P., «El retablo..., *op. cit.,* 1941, pág. 44, n. 33; MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 85, n. 151; COMPANYS I FARRERONS, I., y VIRGILI I GASOL, M. J., «La capella..., *op. cit.,* 1997, págs. 84, 103-104; COLL I MIRABENT, I., *Els Credença..., op. cit.,* 1998, págs. 31, 144-147.

por separado, habrían de competir con acritud para conseguir el encargo de las pinturas del monumental retablo mayor de la iglesia barcelonsa de Santa María del Pi —las cuales tenían asignadas desde 1508 la apetecible cantidad de mil trescientas libras[76]—. Nicolau de Gredença había iniciado la pugna por el contrato ya el 12 de abril de 1510, con resultado negativo[77]. El siguiente paso, más afortunado, por lo que sabemos, lo dio Joan de Borgonya, quien obtuvo como mínimo las cuatro tablas de la predela, terminadas en agosto de 1512[78]. Ignoramos si su trabajo recibió alguna crítica, o si su contrincante ejerció presiones muy eficaces, pero en todo caso al cabo de un año, en septiembre de 1513, Nicolau de Credença pactaba la pintura de otra tabla para el cuerpo principal, aunque bajo ciertas condicioines que a los pocos días serían ampliadas[79].

Esta nueva oportunidad para Nicolau de Credença ha de relacionarse con una

[76] Es decir, desde el contrato firmado en 1508 con los obreros de la parroquia por el pintor Joan Barceló, quien se ausentaría casi de inmediato a Cerdeña sin ni siquiera haber empezado su trabajo. La estructura de talla del retablo fue labrada por Pere Torrent, Jaume Llobet y Pere Roig, y el pedestal de piedra por Jaume Safont en 1510 (*Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 70-72, nn. 121, 122, 125). El imaginero Girart Johan talló dos esculturas para el retablo también en 1510 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 80, n. 141). Sobre la accidentada historia del retablo mayor de Santa María del Pi, *cfr.* DURÁN I SANPERE, A., «El retaule..., *op. cit.,* 1975, págs. 322-327.

[77] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 16-18, 71-72, n. 124; COLL I MIRABENT, I., *Els Credença..., op. cit.,* 1998, págs. 32-33, doc. 22A. Quizás la contratación que Nicolau de Credenca perseguía con los obreros de la parroquia del Pi, en fecha anterior al pleito por el retablo de Santes Creus, contemplaba la intervención de su todavía socio Joan de Borgonya en las pinturas. A raíz del pleito, en vez de socios serían competidores.

[78] El 18 de agosto de 1512 el pintor firmó un recibo de 134 libras, 12 sueldos, a cuenta de las 153 libras, 17 sueldos, pactadas para dicho trabajo (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 72-73, n. 126). Es posible que Joan de Borgonya pintara también, además de la predela, la tabla de la *Coronación de la Virgen* (véase la nota siguiente).

[79] El 26 de septiembre de 1513, Nicolau de Credença se comprometía a pintar una *Adoración de los magos*, al temple, que estuviera por lo menos «un tercio mejor», a juicio de expertos, que la tabla de la *Coronación de la Virgen* ya instalada en el retablo —no se hace constar quién la había pintado, pero en el peritaje del 21 de abril de 1515 se reconocerá a Joan de Borgonya—, en cuyo caso recibiría el pago previsto de 38 libras. En caso contrario, si los expertos no hallaban su pintura «un tercio mejor», el pintor quedaba obligado a devolver o abonar una tabla de madera igual a la que había utilizado (*cfr.* el documento del AHCB transcrito por DURÁN I SANPERE, A., «El retaule..., *op. cit.,* 1975, págs. 324-325, n. 2, pero el año 1511 debería corregirse por 1513). Un segundo documento conservado en el AHPB, de contenido muy similar aunque algo más amplio y fechado dieciséis días más tarde —el 12 de octubre de 1513, es decir, pasados tres días de la reunión del consejo general de la parroquia (véase la nota siguiente)—, añade, entre otras precauciones, que cuando la tabla esté preparada y «dibujada en negro» el pintor deberá mostrarla a los obreros de la parroquia y no podrá empezar a pintarla hasta recibir su autorización. Además, explicita el carácter de «concurso» formal de este trabajo —decidido en la citada reunión del consejo parroquial del 9 de octubre—, añadiendo que, si la tabla en cuestión fuera efectivamente juzgada «un tercio mejor» que la ya realizada, entonces los obreros estarían autorizados para contratar a Nicolau de Credença el resto de las pinturas del retablo —siempre de acuerdo con las condiciones ya establecidas en 1508 (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 73, n. 127, aunque sólo cita el documento, sin consignar lo fundamental de su contenido).

reunión del consejo general de parroquianos del Pi, convocada el 9 de octubre de 1513 con el objeto de resolver autorizadamente el problema de las indecisiones que lastraban la obra del retablo —entre los reunidos figuraron Miquel Mai y su hermano, abad de Sant Jeroni de la Murtra, Pere y Jaume Destorrent, Galceran de Corregó y los Terré de Picalquers, amen de un nutrido grupo de próceres y otros miembros de la parroquia. La opción planteada y a decidir de manera definitiva por el consejo era doble: si sería preferible adjudicar la pintura a Joan de Borgonya —presente en la reunión— o bien a Nicolau de Credença, y si la pintura debería realizarse al óleo o bien al temple. Parece que la opción al temple se asociaba a Nicolau de Credença y la del óleo a Joan de Borgonya, pero aunque los votos a favor del temple vencieron por amplia mayoría, el consejo no quiso pronunciarse de inmediato sobre la elección del pintor. Resolvió que cada uno de ellos pintara una tabla al temple en un plazo de tiempo establecido por los obreros y que se adjudicaría el contrato del retablo a quien presentara una pintura mejor: *Fou feta conclusió que sien fetes les dos taules co es una per mestre Joan de Borgunya e altra per mestre Nicholayu de Credença, e lo qui fara millor pintura aquell sie acceptat per fer dit retaule, e que dites dues e tot lo retaule sie pintat al trempre e no al oli [...], e que sie prefigit als pintors cert temps a coneguda dels obres de dita esglesia, dins lo qual hagen haver acabades de pintar dites taules*[80].

Ignoramos otros datos acerca de este «concurso» formal que enfrentó de nuevo a los dos pintores, pero consta con toda seguridad que fue Joan de Borgonya quien consiguió finalmente la substanciosa contratación. Se desconocen asismismo la fecha y el contenido precisos del contrato, de todos modos en 1515 el trabajo del retablo estaba lo suficientemente avanzado como para someterlo a los preceptivos peritajes. El 22 de enero de 1515 tuvo lugar el primer dictamen de cinco expertos para las tablas de la *Ascensión* y de *Pentecostes*, interesante entre otras cosas porque registra que Joan de Borgonya las había pintado al óleo—*oliades*—, haciendo caso omiso de las preferencias expresas del consejo parroquial[81]. En un segundo peritaje, del 21 de abril de 1515, intervinieron en calidad de expertos los mismos Martí Ivanyes y Pere de Fontaines del peritaje anterior, pero esta vez en compañía de otro artífice bien conocido: Fernando Yáñez de la Almedina, el pintor de las puertas del

[80] *Cfr.* DURÁN I SANPERE, A., «El retaule..., *op. cit.*, 1975, págs. 323-324, n. 1 (pero el año 1510 debería corregirse por 1513). La tabla del «concurso» correspondiente a Nicolau de Credença se describe en los documentos citados en la nota anterior. La correspondiente a Joan de Borgonya también habría de ser objeto de algún documento parecido, pero hasta el momento se desconoce.

[81] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.*, 1944, págs. 73-74, n. 129. Actuaron como expertos los pintores Martí Ivanyes, Bartomeu Pons, Míquel Garriga y Pere de Fontaines, y el bordador Simó Petit. Además de constatar que las pinturas fueron realizadas al óleo en lugar del temple como se requería, los peritos —excepto Pere de Fontaines— consideraron que no eran tan buenas como las homólogas de un retablo no precisado de Santa María del Mar con las que debían compararse. Ambas tablas serían objeto de un nuevo peritaje al cabo de tres meses.

retablo de la catedral de Valencia[82]. El dictamen técnico fue favorable a Joan de Borgonya, en términos generales, sin embargo, se le impusieron numerosos retoques y mejoras en la anatomía de bastantes figuras para corregir negligencias de dibujo que afectaban sobre todo a manos y cabezas de los personajes[83]. El peritaje de la policromía y dorado de las tallas de la mazonería del retablo requirió una sesión específica, el 9 de mayo de 1515, que se saldó con la corrección del azul y el oro de ciertos sectores en elementos como doseles, pináculos, montantes, peana, etc.[84].

A partir de los peritajes de 1515, la prosecución de las pinturas parece haber mantenido un ritmo muy lento, quizás por problemas en la financiación, puesto que, transcurridos más de cinco años, en noviembre de 1520, Joan de Borgonya sólo llevaba cobradas tres quintas partes del precio fijado en el contrato[85]. Es posible incluso que abandonara indefinidamente sus tareas en el retablo, hasta el punto de que en diciembre de 1525, tras su muerte, no estaban todavía concluidas y hubo de contratar su finalización a otro pintor —el portugués Pere Nunyes[86]—. Lamentablemente, la importante fábrica del retablo mayor del Pi, la obra de pintura más emblemática y comprometida de Joan de Borgonya y la más relevante emprendida en Barcelona en el primer cuarto del siglo XVI, pereció en los bombardeos de 1714 sin que haya sobrevivido de ella ningun vestigio material.

Durante el proceso de ejecución del retablo del Pi —prolongado e irregular, como se ha visto— Joan de Borgonya habría de compaginar su trabajo con otros encargos. Por ejemplo, diseñó los modelos sobre papel para la vidriera de los *Tres Re-*

---

[82] A propósito de la estancia de Fernando Yáñez en Barcelona, *cfr.* IBAÑEZ MARTÍN, P. M., *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, págs. 89-91.

[83] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 74-76, n. 137. Las tablas con las escenas de la *Dormición de la Virgen* y la *Coronación de la Virgen*, ya instaladas en el retablo, se consideraron correctas, en cambio se obligó al pintor a corregir muchas cabezas y manos de personajes de las de la *Ascensión* y *Pentecostés*, ahora expertizadas de nuevo. Asimismo, una de las tres tablas del sagrario —con *San Agustín*— se considero adecuada, pero la que representaba a *Dios* debía corregirse a partir del pecho hacia abajo y la de *San Jerónimo* había que desecharla y rehacerla por completo. Sólo Pere de Fontaines, igual que en el peritaje anterior, consideró que las pinturas de Borgonya ya estaban bien —quizás en parte por razones de amistad con él; Pere de Fontaines se marchó de inmediato a Girona, puesto que tenía apalabrada y estaba a punto de contratar (1515) la pintura del retablo mayor de la colegiata gerundense de Sant Feliu, que a raíz de su muerte (+1518) terminaría Joan de Borgonya (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998 págs. 189-191).

[84] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 77-78, n. 138. Actuaron como expertos los doradores barceloneses Pere Terré, Joan Gató y Jaume Cardona. Se sabe que Joan de Borgonya policromó también la imagen de *san Pablo* del mismo retablo (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 80-81 y doc. VIII).

[85] En una época del 4 de noviembre de 1520 Joan de Borgonya reconoce a los obreros de la parroquia del Pi que hasta la fecha había recibido un total de 781 libras, 18 sueldo, 6 dineros, a cuenta de la cantidad de 1.300 libras fijada en el contrato (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 78, n. 139).

[86] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 78-82 y doc. 8.

yes y las cuatro Sibilas de la catedral de Barcelona (1513)[87], realizada por Jaume Fontanet (1513-1515) y hoy perdida[88]. Tampoco ha subsistido la pintura del retablo de San Sebastián para la iglesia de su dedicación en Sitges, que Joan de Borgonya contrató el 2 de julio de 1517[89]. Hacia 1517, el pintor trabajaba para el barón de Bellpuig y virrey de Nápoles Ramon III de Cardona-Anglesola, en concreto para el convento de Sant Bartomeu fundado por él en Bellpuig —cuya iglesia albergaría más tarde su monumental sepulcro cincelado en Nápoles por Giovanni da Nola (c. 1522-1525)[90]. Consta que Joan de Borgonya pintó las telas para las puertas del retablo mayor de San Bartolomé, transportadas para su instalación en febrero de 1518[91]. Las puertas de tela no se han conservado, como tampoco el retablo, pero las dos conocidas tablas de colección particular de Barcelona con las escenas de *San (Bartolomé) ante el ídolo* y *Flagelación de San (Bartolomé)* (fig. 13), que deben atribuirse sin lugar a dudas a Joan de Borgonya[92], pudieron integrar en origen el cuerpo principal de dicho retablo. Verosímilmente, el pintor que ultimó el retablo de Bellpuig con las puertas de debían protegerlo —ahora sabemos que fue Joan de Borgonya— habría ejecutado también las pinturas principales del mismo. Las dos tablas de Barcelona, cuya iconografía resulta coherente con la historia de San Bartolomé narrada en la *Legenda aurea*, serían entonces los únicos restos supervivientes de la obra, datable hacia 1515-1517[93].

Entre enero y febrero de 1519, Joan de Borgonya se ocupó de las decoraciones heráldicas del coro de la catedral de Barcelona con motivo del XIX.° capítulo general de la orden del Toisón de Oro, que ya han sido objeto de atención en la primera parte del presente escrito (fig. 3-8). También se ha aludido antes a la eventual ubicación barcelonesa, en estas fechas y en relación con la reunión del Toisón de Oro, del *Retrato de dama con conejo* (fig. 9) procedente de la antigua colección napolitana de San Marco, que Joan de Borgonya pudo pintar por encargo del propio duque de San Marco, Pietro Antonio de San Severino. La participación directa de Joan de Borgonya en las construcciones efímeras preparadas con motivo de las fiestas de re-

[87] Cobró por ello 11 libras el 21 de diciembre de 1513 (*cfr.* MAS I DOMENECH, J., «Notes..., *op. cit.*, 1911-1912, pág. 311).

[88] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.*, 1944, pág. 84, n. 149, y CAÑELLAS, S., «Els Fontanet: tradició i canvis en la vitralleria del darrer gòtic», en *Lambard,* IX 1997, págs. 133-157, n. 57.

[89] Se trataba de un pequeño retablo, puesto que el precio total se fijó en 40 libras. Agradezco la noticia documental de este contrato a Isabel Coll.

[90] Sobre el convento de Sant Bartomeu de Bellpuig, *cfr.* la síntesis de CARBONELL BUADES, M., *Convent de Sant Bartomeu de Bellpuig*, Barcelona, Curial, 1994.

[91] *Cfr.* TORRAS TILLO, S., *Els ducs..., op. cit.*, 1997, págs. 71-72, n. 128 (anotaciones del administrador de la baronía de Bellpuig y del condado de Palamós correspondientes a 1510-1518).

[92] *Cfr.* ANGULO IÑIGUEZ, D., «Durero..., *op. cit.*, 1944a, págs. 348-349, y ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.*, 1954, págs. 60-63; POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.*, 1958, págs. 95-99.

[93] *Cfr.* GARRIGA, J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.*, 1998, pág. 176.

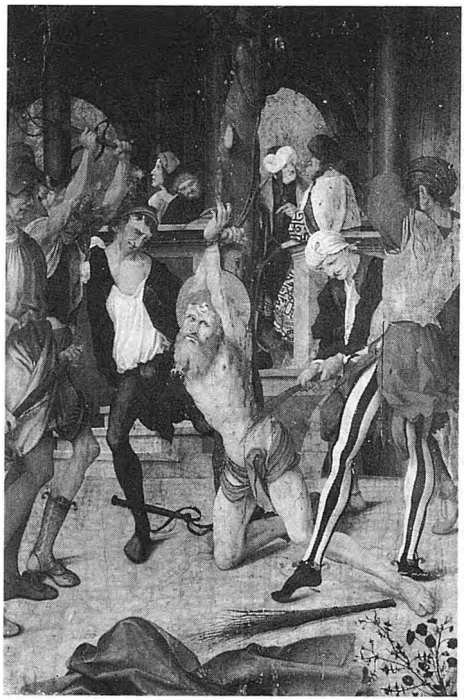


Fig. 13. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de San Bartolomé,* convento de Sant Bartomeu de Bellpuig (c. 1515-1517), colección particular de Barcelona.

cibimiento y estancia del rey Carlos en la ciudad es sólo una conjetura verosímil, aunque consta por lo menos que en marzo de 1519, junto con Pere Nunyes, supervisó las pinturas de un gran castillo de madera con nueve maniquíes, realizadas por Gabriel Alemany[94]. Los días 14, 15 y 20 de octubre de 1519, Joan de Borgonya se hallaba todavía en Barcelona atendiendo intereses del amigo Bartolomé Ordóñez, quien preparaba su inmediata partida a Italia —Borgonya era apoderado de Ordóñez junto al tío de la esposa de éste, Pere Serra[95] y actuaba como testigo en la definición de cuentas del escultor con el capítulo de la catedral[96] y con su colaborador el flamenco Jean Monet[97]—, pero se trasladó enseguida a Girona para hacer frente a un nuevo compromiso: las seis grandes composiciones del cuerpo principal del retablo mayor de la colegiata de Sant Feliu.

[94] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 40-42, nn. 70-71 (17 y 31 de marzo de 1519).

[95] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 80, n. 140; MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 1948, pág. 356, doc. 4 (14 de octubre de 1519). Sobre la familia de Bartolomé Ordóñez y de su esposa Catalina Calaf y Serra, *cfr.* CARBONELL, 2000, en prensa.

[96] *Cfr.* CARBONELL, 2000, apéndice doc. II, en prensa (15 de octubre de 1519).

[97] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., «Bartolomé..., *op. cit.,* 1948, pág. 351, doc. 6 (20 de octubre de 1519).

Quizás sería más exacto precisar que «volvió» a Girona. En efecto, el primer documento exhumado en relación con estas pinturas es un recibo de cobro del 14 de noviembre de 1519 por valor de veinticinco ducados, a cuenta del precio total estipulado[98]. Desconocemos la fecha y el contenido concreto de la capitulación contractual firmada entre Joan de Borgonya y los obreros de Sant Feliu, pero el inicio de las pinturas cuya realización se cobró el 14 de noviembre parece que debiera tener lugar con anterioridad al 20 de octubre, presencia del pintor en Barcelona junto a Ordóñez. Es legítimo imaginar que hubiera formalizado el contrato de Sant Feliu y empezado su trabajo por lo menos en verano de este año, si no lo hizo en el año anterior. Cabe recordar que toda la pintura del retablo gerundense había sido contratada por Pere de Fontaines en 1515, pero su muerte el 12 de abril de 1518 impidió que culminara las tareas previstas. Dejó terminado por completo el dorado y la policromía de la gran estructura de labores de talla, poblada de numerosas imágenes y relieves de variadas proporciones, y también realizó las ocho tablas del sotobancal con historias de la Virgen, profetas y santos, en cambio no llegó ni siquiera a empezar las seis tablas mayores del cuerpo principal que había de representar escenas de la vida y martirio de San Félix[99]. A partir de abril de 1518, pues, Joan de Borgonya pudo movilizarse e iniciar gestiones con los obreros de Sant Feliu para obtener la adjudicación de las pinturas no realizadas por Pere de Fontaines, a quien Borgonya conocía posiblemente con anterioridad al peritaje del retablo del Pi. A partir de entonces y hasta el paréntesis del encargo del Toisón de Oro, Joan de Borgonya está localizado en Barcelona sólo en dos momentos, en octubre y en diciembre de 1518[100], lo que induce a sospechar que tuvo realmente ocasión durante este año de apalabrar el contrato de Sant Feliu, y en todo caso de formalizarlo y empezar el trabajo antes de octubre de 1519. Por lo demás, la situación artística de Girona y la misma ciudad no le eran extrañas, puesto que había estado otras veces allí —como mínimo en 1514 y en 1515[101]—, ocupado en obras que desconocemos o tal vez con el objetivo de captar algun nuevo trabajo.

---

[98] *Cfr.* GARRIGA, J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 56-57, n. 4 y pág. 176, n. 38.

[99] Sobre Pere de Fontaines y el retablo de Sant Feliu, *cfr.* GARRIGA, J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 189-191 (con la bibliografía anterior). Para un estudio del retablo, *cfr.* MOLINA, J., «Pere de Fontaines Retaule de Sant Feliu», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI, el bisbat de Girona*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Bosch y Joaquim Garriga, Girona, Museu d'Art. 1998, págs. 52-54.

[100] El 26 de octubre de 1518 Joan de Borgonya y su esposa Dionisia compran dos casas en la calle del Regomir de Barcelona por 240 libras (AHPB. Fichas Madurell, pero compran, y no venden, dichas casas, puesto que serán aducidas como fianza ante la abadesa de Sant Daniel el 6 de junio de 1521 en el pacto censal citado en la nota 106). El 3 de diciembre de 1518 Joan de Borgonya nombra procurador al mercader barcelonés Tomàs Camps (AHPB. Fichas Madurell).

[101] El 27 de octubre de 1514 *Johannes de Borgunya pictor in civitate Barchinone commorans* está registrado en Girona junto con sus ayudantes Joan Bigorra, Joan Vilafanye y Antoni Albi álias Orri —quizás realizaba o pretendía obtener allí algún trabajo, que en estas fechas compaginaría con el retablo barcelonés del Pi—, a causa de su implicación en el homicidio del pintor de origen palermitano Pere

Como sea, Joan de Borgonya instaló su taller en Girona para realizar las seis pinturas de Sant Feliu y hay constancia de que, entre el 14 de noviembre de 1519 y el 22 de septiembre de 1520 —en los seis recibos de pago documentados hasta ahora—, cobró unas doscientas veinticinco libras a cuenta del precio total estipulado por su labor[102]. La cronología más segura para la ejecución de las tablas debe fijarse, por tanto, en relación con estas dos fechas. El monumental retablo de Sant Feliu fue desmontado y en parte destruido en los lamentables sucesos de 1936, pero todas las tablas de Joan de Borgonya pudieron salvarse —también las de Pere de Fontaines, así como la gran mayoría de esculturas y elementos de talla de la estructura del conjunto— y hoy se conservan en el Museu d'Art de Girona. Representan episodios de la *vida de Sant Feliu de Girona* que está contenida en versiones medievales catalanas de la *Legenda aurea* de Iacopo da Varazze, concretamente los de la *Predicación de San Félix a las mujres de Girona* (fig. 14), *San Félix ante el pretor Rufino* (fig. 15), *San Félix arrastrado por caballos, San Félix en prisión* (fig. 16), *San Félix arrojado al mar y salvado por ángeles*, y *Martirio y muerte de San Félix en el eculio* (fig. 17)[103]. Desaparecido el retablo del Pi, posiblemente la obra mayor de Joan de Borgonya, la serie gerundense de Sant Feliu es, sin duda, el conjunto más significativo y valioso que se conserva de la producción del pintor.

Durante su estancia en Girona, Joan de Borgonya realizó varias obras más. Así, el 12 de abril de 1520 recibía el primer pago por la pintura del retablo mayor de la parroquia de Sant Cebrià de Esponellà, recientemente documentado. Pudo haber pertenecido a este retablo el *Calvario* que en la actualidad se conserva en el Md'AG —en cualquier caso es la única tabla conocida que remitiría a este conjunto[104]. El 3

Arissó, ocurrido en Girona, Joan de Borgonya y sus ayudantes fueron acusados del asesinato y encarcelados, pero el juez ordinario Bernat de Belloc les dejó en libertad cuando aceptaron una propuesta de Pere d'Ara, procurador de la viuda y tutor de los hijos del difunto Arissó, en el sentido de silenciar a perpetuidad el asunto a cambio de una aportación económica de 30 libras a la desamparada familia. Joan de Borgonya firmó al acto el compromiso, haciéndolo efectivo en tres plazos de 10 libras cada uno (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, pág. 177, n. 34). Joan de Borgonya está registrado de nuevo en Girona el 16 de agosto de 1515 —pocos meses después del último peritaje del retablo del Pi—, con motivo de una firma de poderes del pintor gerundense Bartomeu Fabra, en la que figura como testigo (*cfr. ibidem*).

[102] *Cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 56-57, n. 4 y pág. 176, n. 38.

[103] Para un estudio reciente de las pinturas, *cfr.* GARRIGA, J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 55-61.

[104] *Cfr.* FREIXAS, P. «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Bosch-Joaquim Garriga, Girona, Museu d'Art., 1998, págs. 76-78. El pintor cobró por un trabajo de Esponellà un total de 105 libras, en diferentes pagos que le transmitía su procurador Pere Hospital, sacristán de la catedral de Girona. Posiblemente deban relacionarse con este retablo los poderes que Dionisia, la viuda del pintor, otorgó el 15 de marzo de 1527 al mismo Pere Hospital para reclamar deudas por trabajos realizados en Girona por su difunto marido (*cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140). La tabla del *Calvario*, cuya procedencia de Esponellà es probable pero queda pendiente de confirmación, ingresó en la Comisión Provincial de Monumentos gerundense el 10 de junio de 1873.

Fig. 14. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de San Félix, Predicación de San Félix a las mujeres de Girona,* ex-colegiata de Sant Feliu de Girona (1519-1520), Museu d'Art de Girona [foto Md'AG, M. Tostón].

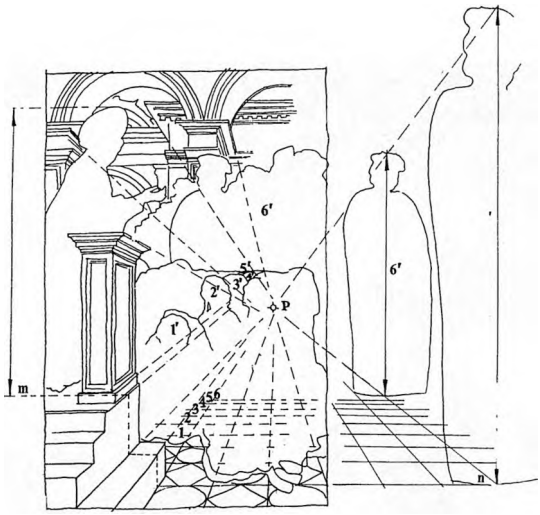


Fig. 14 bis. *Predicación de San Félix a las mujeres de Girona.* Comprobación de la construcción con un punto de fuga (P) y de la fragmentación espacial de la composición. Se muestra *ad absurdum* la incongruencia proporcional entre la figura de San Félix (m), a primer término, y las de Rufino y sus secuaces (n) situados al fondo de la escena (6), detrás de la multitud de mujeres sentadas sobre el embaldosado (1-5) [gráfico de Lino Cabezas].

Fig. 15. JOAN DE BORGONYA, *retablo de San Félix ante el pretor Rufino,* ex-colegiata de Sant Feliu de Girona (1519-1520), Museu d'Art de Girona [foto Md'AG, M. Tostón].

Fig. 16. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de San Félix, San Félix en prisión* (detalle). ex-colegiata de Sant Feliu de Girona (1519-1520), Museu d'Art de Girona [foto Md'AG, M. Tostón].

Fig. 17. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de San Félix. Martirio y muerte de San Félix en el eculio*, ex-colegiata de Sant Feliu de Girona (1519-1520), Museu d'Art de Girona [foto Md'AG, M. Tostón].

de octubre del mismo año contrató por cuatrocientos ducados de oro el retablo de *Santa Ursula y las Once mil vírgenes*, con destino a la capilla de la catedral de Girona dedicada a la santa. La obra quedó concluida hacia 1523. En 1826, seguramente, fue retirada de la catedral y reinstalada como retablo mayor del santuario de Les Olives en Sant Estve de Guialbes (fig. 18), donde el 1936 sucumbió por mano de los incendiarios de la iglesia. Sobrevivió una única tabla, la central con *Santa Ursula* que hoy se halla en el Md'AG, porque ya en 1826 había sido segregada del retablo y substituida por una imagen de la Virgen, la titular tradicional del santuario, una escultura de la *Virgen con el Niño*, de alabastro policromado, de principios del siglo XIV[105].

Otro tipo de trabajo del pintor está relacionado con el vidriero Jaume Fontanet, amigo suyo. En efecto, el 24 de abril de 1520, Jaume Fontanet capituló por doscientas treinta libras la elaboración de la gran vidriera llamada de las *Sibilas* para la nave de la catedral gerundense que afortunadamente ha subsistido hasta hoy, Joan de Borgonya firmó la fianza del contrato, pero poco antes también había dibujado los cartones de la obra, con toda seguridad. La vidriera de Girona contiene tres registros con cuatro figuras cada uno —las *Sibilas* en el superor, los *Evangelistas* en el central y los *Doctores* en el inferior—, alojadas en tabernáculos de arquitectura renacentista[106]. Conviene señalar una última pintura de Joan de Borgonya, de carácter

[105] *Cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 62-69. El contenido del contrato se desconoce, pero la fecha de la capitulación y el precio estipulado por la obra se citan en la época de liquidación firmada por el pintor el 30 de mayo de 1525 (*cfr.* ALARCIA, M. A., *Pedro..., op. cit.,* 1973, doc. 2).

[106] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., «Introducció..., *op. cit.,* 1987, págs. 40-41, reg. 45; CAÑELLAS, S., «Els Fontanet..., *op. cit.,* 1997, págs. 148-149. Aunque la autoría del diseño de los cartones no está do-

Fig. 18. JOAN DE BORGONYA, *Retablo de Santa Ursula* (sector lateral derecho del retablo), catedral de Girona (1520-1523), santuario de Les Olives, Sant Esteve de Guialbes (c. 1826) (destruido en 1936) [foto IAAHB].

menor, igualmente conservada en la catedral de Girona: el llamado *Relicario de la Verónica*, fechable hacia 1520-1523. Consta de una tablilla de doble cara, con el busto de la *Virgen con el Niño* y de *Jesucristo Salvador*, recortados y montados con aureolas de plata sobre el pie de un relicario más antiguo. Como el diseño de la vi-

cumentada, la atribución a Joan de Borgonya es indudable. No es necesario insistir en los vínculos de amistad entre Jaume Fontanet y Joan de Borgonya, estrechados ya desde 1510 (a este respecto, véase la nota 55). En Girona, además de firmar como garante en el contrato de Fontanet para la vidriera de la catedral, Joan de Borgonya apadrió una hija de su amigo que por estas fechas ingresaba como monja en el monasterio benedictino de Sant Daniel (esta interpretación parece la preferible para la noticia oral que el archivero capitular Jaume Marquès Casanovas transmitió a AINAUD DE LASARTE, J., «Introducció..., *op. cit.,* 1987, págs. 23-24, citado en GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, pág. 177, n. 39, puesto que no constan otras hijas de Joan de Borgonya que Elisabet y Petronila, señaladas como todavía impúberes en su testamento de 1523). A propósito de la dote de la futura monja, cabe aducir un documento fechado en Girona el 6 de junio de 1521 que registra la venta de un censo de 100 libras a la abadesa de Sant Daniel Violant de Biure por parte de Jaume Fontanet y Joan de Borgonya, junto con sus respectivas esposas, a cambio de 10 libras anuales, dando como fianza las casas que cada uno de ello poseía en la calle del Regomir de Barcelona (*cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, pág. 177, n. 39). Es decir, la formalidad de la venta de un censo encubre una solicitud de crédito por parte de las familias Fontanet y Borgonya a la abadesa de Sant Daniel, previsiblemente para pagar las 100 libras de la dote de la hija mediante anualidades de 10 libras.

driera, tampoco esta pintura cuenta con documentación directa, pero la atribución a Joan de Borgonya parece muy probable[107].

De nuevo en Barcelona, el 13 de mayo de 1521 Joan de Borgonya contrató con el prior del convento dominico de Santa Catalina la policromía de varias imágenes y la decoración mural de amplios espacios de la cabecera de la iglesia conventual, además de un retablo[108]. Todo ello, pereció sin dejar vestigios durante los episodios de saqueo y en la sucesiva demolición del edificio, en 1835-1837. Tampoco ha subsistido nada de un nuevo trabajo registrado por la documentación, el retablo de la Virgen María que el 9 de junio de 1523 el pintor contrató por cien ducados con los obreros de la parroquia de Sant Feliu de Alella, que regía el arcediano Lluís Desplà[109]. El siguiente año 1524, Joan de Borgonya diseñó los modelos de trece historias no especificadas para confeccionar los bordados en oro, perlas y brocados que debían adornar dos capas pluviales con destino a la capilla de San Jorge del palacio de la Generalitat en Barcelona, de cuya supervisión se encargaron el platero Ferrer Guerau y los pintores Nicolau de Credença y Pere Nunyes[110]. Se ha planteado la conjetura de que una parte de dichos bordados con los modelos de Borgonya se hubiera preservado, reutilizada en una casulla procedente de la capilla de la Generalitat, hoy conservada en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona[111].

La última obra que contrató Joan de Borgonya fue el retablo mayor de la Virgen María y San Martín de la parroquia de Capella, documentada en 1525[112]. Pero ni siquiera pudo empezar la pintura —se sabe que dejó solamente las tablas preparadas y «enyesadas»—, porque falleció en Barcelona, en su casa de la calle del Regomir,

[107] *Cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 70-75 (a la bibliografía citada en el estudio, debería añadirse GUDIOL CUNILL, J., «Les Veròniques», en *Vell i Nou*, XIII, 1921, págs. 67-76, n. 7, que incluye documentación publicada por Enric Claudi Girbal, y GUDIOL CUNILL, J., *Nocions d'arqueologia sagrada catalana,* vol. II, Vic, 1933 (1.ª ed. 1902), pág. 464; para la ubicación de la obra en un contexto más amplio de «verónicas» de la corona de Aragón, *cfr.* también CRISPI, M., «La difusió de les "veròniques" de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'edat mitjana», en *Lambard*, IX (1996), 1997, con alusiones a la «verónica» de Girona en pág. 84, n. 4, pág. 93, n. 43 y pág. 97, n. 64).

[108] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 86-87, n. 155.

[109] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 86, n. 154.

[110] *Cfr.* PUIG I CADAFALCH, J., y MIRET I SANS, J., «El Palau de la Diputació General de Catalunya», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3 (1909-1910), Barcelona, 1911, pág. 385-480, n. 41.

[111] *Cfr.* MARTÍN ROS, M., «Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona. Una casulla renacentista», en *Tapicerías Galcedo, Revista de las Artes Decorativas*, 40, Madrid, 1983, págs. 42-45; MARTÍN ROS, R. M., «Une chasuble renaissance du Musée Textile et du costume de Barcelone», en *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 61-62, Lyon, 1985, pág. 73, figs. 3-5; MARTÍN ROS, R. M., «Casulla», en *El Renaixement a Ctalunya. L'Art,* catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Ainaud de Lasarte y Miquel Ángel Alarcia, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986, págs. 96-97, ficha E4.

[112] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, 1944, págs. 84, 88, 89, 94.

en una fecha incierta entre mayo y diciembre de este año 1525[113]. Las pinturas de Capella fueron adjudicadas algun tiempo después, el 9 de abril de 1527, a Pere Nunyes[114], el mismo pintor a quien en diciembre de 1525, tras la muerte de Borgonya, ya se había confiado la conclusión del retablo del Pi.

El 26 de febrero de 1526, pocos meses después del óbito de Joan de Borgonya y en el propio domicilio del difunto, se publicó su testamento —que había dictado el 13 de marzo de 1523[115]. En él el testador elegía sepultura en la catedral de Barcelona, en el lugar reservado a los cofrades de Sant Esteve dels Freners, y dejaba todos sus bienes en usufructo a su viuda y albacea Dionisia, a quien además restituía el dinero de su dote— fijada en los capítulos matrimoniales firmados en Orihuela. Nombraba herederos universales a su hijo Joan Baptista y a sus dos hijas Elisabet y Petronila, aún impúberes. Como herederos subsidiarios, nombrada a sus sobrinos Nicolás, Juana y Claudia Xandeler, hijos de su hermana Catalina Xandeler.

Uno de los testigos que figura en el testamento es el pintor de origen ampurdanés Joan Bigorra, ayudante de Joan de Borgonya, que vivía en su casa y aparece documentado junto a él y su familia en numerosas ocasiones, ya desde 1514. El 14 de julio de 1526 Joan Bigorra se casó con Elisabet[116], la hija mayor del maestro difunto, pero el matrimonio duró pocos años —consta que Elisabet era viuda ya el 24 de mayo de 1531[117]—, y en todo caso el «heredero pictórico» de Joan de Borgonya que se ocupó de terminar los encargos pendientes de su taller no fue su ayudante y yerno póstumo, sino el pintor Pere Nunyes, como se ha visto.

El pintor Joan de Borgonya (II) activo en Cataluña por lo menos entre 1553 y 1573, que aparece como «ciudadano de Barcelona» en documentos de la parroquia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor[118] y que también contrató pinturas para la Pobla de Claramunt[119], Vic[120] y Pineda[121] —ninguna de las cuales se ha conserva-

---

[113] Se desconoce el momento preciso de su muerte, pero hubo de ocurrir después del 30 de mayo de 1525 —la fecha del último documento que conocemos emitido en vida del pintor, el recibo de liquidación por el retablo de Santa Ursula de Girona— y antes del 3 de diciembre del mismo año 1525— fecha del contrato de Pere Nunyes para terminar el retablo barcelones del Pi, donde se hace constar que Joan de Borgonya había fallecido.

[114] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, págs. 88-100, doc. 10.

[115] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140 (pero el testamento se publicó el 26 de febrero y no el 26 de abril).

[116] *Cfr.* MAS I DOMENECH, J., «Notes..., *op. cit.,* 1911-1912, págs. 311, 313. *Cfr.* la nota 23. Joan Bigorra fue también procurador de su suegra Dionisia, el 18 de agosto de 1526, y de su cuñado Joan Baptista de Borgonya, el 22 de agosto de 1526 (AHCB, *Notarial,* XII-13, pliegos sueltos, siglo XVI).

[117] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140.

[118] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 79, n. 140.

[119] *Cfr.* MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 88, n. 156.

[120] *Cfr.* GUDIOL CUNILL, J., *Nocions..., op. cit.,* 1933, pág. 712.

[121] *Cfr.* CÓRDOBA, F., «Documentos para la historia del arte en el término de Montpalau, II», en *Archivo Histórico y Museo Fidel Fita* circular núm. 18, Arenys de Mar, enero, 1964, pág. 3, docs. 17, 18, 20.

do—, no parece ser el hijo homónimo y heredero de Joan de Borgonya citado en su testamento de 1523, del cual sabemos sólo que en 1526 era estudiante y que casó con una Elisabet[122]. Más bien podría tratarse del igualmente homónimo hijo de otro Juan de Borgoña *pintor, natural de la ciutat de Toledo y de la dona na lutecia de aquell muller, defuncts*, según el encabezamiento de sus capítulos matrimoniales con Caterina Borrell, del 5 de junio de 1553, un documento inédito localizado por J. M. Madurell[123].

Pero conviene advertir que ignoramos otros datos acerca de la personalidad de este Joan de Borgonya II, el cual, en cualquier caso, tampoco debería confundirse con el hijo homónimo del famoso pintor de Toledo Juan de Borgoña (+1536). En efecto, aunque el padre de Joan de Borgonya II consta también como *natural de la ciutat de Toledo*, y además coincide el dato de un hijo homónimo —tenido incluso de un matrimonio con *dona na Lutecia*, nombre que, al límite, podría pasar por una transcripción o lectura defectuosa de «Quiteria»—, sin embargo, es imposible que él mismo pudiera identificarse con el pintor Juan de Borgoña II, hijo de Juan de Borgoña y de su primera esposa Quiteria Fernández (+1514)[124], que casó con Beatriz del Castillo y cuya actividad está firmemente localizada en Toro y en la región de Zamora desde 1534 hasta su muerte en 1565[125], puesto que la cronología conocida de ambos es claramente simultánea en espacios bien distintos, la de Joan de Borgonya II en Cataluña y la de Juan de Borgoña II en Castilla[126].

Debería consignarse por último, muy brevemente, la existencia de algunas obras sin adecuada documentación que en distintas ocasiones han sido atribuidas a Joan de Borgonya pero que, a diferencia de algunas ya citadas antes, lo han sido con un grado menor de firmeza o han obtenido un consenso desigual entre los estudiosos. La más relevante de todas ellas es sin duda la tabla de la *Virgen del mono*, notable

---

[122] Joan Baptista de Borgonya, único hijo varón del pintor, consta como estudiante y casado *per verba* con Elisabet en un documento del 22 de agosto de 1526 en el que los dos, junto con su madre Dionisia, nombran procurador a Joan Bigorra (AHCB. *Notarial*, XII-13, pliegos sueltos, siglo XVI).

[123] AHPB. *Francesc Martí*, llig. 5, man. 1553, 5 de junio de 1553: Capítulos matrimoniales entre *Mestre Joan de Borgonuna, pintor ciutedà de Barcelona, fill de mestre Joan de Borgunya, pintor, natural de la ciutat de Toledo y de la dona na Lutecia de aquell muller, defuncts*, de una parte, y de otra *Caterina donzella, filla de mestre Miquel Borrell, calçeter de la ciutat de Balaguer e de la dona na Hieronyma, de aquell muller vivent* (AHPB. Fichas Madurell).

[124] *Cfr.* MARIAS, F., «datos sobre la vida y la obra de Juan de Borgoña», en *Archivo Español de Arte*, 194, 1976, págs. 180-183.

[125] *Cfr.* CASASECA CASASECA, A., «El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora», en *Actas del Simposio A introduçao da Arte de Renascença na Peninsula Ibérica*, Coimbra, 1981, págs. 201-226; NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980 y NAVARRO TALEGÓN, J., «Pintores en Toro en el siglo XVI», en *Pintura en Toro. Obra restaurada*, Zamora, 1985.

[126] Agradezco a Irene Fiz, de la Universidad de Valladolid, las informaciones acerca de Juan de Borgoña II que me ha brindado, relacionadas con la investigación que realiza para su tesis doctoral.

pintura de procedencia desconocida[127], que desde 1906 se conserva en el MNAC. Representa la Virgen María en un trono con el Niño Jesús y San Juanito, sosteniendo un precioso códice con el texto bíblico del *Sirácida* o *Eclesiástico* 24, 3-6. A sus pies, sobre plataforma alfombrada, figuran un mono y un perro muy diminutos. Una gran tela flotando en el aire a modo de dosel protector es sostenido por ángeles sobre su cabeza, mientras otros ángeles y una gran explosión de nubes salpican la bóveda del cielo, perforada en su cenit por la radiante aparición del Padre Eterno. Detrás de la Virgen, se dilata por toda la superficie del cuadro un paisaje abigarrado y fantástico, donde pulula una copiosa sucesión de minúsculas escenas sacras, incrustadas en desorden entre arquitecturas, rocas, lagunas y arboledas. La densa y curiosa iconografía de la pintura ha recibido alguna atención bibliográfica[128], pero sin embargo, se echan en falta análisis específicos que incidan en sus vertientes estilísticas y atributivas, sobre las cuales planean todavía algunas incógnitas —a pesar de la tendencia generalizada a situar la obra entre la producción de Joan de Borgonya, como parece lo más defendible[129].

Es también, una probable obra personal de Joan de Borgonya el *San Miguel Ar-*

---

[127] No parece adecuado conjeturar que la pintura pudiera proceder del retablo mayor de Santa María del Pi, o por lo menos que hubiera constituido su tabla central, puesto que este lugar estaba ocupado por una imagen. En el peritaje de la policromía y dorado de 1515 se alude claramente a la «peaña de Nuestra Señora», singularizándola del resto de las labores de talla del retablo: *Item judicaren la peanya de Nostra Dona, per quant sta alt se comporte, salvo que hage adobar e reffenar algunes coses sortides* (MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes..., op. cit.,* 1944, pág. 78, n. 138).

[128] *Cfr.* SEBASTIÁN S., «Joan de Burgunya Mare de Déu, amb el Nen Jesus i Sant Joanet», en *L'época dels genis Renaixement, Barroc,* catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Sureda-Pere Freixas, Girona, Ajuntament de Girona-Ajuntament de Barcelona, 1988, págs. 107-112 (pero con las observaciones de CARBONELL BUADES, M., «L'època dels genis», en *De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia*, 2, 1989, págs. 113-115); QUILEZ, F., «Atribuida a Joan de Burgunya. Mare de Déu, amb el Nen Jesús i sant Joanet», en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Xavier Barral i Altet, Barcelona, MNAC-Lunwerg-Olimpiada Cultural, 1992, págs. 334-338.

[129] La atribución a Joan de Borgonya de la *Virgen del mono* del MNAC no es unánime. Era muy dudosa para ANGULO IÑIGUEZ, D., «Durero..., *op. cit.,* 1944a, pág. 329; ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b, pág. 358; ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.,* 1954, págs. 63-64. Por su parte, POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, págs. 119-122, admitió la atribución, desdiciéndose de POST, C. R., *The Valencian School in the Early Renaissançe (A History of Spanish Painting)*, vol. XI, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1953, pág. 110 ss., donde había asignado la obra al Maestro de Chinchilla. La argumentación de Joan Ainaud a favor de la autoria de Joan de Borgonya, dada a conocer en su conferencia de 1953-1954 (*cfr.* la nota 48), no ha sido publicada y, por otro lado, él mismo silenció esta pintura en sus sintéticas relaciones posteriores sobre el pintor (*cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura..., *op. cit.,* 1958 y AINAUD DE LASARTE, J., «Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico», en *Cataluña (Tierras de España),* vol. II, Madrid-Barcelona, Fundación Juan March-Editorial Noguer, 1978, págs. 73-132). De todos modos, el criterio favorable a la autoría de Joan de Borgonya es el más difundido en la actualidad, y a mi parecer también el más acergado. *Cfr.*, por ejemplo, ALCOLEA GIL, S., «La pintura..., *op. cit.,* 1957, pág. 158; CONDORELLI, A., «Un ritratto..., *op. cit.,* 1965, págs. 82-84; MARIAS, F., *El largo..., op. cit.,* 1989, págs. 214, 216.

cángel de colección particular de Madrid, convincentemente atribuido por Josep Gudiol Ricart[130]. Otras atribuciones al pintor en el fundamental estudio que le dedicara Chandler R. Post parecen, en cambio, bastante heterogéneas. El fragmento de tabla con bustos de personajes masculinos y fondo marino con naves[131], y una pareja de tablas con *San Francisco de Asis* y *San Agustín*[132], que estuvieron en la colección Carreras Candi de Barcelona, presentan muchas analogías con el estilo de Joan de Borgonya y parecen de su mano, con pocas reservas. Son bastante próximas a éstas las tablas de la ermita de San Hipólito de Arenys de Lledó, en la comarca bajoaragonesa del Matarranya, aducidas por Joan Ainaud[133], pero revelan también disparidades que a nuestro juicio justificarían una adscripción más reticente, del tipo «círculo de Joan de Borgonya». Por el contrario, otro fragmento de tabla de la citada colección Carreras Candi con un personaje masculino sentado, que Post asignó al «Monogramista catalán»[134], o sea a Pere Mates, podría considerarse con mucha seguridad obra autógrafa de Joan de Borgonya —sólo hay que comparar la pierna de este personaje con la del soldado a la izquierda del episodio de *San Félix ante el pretor Rufino* del retablo de Sant Feliu.

La atribución de otras pinturas a Joan de Borgonya por parte de Post, con mayor o menor contundencia —como las tablas de la *Inmaculada* de la colección Toreno de Madrid, de *San Esteban* y de *Santa Quiteria* de la catedral de Tarragona, de *San Vicente mártir y San Vicente Ferrer* de la catedral de Barcelona, y de la *Virgen y el Niño con los Santos Nicolás y Gerardo* de la colección Homar de Barcelona[135]—, suscita más bien perplejidades, puesto que los elementos de afinidad son tan limitados y vagos, mientras que su aspecto global aparece tan alejado de las peculiaridades formales del pintor, que en nuestra opinión ni siquiera admitirían la etiqueta convencional de círculo o escuela de Joan de Borgonya». Estas pinturas son aún de confusa o dubitativa clasificación, pero para una última tabla cuya paternidad Post también hipotizaba con reservas a Joan de Borgonya, el *San Juan evangelista* del Md'AG procedente de la colegiata de Sant Feliu, puede proponerse con bastante se-

[130] *Cfr.* CONDORELLI, A., «Un ritratto..., *op. cit.,* 1965, pág. 81, fig. 5. Hacia 1965 la tabla se hallaba en Madrid, en comercio.

[131] *Cfr.* POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, pág. 108, fig. 40. ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b, pág. 358, n. 2, ya consideró el fragmento de mano del pintor.

[132] *Cfr.* POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, pág. 110, fig. 41, con interrogativo.

[133] *Cfr.* AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura..., *op. cit.,* 195, pág. 77.

[134] *Cfr.* POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, pág. 155, fig. 61. La atribución a Joan de Borgonya fue señalada en GARRIGA J., «La genometria espacial de Pere Mates», en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994a, págs. 527-562, n. 38.

[135] *Cfr.* POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958, págs. 111, 118, fig. 42 (*Inmaculada*); págs. 111, 114, 116, 118, fig. 43 *(San Esteban y Santa Quiteria)*; págs. 114, 116, 118, fig. 44 *(San Vicente mártir y San Vicente Ferrer)*; págs. 116-118, fig. 45 *(Virgen y el Niño con los Santos Nicolás y Gerardo)*. Cabe precisar que, excepto en la primera tabla, Post acompaña el resto de atribuciones con interrogativo, y en la última, además, añade la precaución de «con un ayundante».

guridad otro autor muy distinto y de estilo fácilmente reconocible, como es Pere de la Rocha[136].

La reseña sobre el recorrido vital de Joan de Borgonya, que hoy permiten esbozar la documentación exhumada en la segunda mitad de nuestro siglo y la simultánea exploración crítica de su obra conservada o atribuida, no podría cerrarse sin bosquejar ahora, por lo menos a grandes trazos, las características esenciales del estilo del pintor, personalísimo, también en sus irregularidades. Su formación fundamental parece haber cristalizado, como se hipotizaba antes, en la región austrobavaresa del Danubio, en contacto con seguidores alemanes de Michael Pacher. La asimilación de rasgos intalianizantes deducible de sus pinturas, más bien superficial y sólo patente en la ornamentación de los fondos, podría derivar de este contexto, y no tanto de una estancia en Italia —ni siquiera de influencias muy directas, como las que pudieron haber ejercido sobre él en su etapa valenciana los «Hernandos». Otras fuentes de influencia, siempre mediatizada, para explicar estos rasgos también se hallarían en la obra de pintores italianos existente en Valencia y Orihuela[137], o, ya en Cataluña, en la pintura de Aine Bru[138], mientras que su último trabajo de Girona acusaría su coincidencia allí con Pere Fernández[139]. De todos modos, no debería olvidarse que Joan de Borgonya, como tantos artistas coetáneos, también recurre a menudo a los modelos de estampa para extraer materiales figurativos ajenos para sus propias composiciones, aunque al contrario que otros pintores, suele emplearlos de un modo bastante imaginativo y personal. Se ha comprobado que su fuente más común son los grabados alemanes, en particular de Albrecht Durer[140], pero en segundo momento su repertorio se amplía a los autores italianos, y por lo menos a algunas obras de Rafael grabadas por Marcantonio Raimondi[141].

---

[136] Actualmente la tabla, junto con su pareja *San Juan Bautista,* se conservan en el Md'AG. La atribución al pintor de Orleans Pere de la Rocha fue señalada en GARRIGA, J., *L'època.., op. cit.,* 1986, pág. 150. *Cfr.* ALARCIA, M. A., «Pere de la Rocha. Calvari», en *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI el bisbat de Girona*, catálogo de la exposición bajo la dirección de Joan Bosch-Joaquim Garriga, Girona, Museu d'Art, 1998, págs. 122-124, 221.

[137] Por ejemplo, la *Natividad* de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio en la catedral de Valencia (Museo de la Catedral), y el *San Miguel arcángel* de Paolo da San Leocadio en la de Orihuela (Museo Diocesano).

[138] *Cfr.* ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b, págs. 347, 348 (el *Martirio* de Sant Cugat, evocado en la *Flagelación de San Bartolomé* de Bellpuig).

[139] *Cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, pág. 69 (Pere Fernández realizadaba el retablo de Santa Elena cuando Joan de Borgonya contrató el de Santa Ursula, ambos para la catedral de Girona).

[140] El uso de distintos grabados de Durer en obras de Borgonya se ha identificado desde ANGULO IÑIGUEZ, D., «Durero..., *op. cit.,* 1944a, pág. 329, n. 2 (*San Félix ante el pretor Rufino* y *San Félix en prisión* de Girona, *Flagelación de San Bartolomé* de Bellpuig, *Virgen del mono* del MNAC), y ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b, págs. 347-349, 356, n. 1, 357, n. 1, 358, n. 1(*San Félix el pretor Rufino* y *San Félix en prisión* de Girona, *Flagelación de San Bartolomé* de Bellpuig, *Calvario* de Santes Creus y *Calvario* de Esponellà, *Virgen del mono* del MNAC).

[141] *Cfr.* ANGULO IÑIGUEZ, D., «Durero..., *op. cit.,* 1944a, pág. 329 (*Sueño de Santa Ursula* de Girona), ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b, págs. 347, 355 (*Sueño de Santa Ursula* de Giro-

Queriendo sintetizar los datos estilísticos más emergentes en la producción de Joan de Borgonya, objetivizados el máximo posible, cabría atenerse de entrada como ejemplo principal a las seis grandes composiciones del conjunto gerundense de Sant Feliu (1519-1520) (fig. 14-17), el mismo que Diego Angulo (1944, 1954) y Chandler R. Post (1958) ya utilizaron como referencia básica para caracterizar la personalidad del pintor, entonces designado todavía con nombres provisionales[142]. Las pinturas de Girona revelan de manera diáfana el rasgo quizás más definitorio de Joan de Borgonya: su concentración en los efectos de superficie de las cosas representadas, con menoscabo de los aspectos más estructurales de la representación. El pintor se abandona con placer a la descripción de la riqueza y la variedad de la indumentaria de las figuras, al esplendor material de los objetos de su escenario narrativo, e inunda cada escena con un inagotable repertorio de texturas y de colores: telas estampadas y brocados de lujo, sedas, terciopelos y pieles, orlas, bordados y recamados, pero también metales con reflejos de luz, bronces dorados y mármoles polícromos, aún atestados de un sinfín de moldurajes y relieves.

Este gusto exuberante y casi desaforado por la descripción de los más variados valores visuales de las superficies de las cosas, Joan de Borgonya no lo compagina con una dedicación e interés equivalentes hacia los valores de estructura de las imágenes, ni en el caso de las figuras singulares o de las agrupaciones, ni en el del escenario narrativo en el cual están implantadas. La actitud figurativa del pintor se sitúa en las antípodas, o más exactamente, todavía al margen, de los criterios de la cultura renacentista en lo que respecta a la anatomía y a las proporciones de la imagen humana, y asimismo en lo relativo a su conexión con los «movimientos del cuerpo» —la gestualidad o las «acciones»— y los «movimientos del ánimo» —la expresión o las «pasiones»—, que Leon Battista Alberti había enunciado en su *De pictura* de 1435. Las formas sinuosas, torsionadas o dislocadas de las anatomías de Joan de Borgonya no responden a la conciencia de una armadura subyacente de huesos revestidos de carne que sólo en la última fase del dibujo se recubrirá con la vestimenta. El pintor tampoco ha previsto armonizar con la imprescindible congruencia o «decoro» las proporciones relativas de las diferentes partes y miembros de cada cuerpo, y las de un cuerpo con las de otro, y siempre las mismas en el seno de cada composición. Así pues, las formas corporales de muchos de sus personajes, a menudo con partes empequeñecidas —cráneos, por ejemplo— y con otras partes o miembros sobredimensionados —manos y pies, por ejemplo—, quedan literalmente sepultadas bajo la suntuosidad de los ropajes y la opulencia de los pliegues,

na); AVILA, A., «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados. Obras españolas del siglo XVI basadas en composiciones de Rafael, a través de estampas», en *Rafael en España* catálogo de la exposición bajo la dirección de Manuela Mena Marqués, Madrid, Museo del Prado, 1985, págs. 43-85, fig. 1, 4 *(Virgen del mono* del MNAC).

[142] Los apelativos de «Porta» (ANGULO IÑIGUEZ, D., «El pintor..., *op. cit.,* 1944b) y «Maestro de San Félix» (ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura..., op. cit.,* 1954 y POST, C. R., *The Catalan..., op. cit.,* 1958).

que el pintor ha elaborado previa y prioritariamente al diseño preciso de su anatomía.

Esta despreocupación de Joan de Borgonya respecto a definir de entrada la estructura anatómica de los cuerpos, que provoca la multiplicación de malformaciones, desproporciones y estridencias de dibujo en numerosos detalles de las composiciones, también debería relacionarse con su profunda vena expresionista —un reflejo que nos remite a la formación «alemana» del pintor—, aunque sin olvidar su eventual componente de negligencia o incluso de chapucería. Disonancias de dibujo de este tipo se imbrican constantemente en el estilo de Joan de Borgonya y ya le fueron reprochadas en 1515 con ocasión del peritaje del retablo mayor de Santa María del Pi, a raíz del cual hubo de retocar y corregir la anatomía de muchas manos y cabezas de figuras, e incluso rehacer alguna figura entera.

Es igualmente manifesto el desinterés de Joan de Borgonya respecto a las cualidades estructurales del escenario narrativo y a la misma composición de una escena con verosimilitud óptica. Lo es, como mínimo, respecto a la escena entendida en el sentido albertiano —y renacentista—, compuesta mediante la previa construcción de una superficie conmensurada, para poder distribuir luego en ella las figuras, agrupaciones y demás elementos según la dimensión y las proporciones relativas que les corresponden en cada caso, de acuerdo con la concreta «vista» representada por el pintor[143]. El marco arquitectónico y los mismos pavimentos de base cuadriculada presentes en algunas escenas del retablo, lejos de definir un espacio idóneo para los personajes de la narración, no son sino un mero residuo con que se ha rellenado el fondo libre una vez estaban ya dispuestas las figuras. Es decir, constituyen simples «recortes» o «sobras» de la superficie del cuadro no ocupada por las figuras, que el pintor resuelve sucesivamente a éstas —pero advirtamos de paso que el pintor puede resolver dichos recortes intersticiales evocando con bastante eficacia una arquitectura monumental, formalizada con copioso montaje de morfología «romanas».

En definitiva, ni el plano del pavimento, ni las arquitecturas del fondo, son entendidos como un recurso genereador o definidor del espacio virtual del cuadro, ni tienen consecuencias en la colocación y el escalamiento dimensional de los personajes de la escena, como habría concebido un pintor familiarizado con las ideas compositivas en circulación por Italia. Al contrario, sirven tan sólo una nueva ocasión para el despliegue ornamental, como puro soporte de relieves, de dorados, de mármoles preciosos y raros. También en este aspecto resultan inevitables las tosquedades de escala y la fragmentación espacial del cuadro, con consecuencias de acumulación o amontonamiento de las figuras en lugares sin espacio, además de graves incongruencias proporcionales. Y todo ello, a pesar del conocimiento de una rudi-

[143] *Cfr.* GARRIGA J., «La "intersegazione" de Leon Battista Alberti», en *D'Art*, 20, 1994b, págs. 38-39.

mentaria construcción con punto de fuga, de ascendencia italiana, que Joan de Borgonya ciertamente acredita (fig. 14 bis)[144].

La inclinación fundamental de Joan de Borgonya a describir texturas y cualidades de superficie, con olvido o indiferencia hacia las cuestiones de estructura de la representación visual —que, como hemos dicho, implica deformaciones anatómicas, incoherencias proporcionales, contracción espacial y discontinuidad compositiva—, revelan el vigoroso substrato septentrional de los orígenes del pintor, que emerge en el retablo de Sant Feliu (fig. 14-17) con la misma persistencia que en obras anteriores y de formato menor, como las tablas de Santes Creus (fig. 11, 12). Un cierto viraje o evolución de Joan de Borgonya, en el sentido de componer cada escena y todo el conjunto con una mayor racionalidad espacial, parece desprenderse de las pinturas del retablo de Santa Ursula (fig. 18) —quizás por influencias del autor del vecino retablo de Santa Elena en la catedral gerundense, Pere Fernández, a quien es bastante probable que conociera—, aunque su destrucción en 1936 y las limitaciones impuestas por las dos únicas fotografías conservadas imposibilitan el estudio adecuado de estos indicios y de la misma obra[145].

Pero a lo dicho conviene añadir también la mención de una de las habilidades pictóricas más sugestivas de Joan de Borgonya, su «facilidad» y soltura de ejecución. Es probable que algunas de las negligencias y torpezas ya señaladas deban imputarse precisamente a derivaciones colaterales de esta capacidad para una realización rápida y expeditiva del trabajo. Cierta rapidez, en otro sentido, ya venía propiciada tanto por la destinación retablística de las pinturas —donde habría de contar más el efectismo global del conjunto que la meticulosa perfección de cada detalle—, como por el mismo contexto de producción artesana en que el pintor forzosamente debían moverse, presionado a la vez por una competencia profesional durísima y por el sistema de precios bajos y plazos cortos que exigían los clientes. En todo caso, la brillante descripción de efectos y la abundancia de elementos decorativos de minuciosa ejecución en la pintura de Joan de Borgonya no deberían ocultarnos su característica rapidez, rayana en el virtuosismo, que le permitía resolver las composiciones con pinceladas enérgicas y fluidas, a menudo improvisadas en el último momento. En algunas tablas, pueden observarse sin problemas, con luz rasante, las incisiones superficiales del dibujo preparatorio inicialmente previsto, grafiadas sobre la imprimación pero descartadas en la solución definitiva de la pintura. Estos *pentimenti* de última hora a veces están muy alejados del diseño trasladado del cartón y afectan a sectores amplios y relevantes del cuadro. Desde otra perspectiva, ofrecen muestras diáfanas de su pincelada fácil y suelta los numerosos paisajes marinos o fluviales que diseminó por las más variadas escenas como fondo lejano de las repre-

[144] Un estudio de la construcción espacial y de los procedimientos «perspectivos» en la pintura de Joan de Borgonya se hallará en GARRIGA, J., *Questions..., op. cit.,* 1990, págs. 927-962.

[145] Sobre la cuestión, *cfr.* GARRIGA. J., «Joan de Borgonya..., *op. cit.,* 1998, págs. 68-69.

sentaciones. Son evocaciones a la vez precisas y sintéticas, ejemplos de un paisajismo esbozado y resuelto con hábiles trazos de pincel, próximos a una pintura de toques[146].

Cabe observar que la espontaneidad de ejecución y la misma fluidez de la pincelada han sido facilitadas por el empleo sistemático del procedimiento al óleo como aglutinante de los colores. La pintura al óleo, de uso aún poco común en el Principado aunque ya fuera conocida desde hacía tiempo, se sabe que era la técnica habitual de Joan de Borgonya, quien la había aplicado incluso en contra de las indicaciones de sus clientes, hemos visto que empleó el óleo en el desaparecido retablo mayor de Santa María del Pi desde 1512, haciendo caso omiso de la opción mayoritaria del consejo por el tradicional procedimiento al temple. Esta modalidad al óleo, por lo demás, potencia igualmente el brillante cromatismo de las composiciones del pintor. Se trata de un cromatismo efectista, que ama los tonos saturados y luminosos, prolongando también en este aspecto una línea de gusto todavía perfectamente tradicional y ligada a la estética del Cuatrocientos.

El anclaje de Joan de Borgonya en una línea de gusto tradicional y de raíz norteuropea, aun poco receptiva y muy escasamente impregnada de las ideas y transformaciones artísticas de fondo que desde la Italia renacentista empezaban a irradiarse por todas partes, no es distinto del de la mayoría de pintores europeos e hispanos de su generación. En cualquier caso, su producción pictórica, que aunaba la brillantez y suntuosidad de la representación con la distorsión expresiva de los tipos, era perfectamente coherente con el gusto de la mayoría de sus clientes, y quizás en particular con el del selecto público caballeresco que en 1519, en la catedral de Barcelona, asistía a la reunión de la orden del Toisón de Oro presidida por un adolescente rey Carlos*.

[146] *Cfr.* la nota 70.

* El presente estudio incluye materiales de una investigación documental e iconográfica que se ha beneficiado de la beca del Ministerio de Educación y Cultura, Proyecto PB96-1175-CO2. Asimismo, ha contado con múltiples ayudas de Joan Bosch y Marià Carbonell, sin cuya aportación las lagunas informativas de este trabajo serían mucho mayores.