

Sepulcro de Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona.

Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia

Por ANGELA FRANCO MATA



Sepulcro de Don Juan de Aragón con sus santos protectores familiares: Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa; y sus santos patronos: Santa Tecla y San Fructuoso. Presbiterio de la catedral de Tarragona.

Una obra maestra de la escultura gótica española es el sepulcro del Infante Don Juan de Aragón, tercero de los cinco hijos habidos en el matrimonio del Rey Don Jaime II y Doña Blanca, hija de Carlos, Rey de Nápoles, y Doña María, hija de Esteban V, Rey de Hungría¹ (figura 1). «Habiendo su padre el Rey Don Jayme reconocido en la niñez la inclinación de este augusto príncipe a la virtud, le consagró al servicio de Dios, y quiso fuese Eclesiástico y le presentó al Papa Clemente Quinto; y su Santidad le ordenó de corona a los tres de junio del año de 1311 no teniendo el Infante sino nueve años de edad; y hallándose por aquel tiempo vaco un Canonicato de Toledo, se le dió...»² «Fue

mucho lo que el Papa quiso a este Serenísimo Príncipe, y es constante, que a no haber muerto tan apriesa le hubiera decorado con un Capelo»². En efecto, comienzan a caer sobre él multitud de prebendas ya desde niño³. Tras haberle concedido contemporáneamente arcedianatos, canonicatos y hasta algún deanato en los puntos más dispares de la geografía hispana, el Papa le confiere otras mercedes como beneficios a clérigos que se hallasen sin residencia, dispensa para él de la minoría de edad, así como la prohibición de ser excolmulgado durante siete años.

El sucesor de este Pontífice, Juan XXII, también se muestra generoso con nuestro Príncipe; en 1317, el 28 de marzo, le confiere *in commendam*

la abadía de Montearagón con reserva de todos los canonicatos y dignidades que poseía. Al año siguiente, cuando contaba sólo 17 años de edad, es elegido para ocupar la silla arzobispal de Toledo, siendo consagrado en Lérida en 1320 cuando su padre celebraba Cortes en esa ciudad. Queriendo usar del derecho de primacía, a los pocos meses se le prohíbe por los arzobispos del Reino de Aragón, quienes proceden contra él con un proceso, pero el Rey lleva la causa al Pontífice que absuelve al Infante⁴.

Aparte de este suceso, cuentan de él que gobernó durante los nueve años que estuvo en la silla toledana con «mucha rectitud y gran celo» a pesar de las dificultades con que tropezó,

especialmente desde el punto de vista político a causa de las diferencias surgidas entre el Rey de Castilla y el de Aragón, al verse involucrado, desconociendo de su lealtad el Monarca castellano. El Infante, que «huía de las vanidades del mundo, por no verse en otras ni tener ocasión de dar nuevas sospechas al Rey, renunció al arzobispado de Toledo y se pasó a Aragón»⁵, pero el Pontífice le premia con el Patriarcado de Alejandría. Sale de Castilla en 1324⁶, pero no comienza a gobernar la iglesia de Tarragona hasta tres años más tarde, por lo que puede inferirse, en opinión de Zurita y Mariana, aunque no esté documentado⁷, que esos tres años los pasó como religioso cartujo en Escala Dei⁸, junto al monte santo vecino a las montañas de Prades, cercano a Poblet⁹, al que profesó una gran benevolencia, y le hizo diversas y pingües mercedes en las que participa a veces su hermano Don Ramón, que insta al Pontífice en favor de Don Juan para que vaya a Tarragona a gobernar la diócesis, cargo que, en efecto, comienza a desempeñar en aquel año, distinguiéndose por su celo y dedicación como escriben sus biógrafos¹⁰; reforma la clerecía, establece normas inteligentes para el gobierno de la iglesia, favorece a los pobres, y celebra tres concilios provinciales en 1329, 1331 y 1334, respectivamente.

Camino de Castilla para asistir a una reunión entre el Rey castellano y su hermano Don Alonso, sintiéndose enfermo en Pobo, en la diócesis de Zaragoza, muere el 19 de agosto de 1334 a los 33 años. «Mandó llevar su cuerpo a la iglesia de Tarragona —él la había consagrado en 1331— y le enterraron el día de San Agustín de aquel año en el Presbiterio en una sepultura de mármol, muy decente, que viviendo el mismo se había mandado labrar»¹², según J. Valls. No me cabe duda que el Infante se hiciera encargar su tumba en vida, cosa muy corriente entonces, pero sí dudo que estuviera terminada cuando murió, pues un documento del Libro de Obra de la catedral de «6 setiembre 1337» dice: «Item tres homes que tiraren les pedres qui exiren de la on facien le monument del Senyor Patriarca e les portaren de prop la porta de les fonts, XII diners»¹³. Considero probable que lo que hizo el Infante fue elegir la ubicación, estructura, material de la obra, tipo de su imagen yacente, retrato¹⁴ —repetido en dos ocasiones; también responde al interés retratístico la figura protectora del finado, San Luis, Rey de Francia, de ancho mentón, típico de la familia de Anjou, como hace observar Bertaux en el citado Monarca y en Roberto el Sabio de Nápoles¹⁵—. Asimismo, opino que eligió al artista deseado para llevar a cabo la obra, del que hoy se ignora el nombre, pero cuya comparación estilística con el se-

pulcro de Jaime Sarroca en el monasterio de Poblet, a cuyo autor, Guillermo de Tournai¹⁶, adscribo el yacente y traza del sepulcro de Berenguer de Puigvert; me lleva a formular la presente hipótesis.

SEPULCRO DE DON JUAN

Bien es cierto que la ejecución del sepulcro de Don Juan nos coloca ante una obra de madurez realizada en la plenitud de un artista, pero hay que considerar al respecto que han transcurrido más de treinta años desde la realización del sepulcro del obispo Sarroca, obra importante, y es lógico argüir que en el intermedio, aparte del sepulcro de Berenguer de Puigvert, hubiera esculpido otras obras en tierras catalanas, desconocidas hasta el momento. Me da pie a hacer esta conjetura el hecho de aparecer documentado como habitante de Esplugas de Francolí por los años 1324 y 1325¹⁷, disfrutar de una cierta holgura económica, pues hasta puede prestar dinero, adquirir una casa con pórtico, y poseer una propiedad; aparece casado con una María¹⁸. Todos estos detalles son índice de que el artista triunfa en su arte, y considero posible el encargo del monumento funerario del Infante Don Juan, más suntuoso que los anteriores y dentro de la corriente artística italiana iniciada por Arnolfo di Cambio, y llevada a una extraordinaria perfección por Tino di Camaino y Nino Pisano, entre otros.

El sepulcro de Juan de Aragón, situado en el Presbiterio, al lado de la Epístola de la catedral de Tarragona, ha sido descrito siempre con merecidas frases de elogio por multitud de estudiosos¹⁹. La estructura es sencilla, una armoniosa conjunción arquitectónico-escultórica, donde se han aprovechado sabiamente elementos sustantivos del edificio, como es la ventana ojival que, abierta en la parte superior, viene a conformar activamente el monumento al trasdosarla con airoso gablete, sobre el que campean tres elegantes figurillas, la central más grande. La parte inferior es, pudiéramos decir, la parte noble del sepulcro, y se compone de un gran arcosolio en profundidad dentro del muro, perfilado exteriormente por medio de un arco de medio punto rebajado y con varias molduras, de las que la exterior remata en sendas cabecitas femeninas amables y sonrientes, que emerge de capitel corrido, remate superior de columnillas adosadas, dispuestas a su vez sobre basas molduradas a base de toros, escocias y cuerpos prismáticos similares a las basas de los dos cuerpos que se elevan a los lados, rematando superiormente en sendos pináculos, sobre los cuales estuvieron colocadas un tiempo dos

figurillas cobijadas por dosel adosado a la línea inferior del gablete a que antes aludía. Todo lo cual, unido a las tres figurillas superiores, confiere al monumento un hermoso efecto de airoso verticalidad, que se superpone a la horizontalidad que presta a la obra el arco del sepulcro y el alfiz trazado sobre él, claro sustituto del techo que suele aparecer en los sepulcros italianos, de los que se diferencia en que la obra tarraconense depende completamente de la estructura arquitectónica del edificio catedralicio, mientras los sepulcros del vecino país, incluso los adosados al muro, cobran vida propia desde el punto de vista arquitectónico (figura 2).

Dentro del arcosolio puede contemplarse al yacente vestido con los atributos propios de su cargo, apoyada su cabeza sobre almohadones, esculpido aquél sobre la misma pieza que hace de tapa del sarcófago, colocada sobre éste, y decorado sencillamente con una larga inscripción alusiva a la biografía del personaje, publicada varias veces y que reza así: «HIC REQUIESCIT CORPUS SANTAE MEMORIAE DOMINI JOANNIS, FILII DOMINI JACOBI REGIS ARAGONUM, QUI 17 ANNO AETATIS SUAE FACTUS ARCHIEPISCOPUS TOLETANUS, SIC DONO SCIENTIAE INFUSAE DIVINITUS, ET GRATIAE PREDICATIONIS FLORUIT, QUOD NULUS EJUSDEM AETATIS IN HOC EI SIMILIS CREDERETUR: CARNEM SUAM JEJUNIS ET CILICIIS MACERANS, IN 28 ANNO AETATIS SUAE FACTUS PATRIARCHA ALEXANDRINUS, ET ADMINISTRATOR ECCLEAE TARRAC. ORDINATO PER EUM, INTER MULTA ALIA BONA OPERA NOVO MONASTERIO SCALA-DEI DIOCESIS TARRAC. UT PER IPSAN SCALAM AD COELUM ASCENDERET; REDDIDIT SPIRITUM CREATORI 14 KALENDIS SEPTEMBRIS ANNO DOMINI 1334 ANNO VERO AETATIS SUAE 33. PRO QUO DEUS TAM IN VITA, QUAM POST MORTEM EJUSDEM EST MULTA MIRACULA OPERATUS»²⁰. Está rodeada por una cenefa con bajorrelieves vegetales y escudos de tanto en tanto, anunciantes de la nobleza del finado, cuyo sueño final velan cinco intercesores suyos de reducido tamaño: uno en la cabecera, otro a los pies y los tres restantes en el fondo del arcosolio, que también acoge superiormente la escena de la ascensión del alma de Don Juan por dos ángeles ante el Padre Eterno que lo bendice sentado en su trono.

El sarcófago del Infante se sustenta sobre sendos leones, uno con un conejillo «streptosa invenzione di natura morta», según G. L. Mellini refiriéndose al púlpito de Pistoia, tan rico en simbología; y constituye, junto con el león compañero que tiene entre sus

garras jocosamente un perrillo, el inicio del itinerario didáctico, según la tradición de la enciclopedia medieval²¹ (figura 3).

ARTE ITALIANO

Descrito someramente el monumento, es preciso efectuar un análisis comparativo con los sepulcros citados de Guillermo de Tournai, en los que también se aprecia relación con el arte italiano. Si se compara la figura yacente de Don Juan con la de Don Jaime Sarroca, puede observarse que la estructura de los pliegues es muy similar. A pesar de la mayor complicación en el primero, las curvas redondeadas que forman los pliegues, como la manera de aparecer plegadas por efecto de recogerse los brazos cruzados sobre el pecho, se presentan prácticamente idénticas, así como el modo de estar cuidadosamente trabajado el alabastro y la decoración de cenefas, bordados, piedras de las mitras y el báculo, fiel imitación del natural (en él existe todo género de detalles decorativos que responde al tipo usado en la moda del momento (fig. 4), es similar al del cetro episcopal de Sorrento)²². Coincide, asimismo, la manera de estar colocadas las manos sobre el pecho, ligeramente más rectos los dedos de Don Juan. Desgraciadamente, se ha perdido el rostro del obispo Sarroca, pero la estructura de la oreja visible es idéntica a la del Infante-arzobispo. Todavía pueden parangonarse las figuritas orantes de ambos prelados para llegar a iguales conclusiones en cuanto a la disposición paralela de los pliegues. El obispo Don Juan arrodillado ante el Padre Eterno recuerda a Sarroca en la misma actitud ante el Crucificado; actitudes similares ofrecen los apóstoles del frente del sepulcro de Poblet con respecto a los protectores de Don Juan, a pesar de la diferencia de conservación de unos y otros. Los elementos decorativos, verdadera labor de filigrana de extraordinaria perfección y calidad artística, coinciden en ambos sepulcros.

Trabajo minucioso también se aprecia en la estatua yacente del Emperador Arrigo VII, en el duomo de Pisa, obra de Tino di Camaino, documentada en 1315²³, quince años, por tanto, posterior al sepulcro del obispo Sarroca. Las particulares y significativas concomitancias con este sepulcro me han llevado a pensar que exista una relación. En ambas obras se repite la decoración heráldica a base de escudos en los vestidos: en el pobletano, en la franja central de la dalmática, cuello y manípulo; en el pisano, en el manto del Monarca. El frente de ambos sarcófagos se ocupa con figuras de apóstoles —once en el italiano²⁴, cinco en el catalán— bajo arquillos, con más

sentido del vacío en el sepulcro de Don Jaime, como preparó para la Italia trecentista el gran creador, Arnolfo dei Cambio, en el sepulcro del cardenal Braye, en San Domenico de Orvieto, y en el de San Giovanni Laterano.

El sepulcro del Emperador Arrigo tendrá honda trascendencia en las obras napolitanas de su autor Tino, las cuales a su vez se relacionan con el sepulcro del Infante Don Juan, unos años posterior a varias de aquéllas —el mausoleo de María de Hungría en Santa María Donna Regina se inicia en 1325 (figura 6), el de la Princesa Caterina de Austria en San Lorenzo Maggiore (fig. 5), dos años antes, y es obra en la que interviene con el arquitecto Gallardo Primario Tino di Camaino a partir de su llegada a Nápoles, las tumbas de Carlo di Calabria (1332-1333) y María de Valois (entre 1336 y 1339) en Santa Chiara, el monumento de María di Calabria, lo que queda del de Giovanni di Durazzo y Filippo di Taranto en San Lorenzo Maggiore—, y con algunos catalanes, como los panteones reales de Pedro el Grande y su hijo Jaime II y su esposa Doña Blanca en el monasterio de Santes Creus, que ejercerán un importante papel en la evolución de la escultura gótica trecentista, tanto desde el punto de vista propiamente escultórico como arquitectónico (fig. 10). En él se inspirará el anónimo, pero magnífico artista de la cuarta esposa de Jaime II, Doña Elisenda de Montcada en el monasterio de Pedralbes, el cual conocía sin duda la espléndida serie de sepulcros reales de los Angioinos.

El sepulcro de Jaime II y Doña Blanca ha podido iniciar la modalidad en cuanto a la disposición de protectores del difunto o difuntos a la cabecera de aquél —probablemente existieran los eurítmicos a los pies, pero este mausoleo sufrió tan horrorosa depredación en 1835 que no es de extrañar se perdieran—, como Tino di Camaino llevó a efecto en el sepulcro de Caterina de Austria, donde se figuran como protectores San Pablo, San Luis de Tolosa, Santa Isabel de Hungría y Santa Catalina. Sepulcro, varios años posterior al catalán²⁵, que se lleva a cabo entre 1310 y 1315 por varios artistas mandados por el propio Rey —en 1310 Bertrand de Riquer se encarga del proyecto, dos años más tarde Pere de Penafreta labra el túmulo, Pere de Bonuyl el tabernáculo en 1314, y un año después está terminada la estatua yacente de Doña Blanca por Frances de Monflorit, que también labra la del Rey, muerto en 1327²⁶.

La disposición a la cabecera y a los pies de la yacente en el sepulcro de la Reina Caterina de Austria de las figuras protectoras, sufre un cierto cambio en el sepulcro de Juan de Aragón a consecuencia de la propia estructura del monumento dentro del muro, no



Sepulcro del Infante-arzobispo Don Juan de Aragón. Presbiterio de la catedral de Tarragona.

Báculo perteneciente a Pedro de Luna, Papa Benedicto XIII (1342-1422). Museo Arqueológico Nacional de Madrid.





Detalle del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

Sepulcro de la Reina María de Hungría. Santa Maria Donna Regina (Nápoles).



exento, como el napolitano. En el sepulcro tarraconense los cinco santos protectores del difunto están colocados uno a la cabecera, otro a los pies, y los tres restantes al fondo, separados entre sí a cierta distancia, dando vida al sentido del vacío, espacio que en el mausoleo del Rey Roberto el Sabio, en Santa Chiara de Nápoles, se ocupa con las figuras alegóricas de las Siete Artes Liberales²⁷.

Aunque perfectamente individualizadas las figuras de los protectores del Infante-arzobispo de Tarragona, existen, sin embargo, problemas en cuanto a identificación de algunos de ellos. Dos de los figurados son efectivamente San Luis de Tolosa²⁸, tío del finado, y San Luis, Rey de Francia, tío segundo²⁹; dos santos, especialmente el primero, que alcanzaron extraordinaria preponderancia en el arte durante el reinado del Rey Roberto de Anjou y tras su muerte, incluso siendo representados juntos en multitud de ocasiones, como en el sepulcro del citado Monarca y en el de Carlos, Duque de Calabria († 1332). El mencionado Monarca napolitano era el tercero de los hijos de Carlos II —el primero fue Carlos Martel, muerto a los veintitrés años; el segundo San Luis, monje franciscano y obispo de Tolosa, muerto a los veinticuatro años— que recibe la corona de manos de San Luis, hecho immortalizado por Simone Martini. Entre la muerte del santo monje y su canonización en 1317, la Familia Real de Anjou se hace cada vez más «franciscana». Se dotan fundaciones piadosas con el tesoro real en nombre de la Reina Sancha, segunda esposa de Roberto, y surgen en Nápoles monasterios de la Orden de San Francisco. El Rey viste el hábito de franciscano en su lecho de muerte en el ostentoso mausoleo construido por Giovanni y Pacio de Florencia³⁰, y su esposa al enviudar toma el hábito de clarisa, muriendo en olor de santidad y transportado su cuerpo al monasterio de Santa Chiara.

El doble ideal de la Casa de Anjou tras la muerte del piadoso Rey Roberto, el nuevo Salomón, según Boccaccio, y no tan santo según otros, la santidad real y la santidad franciscana toma cuerpo en las figuras de los dos santos Luises, el Rey y el monje, adquiriendo un grado devocional inusitado que se refleja consecuentemente en el arte, como se ha indicado antes. Durante todo el reinado de Roberto, fueron cinceladas las imágenes de los dos santos por orfebres napolitanos. María de Hungría, viuda de Carlos II, lega a la comunidad de clarisas de Donna Regina una estatuita de oro del Rey San Luis —existía otra, citada en los inventarios del tesoro real del santo obispo—. San Luis, Rey de Francia (1226-1270) está emparentado estrechamente con Roberto II, pues es hermano de su padre Carlos II, Rey de Sicilia, y,

por tanto, tío carnal³¹; Monarca que representa el apogeo de la monarquía francesa en el Medioevo, y es un raro ejemplo de sabiduría que encarna en el dominio político.

La devoción profesada a estos dos santos angioinos era lógico se patentizara en el sepulcro de Don Juan, sobrino carnal de Roberto II —pues era hijo de su hermana Doña Blanca, casada, como se ha dicho, con Jaime II—. Como en el sepulcro de la Reina Caterina de Austria, el santo prelado de Tolosa, mitrado, con capa pluvial y cetro, bendice al finado; viste el hábito franciscano con el cordón. El santo Monarca francés aparece coronado, ataviado con túnica talar y manto que recoge sobre un brazo; porta con la derecha la bola del mando, y la izquierda se ha perdido; lleva la espada envainada. Es importante observar el interés por el retrato por parte del artista al darle larga nariz y mentón cuadrado, como Roberto el Sabio³² (fig. 7).

También se representa a los pies del sepulcro del Infante-arzobispo, tomado indudablemente del de Caterina de Austria, la santa Reina Isabel de Hungría³³, tía abuela del finado, hermana de Carlos II de Sicilia, mucho más bella en el sepulcro napolitano al figurarla joven y elegante, ataviada con túnica y manto rematado en flecos, según costumbre tinesca; peina ondulante cabellera, y se toca con corona real como en Tarragona. Pero aquí el artista nos presenta una dama escasamente agraciada, ya de edad, con corona real sobre largos cabellos, viste túnica rozagante y manto encima con sencilla cenefa en los bordes. Como atributos, porta un libro y una palma en Tarragona, y en Nápoles, la bola real y la palma, hoy casi desaparecida (figuras 6 y 8).

A estos santos protectores familiares se suman en ambos sepulcros otros devocionales. En primer lugar, las santas mártires Catalina de Alejandría y Tecla, aquélla en el napolitano como patrona de la Reina, ésta en el tarraconense como patrona de la iglesia de la ciudad³⁴; cual hermosas jóvenes, vestidas con túnica y manto, cubiertas con velo y portadoras de los atributos respectivos: corona y flores la santa de Alejandría, y libro Santa Tecla. A éstas se añaden dos santos intercesores varones: San Pablo en el sepulcro de Caterina y el obispo San Fructuoso, no San Agustín como se ha pretendido³⁵, en el de Don Juan. El primero es una figura imponente, grandiosa, de luenga barba ondulante y amplios ropajes, con libro y espada —hoy perdida—; aparece impersonal como todos los personajes bíblicos —independientemente de la iconografía tradicional con que se ha dotado a muchos—. Como impersonal se muestra el santo precedente, protector de los yacentes Don Jaime y Doña Blanca en Santes

Creus; barbado como él, aparece con la cabeza cubierta; ignoro si se trata de un monje piadoso que ora por los Monarcas fallecidos. El obispo protector de Don Juan aparece vestido de pontifical, bendiciendo y con un libro en la izquierda; es un hombre de mediana edad, de barba corta apenas insinuada, como en el resto de los personajes masculinos (fig. 2).

El difunto (fig. 9) aparece sobre sencillo sarcófago de estructura en cierto modo paralela a la de algunos napolitanos contemporáneos, como el ya mencionado de Caterina de Austria, si bien la disposición de la inscripción se invierte³⁶; de los bordes, como en el citado y en otros muchos —los Caracciolo, A. Favila y B. Cicinello, N. A. Origlia, Del Balzo, Barrese y tantos otros— se traslada al interior, ocupándose los extremos con una delicada decoración en bajorrelieve a base de hojas de vid muy estilizadas que emergen de tallos ondulantes, con frutos, casi siempre de tres uvas. En los ángulos y enjutas del alfiz que aparece sobre el arco, se contempla el escudo real del finado con las barras y lises de Aragón y Sicilia. Se repite otro con el emblema T nueve veces. Esta decoración vegetal se repite exhaustivamente en el monumento, prestándole una extraordinaria belleza, en capiteles, trasdós del arco, remates de los arquillos del intradós, gabletes; y constituye un hermoso cogollo en la clave del gran arco sobre la figurilla de medio cuerpo del ángel Gabriel portador de una filacteria. Precedente directo de este tipo de decoración de hojas de vid lo tenemos en los sepulcros de Santes Creus, esculpidas con una gracia y soltura admirables y también en el sepulcro de María de Hungría en Nápoles.

Se ha eludido en el sarcófago catalán todo elemento figurativo, y en esto difiere de los napolitanos, cuyos frentes se ocupan frecuentemente con relieves de los hijos del finado —monumento de María de Hungría, Roberto el Sabio— u otros personajes —sepulcro de Giovanni de Durazzo, donde aparece el Príncipe sentado con los albaneses.

En el fondo del arcosolio se figura la escena del Infante-arzobispo orante vestido de pontifical, siendo subido en sudario por dos angelitos hasta el trono de Cristo que le bendice —en el sepulcro del cardenal Fr. Marco Viterbese († 1369), en San Francesco de Viterbo, es subida el alma del difunto en figura de religioso por un ángel, sepulcro ejecutado probablemente según modelos perdidos de Arnolfo di Cambio—. Es evidentemente una interpretación libre del relieve de la parte interna del tímpano del sepulcro de Caterina de Austria en que se ve al Redentor bendiciendo, sentado, dentro de la mandorla mística, adorado por dos ángeles que le confían a la Prin-

cesa arrodillada³⁷. El artista catalán, conociendo la obra napolitana, dispone el personaje arrodillado —como se ve también en el frente del sarcófago del obispo Sarroca, casi un cuarto de siglo anterior a la tumba de San Lorenzo Maggiore—, no en forma de niño, muy típico del Medioevo, pero toma de esta modalidad el ser ascendido ante el Padre Eterno en el clásico sudario. El prelado, con rasgos faciales idénticos al yacente, lo que indica interés por el retrato, dirige la mirada hacia Cristo en humilde actitud; los angelitos sonrientes, cual triunfadores como portadores que son de un alma salvada al paraíso, doblan alegremente una rodilla en tierra.

El tema del difunto orante no es nuevo en el arte. Ya antes de 1290, Arnolfo di Cambio³⁸ muestra arrodillada la figura del cardenal De Braye presentado ante la Virgen con el Niño por el apóstol San Pedro en un plano superior al del yacente, y ante María con su Hijo es presentada por un ángel la figura de la Reina María de Hungría, mientras otro le muestra su obra, la construcción de la iglesia por ella fundada; arriba bendice el Padre Eterno. El mismo escultor, Tino di Camaino, representa la figura del difunto arrodillado ante la Virgen y el Niño presentado por los santos franciscanos, San Francisco y Santa Clara, en el sepulcro de Carlo di Calabria. En Italia, orantes presentados por santos protectores a la Virgen con el Niño se repiten frecuentemente durante el siglo XIV³⁹.

Tampoco es tema nuevo el de los leones sosteniendo el sepulcro. La arquitectura románica italiana está plagada de infinidad de ejemplos a lo largo de toda la geografía que sería ocioso enumerar⁴⁰, y de ella se transmite a la arquitectura gótica. Aparecen profusamente sosteniendo las columnas de portadas de iglesias y catedrales. Sin embargo, yo creo que los precedentes directos, para el arte del que me vengo ocupando, se encuentran en los pulpitos prenicolianos, los de Nicola y su hijo Giovanni en Italia⁴¹, y en el área catalana en los sepulcros de Santes Creus. Probablemente nuestro artista se inspirara además en los leones sustentantes de las columnas del mausoleo de Caterina de Austria. La ejecución de las figuras animalísticas del sepulcro tarraconense es admirable, de una perfección técnica y gracia exquisitas; son animales pacíficos y agradables, del todo acordes con el espíritu bondadoso de las figuras humanas, especialmente del yacente, que presenta una sonrisa beatífica. Los napolitanos son, en cambio, feroces y terribles que se vuelven rugientes y amenazadores con las presas entre sus garras.

Faltan las dos figurillas sobre los pináculos laterales que aparecían cobijadas bajo sendos doseles, lo que im-



Santa Isabel de Hungría. Figura a los pies del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

Sepulcros de Pedro III el Grande, y de Jaime II y su esposa Doña Blanca. Iglesia del Monasterio de Santes Creus.



primia a la obra un aire más arquitectónico al cerrarse la línea mural. Superiormente, el remate de las tres figuras confiere al conjunto una esbeltez particular paralela a la que el arcángel San Miguel brinda a la tumba napolitana de la Reina María de Hungría.

Mucho se ha escrito sobre el estilo de este sepulcro. Aunque excepcionalmente se opine que tiene influencia francesa⁴² o que es una síntesis de arte francés e italiano⁴³, la mayoría de los

*San Luis de Tolosa.
Detalle del sepulcro de D. Juan de Aragón.
Catedral de Tarragona.*



investigadores coincide en afirmar que se trata de una pieza italiana⁴⁴ o derivación; quién la adscribe a escuela toscana o más concretamente pisana o florentina, quién la relaciona con el arte napolitano. Se han barajado nombres, y es Tino di Camaino aquel cuya personalidad prospera sobre los demás⁴⁵, aunque también se ha asimilado la obra al taller florentino, en Nápoles, de Giovanni y Pacio de Florencia, discípulos, como Tino, de Giovanni Pisano⁴⁶, a los cuales Bertaux pone extrañamente en relación con la escuela de Andrea Pisano. Al comparar el sepulcro de Juan de Aragón con la obra tinesca, he de confesar mi disenso con los investigadores que encuentran relaciones entre ambos. El arte de Tino tiende primero hacia finuras exteriores, luego hacia virtuosismos superficiales en las figuras. Vadea entre lo plástico y lineal, y confiere a sus obras un carácter armónico con un ligero claroscuro de modos góticamente sieneses que recuerdan en pintura a Ambrogio Lorenzetti. Los rostros presentan una profunda expresión de ensimismamiento y melancolía acentuada por los ojos rasgados, y los pliegues de las telas son fuertes y duros en sus primeras obras para tornarse anchos y redondeados en la madurez de su arte. Se puede admitir una cierta coincidencia entre los pliegues de los vestidos del arzobispo yacente y los personajes componentes del sepulcro y las alegorías de la Fe y la Esperanza del sepulcro tinesco de María de Valois, pero esta coincidencia más que propiamente tinesca, es trecentista; más aún, se presentan como excepcionales en cuanto a acabado de factura en el arte de Tino las mencionadas alegorías; el artista, en general, no pule sus figuras hasta la suprema delicadeza que se aprecia en el sepulcro catalán. Los rostros no tienen absolutamente nada que ver. A la expresión soñadora y melancólica de Tino, un tanto afectada en ocasiones —relieves de la tumba del cardenal Petroni—, se opone la atemperada paz y calma naturales de las figuras del sepulcro de Don Juan. Las concomitancias existentes entre nuestro sepulcro y la obra tinesca son más de carácter tipológico e iconográfico, no estilísticas.

En cambio, encuentro palpable relación estilística con la obra de Andrea y especialmente de su hijo Nino Pisano, aquél operante entre 1330 y 1348 y Nino entre 1349 y 1368⁴⁷. Estas fechas son sumamente importantes para asignar por medio de ellas un importante papel al escultor del sepulcro tarraconense —Guillém de Tournai?— en lo referente a influencias sobre el vecino país o al menos interrelaciones entre ambos. Es decir, Andrea Pisano esculpe la puerta del Baptisterio de Florencia en cera en poco más de un año en 1330, puerta que no es fundida,

colocada en su lugar hasta seis años más tarde. Si el sepulcro de Don Juan comienza a esculpirse antes de su muerte, en 1334, y todavía no se había finalizado en 1337, resulta ser prácticamente contemporáneo a la puerta florentina. Desde luego, ambas obras presentan ciertas similitudes de factura en los pliegues de las telas y sonrisas en los rostros, que resultan mucho más naturales en el sepulcro catalán que en la Virgen de la Visitación, de Andrea Pisano. La relación entre ambas obras es de considerar, sin embargo, es más cercana e intensa la existente entre el estilo del sepulcro de Don Juan y la escultura de Nino, posterior éste varios años. Respecto a esto, se ha afirmado con demasiada ligereza la dependencia estilística del monumento hispano con respecto al artista italiano. Mi opinión es que sucede lo inverso.

Pienso como bastante probable un viaje del artista «catalán» a Italia, y de ser cierto, conoció indudablemente los sepulcros angioinos napolitanos —recuérdese que el Infante-arzobispo era familiar y estaba en buenas relaciones con el Rey Roberto, bajo cuyo reinado, mientras estuvo casado con Sancha, hija del Rey de Mallorca, los monumentos erigidos en Nápoles llevaban el mismo escudo⁴⁸—, como se aprecia perfectamente en la obra tarraconense. Si por entonces, en Toscana, el escultor más afamado era Andrea, y lo era extraordinariamente, iría a conocer su obra, con la cual coincide estilísticamente nuestro artista no sólo en el ya mencionado sepulcro, sino ya en los anteriores de Jaime Sarroca y Berenguer de Puigvert, de factura mucho más sencilla y con un sentido mucho más sereno en los personajes que con el sentimiento soñador y melancólico que Tino presta a los suyos. Por entonces, Nino era aún muy joven, dado que nace hacia 1315. Si nuestro artista al regreso de Italia ejecuta su obra maestra en la catedral de Tarragona, se puede pensar que su fama traspasó las fronteras del país y llegaría a Italia, reflejándose su conocimiento en la escultura de Nino Pisano, cuyas Madonnas presentan una beatífica sonrisa que es una característica fundamental en el yacente Don Juan. Destacan entre aquéllas la Virgen sobre el frontón de la catedral de Pisa, interesante, pero de calidad inferior a la escultura de Tarragona⁴⁹, de rasgos naturales, larga nariz, rostro alargado y demacrado por la enfermedad que aquejara al Infante, la barba realista trazada a base de puntos, como en San Fructuoso. La Madonna de Santa María Novella deriva, a mi juicio, de la que hoy se conserva en el Museo dell'Opera del Duomo⁵⁰, ladeada y en dulce diálogo con el Niño al que ofrece un pajarito. También se halla dentro de esta órbita la Madonna de Santa Maria della Spina y la del sepulcro Cornaro en San Giovanni e

Paolo de Venecia, atribuida por Wolters a un discípulo del artista contra la opinión tradicional⁵¹. Ciertamente parecido con la sonrisa del yacente de Tarragona presenta el ángel anunciante del grupo de Santa Caterina de Pisa, del último período de Nino. Todas estas figuras portan amplios ropajes de pliegues redondeados que siguen la suave línea descendente del cuerpo, y se recogen normalmente bajo el brazo izquierdo, cayendo en hermosas estructuras zigzagueantes.

El artista catalán, uno de los escultores más destacados del siglo XIV, debió de ejecutar también la figura de un santo, de mármol, que se conserva hoy en el Museo de Arte de Cataluña de la Ciudad Condal. Forma escuela que se manifiesta en diferentes obras: decoración escultórica de la capilla de los Sastres⁵², Anunciación del baptisterio, la primera, decorada con parejas de santos en piedra y una galería calada; las dos figuras de la Anunciación, María y el ángel, sonríen afablemente; en la ménsula sustentante de Gabriel un angelito repite fielmente la técnica del grupo superior del fondo del arcosolio del sepulcro de Don Juan. También se relacionan con este estilo la clave de la capilla del baptisterio, la Reina de la Sala Capitular de la catedral y la puerta de la capilla del palacio episcopal de Tortosa, si bien aquí la ejecución es muy académica⁵³.

NOTAS

¹ VALLES, Joseph de: *Primer Instituto de Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, mártires de Inglaterra y generales de toda la Orden*, 1.^a ed. Madrid, Pablo de Vall, 1663, 2.^a ed. Barcelona, Barceló, 1792, pág. 114; ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C., 1945, página 233.

² VALLES, J. de: *op. cit.*, 2.^a ed., pág. 115.

³ El mismo año en que se le otorgó el canonicato de Toledo, le proveyó en las iglesias siguientes: en el arcedianato de Carrión, con un canonicato en la catedral de Palencia; un canonicato en Cuenca; otro con la dignidad de deán en la santa iglesia de Burgos; otro con el arcedianato de Salves, en Santiago de Galicia; otro con un arcedianato en Lisboa; otro con el arcedianato de Coto, en Braga; otro con el arcedianato de Seya, en León, y otros cinco más en Jerez, Salamanca, Lérida, Valencia y Guadalajara. Todas estas prebendas están juntas en un libro muy antiguo, que era del mismo Infante y se guardan en el Archivo de Tarragona bajo este título: *De Bullis reconditis in Archivo Ecclesiae Tarracon. Nam de unaquaque gratia facta Infanti extat Bulla*, *ibidem*, pág. 115.

⁴ De este hecho existe una bula cuyo original se guarda en el Archivo de Tarragona y la ha publicado Luis ICART en su libro de las *Grandezas de aquella ciudad*, cap. 5, fol. 26, cfr. VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 117.

⁵ VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 118.

⁶ MARIANA, Juan de: libro 15, cap. 18; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 118.

⁷ ZURITA, Jerónimo: libro 6, cap. 27, Y MARIANA, J. de: libro 15, cap. 18; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 118.

⁸ VALLES, *op. cit.*, pág. 117.

⁹ ICART, Luis: *Libro de las grandezas de Tarragona*, cap. 5; cfr. VALLES, *op. cit.*, pág. 119.



León sustentante del sarcófago del sepulcro de Don Juan de Aragón. Catedral de Tarragona.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ CIRLOT: *Tarragona, Poblet. Santes Creus*, página 56.

¹² VALLES, J. de: *op. cit.*, pág. 120. De él toma la referencia SANÇ CAPDEVILA: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, pág. 33.

¹³ Publica este documento SANÇ CAPDEVILA, *op. cit.*, pág. 33, y de él lo toma A. de BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, edición italiana, Milán, Alfieri Laroix, 1968, pág. 351; BLANCH, Montserrat: *El arte gótico en España*, Barcelona, Polígrafa, 1972, pág. 238, afirma que la obra se acabó aquel año; puede haber sucedido así.

Aunque escasamente documentada la labor del Infante-arzobispo en la catedral de Tarragona, sí existe un documento que confirma su interés por las obras y trabajadores, pues da una ordenación para ellos en su visita de 14 de enero de 1331; cfr. CAPDEVILA S.: *op. cit.*, pág. 7.

¹⁴ GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena: *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossart, 1951, pág. 55; también observa que el Infante aparece retratado en la figura yacente.

¹⁵ BERTAUX, Émile: «La sculpture du XIV^e siècle en Italie et en Espagne», en MICHEL, André: *Histoire de l'Art*, Paris, 1906, t. II, II, páginas 302-304.

¹⁶ ALTISENT, Agustí: *El autor de la tumba de Jaime Sarroca*, X Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, C.S.I.C. Dip. Prov. Zaragoza, páginas 281-285.

¹⁷ *Ibidem*, nota 6. A.H.N. Sección Clero, Pergaminos, carpeta 2.437, n.º 11, y carpeta 2.440, n.º 10.

¹⁸ *Ibidem*, n.º 11.

¹⁹ ARCO, Ricardo del: *op. cit.*, pág. 234; BOFARULL, Próspero: *Los Condes de Barcelona vindicados*, Barcelona, 1836, II, págs. 254-255; MORERA Y LLAURADO, E.: *Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de*



Sepulcro de la Princesa Caterina de Austria.
San Lorenzo Maggiore (Nápoles).

Tarragona desde su fundación hasta nuestros días, Tarragona, 1904, pág. 41; GUDIOL, J.: *Guías artísticas de España. Tarragona y su provincia*, Barcelona, Aries, 1956, pág. 50; TORMO, Elías: «Resumen histórico de la escultura española», *B.R.A.H.*, 1962, págs. 151-170; BERTAUX, E.: *op. cit.*, págs. 652-654; CONTRERAS, Juan de: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1934-1940, II, pág. 80; MAYER, Augusto: *El estilo gótico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (traducción española del original alemán), página 118; GÓMEZ-MORENO, M.^a E.: *op. cit.*, página 55; *id.*, *Mil joyas de arte español*, Barcelona, 1940, I, pág. 198; CIRLOT, *op. cit.*, pág. 66, y otros.

²⁰ BOFARULL Y MASCARÓ, P.: *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía de los Reyes de España*, Barcelona, Oliveros y Monumany, 1836, II, págs. 254-255.

²¹ MELLINI, Gian Lorenzo: *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Venezia, Electa Editrice, 1969, pág. 27.

²² LIPINSKY: *Das Münster*, 1969, 6, 22, páginas 389-405, estudia la orfebrería del sur de Italia y la relaciona con Aragón, por lo cual no es de extrañar la coincidencia.

²³ El sepulcro del «Alto Arrigo» ha recibido bastantes estudios por parte de serios investigadores, no siendo nunca puesto en relación con el arte español. Documentos no existen, yo me atengo a valores iconográficos, no tanto de estilo. BERTAUX, E.: *Le mausolée de l'empereur Henri VII à Pise*, Mélanges Paul Fabre, Paris, Picard, 1902, págs. 365-379; VENTURI, Adolfo: *Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, Hoepli, 1906, página 255; BACCI: *Monumenti danteschi. Lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'«alto Arrigo» per il duomo di Pisa*, Rassegna d'Arte antica e moderna, marzo 1921, págs. 73-84; TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino, UTET, 1971, pág. 258; PANOFKY, Erwin: *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964, pág. 86.

²⁴ En la tumba del Conde Enrico de San Severino, en la catedral de Teggiano (Val de Diano), esculpida en 1336, se representa el Aposolado completo, vid. BERTAUX, E.: *op. cit.*, página 376.

²⁵ DE RINALDIS: «Primordi della scultura trecentesca in Napoli», *Bolletino del Comune di Napoli*, 1916, pág. 21; *id.*: «Una tomba napoletana del MCCXXXIII», *Dédalo*, VIII, 1927-28, páginas 16-17; MORISANI, Ottavio: *Sculture trecentes-*

che in San Lorenzo Maggiore a Napoli, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1973, pág. 44; *id.*: «Monumenti trecenteschi degli Angioini a Napoli», *Colloquio Italo-Ungherese su Gli Angioini di Napoli e di Ungheria*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, págs. 159-173.

²⁶ VIVES I MIRET, Josep: «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus», *Studia Monastica*, Abadía de Montserrat, VI, 1964, págs. 359-379; *ibidem*: *Guías artísticas de España. Tarragona*, pág. 146, adscribe toda la obra del sepulcro a Bonuyl, como opina CIRLOT en *Tarragona. Poblet. Santes Creus*, pág. 144; RUBIO I LLUCH, Antoni: *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mig-eval*, vol. II, XXX; BASSEGODA I NONELL, Joan: *Guía del monestir de Pedralbes*, Barcelona, Ed. de Nou Art Thor, considera la capilla real y la tumba de Jaime II obra de Bertrán de Riquer, pág. 30, y las estatuas de Guillermo de Montflorit, página 52; ARCO, R. del: *op. cit.*, pág. 37, no especifica la obra de cada uno de los artistas Pedro de Peñafreta, Pedro Bonuyl y Francisco de Montflorit; MARTINELL: *Les monestres cisterciens de Poblet et de Santes Creus*, Congrès Arch. de France, 1959, págs. 98-128, considera interviene Pedro de Peñafreta, el arquitecto del Palacio Real de Barcelona Bertrán de Riquer y más tarde el escultor Pedro de Bonuyl. La estatua yacente de Doña Blanca de Anjou fue esculpida por Francisco de Montflorit que la había acabado en 1315 y probablemente pintada por el mismo Torre que había iluminado la de Pedro el Grande. Se ocupan también de este monumento Giménez Soler, el Marqués de Lozoya, Finke, entre otros.

²⁷ Es encargado en 1343 por la nieta del Monarca, Juana II, heredera del trono de Nápoles, cfr. FRASCHETTI: *I sarcofagi dei Reali angioini in Santa Chiara di Napoli*, *L'Arte*, I, 1898, pág. 412.

²⁸ GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, pág. 50; DE BOSQUE, A.: *op. cit.*, pág. 350; BERTAUX, E.: *op. cit.*, págs. 652-654; *id.*: «Les saints Louis dans l'art italien», *Etudes d'Histoire et l'Art*, Paris, Hachette et Cie., 1911, pág. 76; DURAN CANAMERAS en *La escultura mitjieval* habla de seis figuras.

²⁹ BERTAUX, E.: *Le sculpture...*, págs. 652-654; *id.*: *Les saints...*, pág. 76; para el tema de los santos Luises vid. E. MÂLE: *La vie de Saint Louis dans l'art français au commencement du XIV^e siècle*, Mélanges Bertaux, 1924, págs. 193-204.

³⁰ FRASCHETTI: «I sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli», *L'Arte*, I, 1898, página 412; BERTAUX, Emile: «Magistri Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres», *Napoli Nobilissima*, 1895, págs. 134-138; *id.*: «Santa Chiara de Naples. L'Eglise et le monastère des Religieuses», *Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1898.

³¹ RUNCIMAN, Steven: *I Vesperi Siciliani*, Milano, Rizzoli, 1976, cuadros I y II.

³² BERTAUX, E.: *Sculpture...*, págs. 652-654; *id.*: *Les saints...*, pág. 77.

³³ Opinán también que se trata de esta santa, GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, página 50, y DEL BOSQUE, A.: *op. cit.*, pág. 350.

³⁴ VALLES, *op. cit.*, pág. 120, dice que «encima de ella [sepultura] está reservado el santo brazo de la protomártir Thecla, Patrona de aquella Iglesia», y en efecto, lo estuvo, pero al construirse una moderna capilla se trasladó, cfr. DEL ARCO, Luis: *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*, Tarragona, Tip. Tarraconense, 1906, pág. 19; DEL BOSQUE, *op. cit.*, pág. 350.

³⁵ Que se trata de San Fructuoso es la opinión de GUDIOL: *op. cit.*, pág. 50. Existe en la catedral una capilla a él dedicada, cfr. CAPDEVILA, S.: *op. cit.*, pág. 40. No creo que se trate de San Agustín, pues el ser enterrado el Infanzobispo ese día creo que sea pura coincidencia.

³⁶ Vid. nota 20.

³⁷ DE RINALDIS: «Una tomba napoletana del MCCXXXIII», *Dédalo*, VIII, 1927-28, pág. 202.

³⁸ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 99; PANOFKY, E.: *op. cit.*, págs. 76-77.

³⁹ Son importantes al respecto los orantes del tabernáculo del Camposanto de Pisa.

⁴⁰ Vid. TOESCA, P.: *Il Medioevo*, Torino, UTET, 1965.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 844, fig. 541, pág. 905, figura 593, págs. 907-928, figs. 595, 602; VENTURI, A.: *op. cit.*, págs. 1-10. En cuanto a Giovanni Pisano, tan estudiado, cito solamente algunas publicaciones monográficas: MELLINI, G. L.: *op. cit.*; *id.*: *Giovanni Pisano*, Venecia, Electa, página 65; CARLI, Enzo: *Giovanni Pisano*, Pisa, Pacini, 1977, pág. 73; SEIDEL, Max: *Giovanni Pisano: Il pulpito di Pistoia*, 1965; AYRTON-MOORE: *Giovanni Pisano sculptor*, London, Thames and Hudson, 1969, pág. 121; SUPINO, I. B.: «Il pergamino di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa», *Ach. St. Art.*, 1892; *id.*: «Il pulpito di Giovanni Pisano nel Museo Civico di Pisa», *Arte e Storia*, 1894.

⁴² Pierre Clesques en el Artois. GÓMEZ-MORENO, M.^a Elena: *Mil joyas de arte español*, I, página 198, n.^o 315; DIEULAFOY: *Espagne et Portugal*, Corbeil-Creté, pág. 172.

⁴³ BALLESTEROS, E.: *Escultura gótica*, 20 diap. 31.

⁴⁴ LAFOND, P.: *La sculpture espagnole*, Paris, 1908, pág. 34; DURAN AINAUD: «Escultura gótica», *Arts Hispaniae*, VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956, págs. 196-197; MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, II, pág. 80, dice que las figuras están hechas en Italia.

⁴⁵ ARCO, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, C.S.I.C., 1945, páginas 233-234; MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, II, pág. 198.

⁴⁶ BERTAUX, E.: *Sculpture...*, II, III, 2.^o; ARCO, R. del: *op. cit.*, pág. 234. En otra parte (*Les saints Louis dans l'art italien*, págs. 31-111) dice que el autor es un toscano enviado a Nápoles.

⁴⁷ POPE-HENNESSY, John: *La scultura italiana. Il gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, págs. 191-194; TOESCA, P.: *Il Trecento*, págs. 306-322; WEINBERGER, Martin: «Nino Pisano», *The Art Bull.*, XIX, 1937.

⁴⁸ BOSQUE, A. del: *op. cit.*, pág. 350.

⁴⁹ WEINBERGER, M.: *op. cit.*

⁵⁰ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322, fig. 287.

⁵¹ WOLTERS, Wolfgang: «La scultura veneziana gotica 1300/1460», *Alfieri*, vol. I, 1976, pág. 199. La opinión tradicional viene representada por Venturi, Pope-Hennessy, Toesca y Weinberger.

⁵² Así llamada por estar antiguamente a cargo de dicho gremio, cfr. GUDIOL: *Tarragona y su provincia*, pág. 61.

⁵³ DURAN Y AINAUD, *op. cit.*, pág. 194.