

Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes.

Ana Avila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En torno a los pintores portugueses Pere Nunyes y Enrique Fernandes se analizan las relaciones histórico-artísticas entre Portugal y España así como el ambiente profesional de Barcelona en la primera mitad del siglo XVI en que la repetición de esquemas y el grabado como modelo jugaron un papel capital.

SUMMARY

About the portuguese painters Pere Nunyes and Enrique Fernandes the historic-artistic relationships between Portugal and Spain are analyzed as well as the professional environment of Barcelona in the first half of the sixteenth century in which the repetition of sketches and the engraving taken as a model had a very important play.

“Yo soñara, madre, un sueño,
que me dió en el coraçon,
que se ivan los mis amores
a las tierras d’Aragon:
allá se van a morar,
yo no los puedo olvidar.
Quién me los hará tornar,
quien me los hará tornar?”
(Gil Vicente, *Lusitania*, auto representado en 1532).

Entre los siglos XV y XVI el mapa histórico de la península ibérica estaba configurado por el reino de Portugal y las Coronas de Castilla y Aragón. A pesar de la lejanía entre las riberas del Atlántico y del Mediterráneo, Portugal y el Levante peninsular no dejaron de acercarse a través de la política y del comercio lo que condujo a la presencia en tierras catalanas de portugueses, algunos dedicados a la pintura.

La actual cercanía sentimental entre Portugal y España ha ido desplazando el eterno recelo entre ambos países y la visión “romántica” de la unidad peninsular. Sin embargo, entre estos dos presupuestos se han movido las relaciones bilaterales. La barrera de la frontera lusitana no ha dejado de dilatarse a lo largo de los siglos, máxime cuando las características orográficas contribuyen a unificarnos... pero también el paisaje humano.

Históricamente, fue la política matrimonial entre miembros de la realeza de Portugal y de la Corona de Castilla la que impulsaba afanosamente la unidad peninsular o, al menos, la búsqueda de relaciones de buena vecindad, mancilladas en ciertos momentos por los intereses marítimos de ambas potencias, además de la aragonesa. Las alianzas a través del matrimonio fueron una constante, una estrategia que se movía entre una hipotética unidad territorial y cierto temor lusitano hacia el poder de ambas Coronas españolas¹. Hacia 1500, las

¹ FONSECA, L.A., da, “Portugal e a Europa no século XV”, cat. exp. *No tempo das feitorias. A Arte portuguesa na época dos descobrimentos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, I, p.31; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, Lisboa, 1980, (2ª ed. rev.), II, pp. 92-93, 356-357; III, pp. 14-55.

divergencias mantenidas durante varios años a causa del apoyo de Alfonso V a los derechos de Juana "la Beltraneja" estaban zanjadas; la sangre derramada en los campos de batalla -derrota de Toro (1476)-, las represalias de un lado y otro y la sangría económica cesaron con el Tratado de Alcántara en 1479 poniendo fin a estas disensiones. Sucesivamente, la amistad se irá sellando con la práctica de la recurrente política matrimonial; un hijo de Juan II se casará con Isabel, hija de los Reyes Católicos (1490); la insistencia, por acercarse a Castilla hace que Manuel I el Afortunado contraiga nupcias escalonadamente con Isabel viuda, en 1497; con María, la hermana (1500); y diecisiete años después con la hermana de Carlos I, Leonor; otro pariente del emperador, Catalina de Austria, contrajo matrimonio con el rey portugués Juan III (1525) y el propio Carlos lo hizo al año siguiente con Isabel de Portugal. Estas alianzas que garantizaron la paz entre Portugal y Castilla debieron favorecer las relaciones bilaterales y el fluir de gente y costumbres, por lo cual ambas potencias no debían considerarse extrañas, circulando nobles, cortesanos, comerciantes, pero también artistas.

Tampoco está ausente la Corona de Aragón -que se uniría por alianza matrimonial a Castilla, pero con personalidad propia- del entramado portugués. Así, los catalanes en la década de los sesenta ofrecieron la corona, muerto Carlos de Navarra (sobrino del rey Duarte de Portugal) a un nieto del Conde de Urgell: se trata de Pedro, hijo del duque de Coimbra; llega a Barcelona en 1464 y, a pesar de su sincera entrega y de la ilusión que despierta, pronto será derrotado, falleciendo dos años después. El nombre de este erudito, poeta, bibliófilo y numismático está asociado a Jaume Huguet en el retablo "del Condestable" realizado para la capilla de Santa

Àgata, del Palau reial maior (1464-1465). Consta que este nuevo rey de Cataluña se rodeó de numerosos súbditos lusitanos (nobles, comerciantes, marinos...), algunos de los cuales recibieron beneficios². Es de suponer que a pesar del fracaso de esta "aventura catalã" (Fonseca) las vinculaciones de Portugal con Cataluña se irán fortaleciendo contribuyendo a reforzar la presencia portuguesa en el Mediterráneo y la de los catalanes en tierras lusitanas.

A pesar de su vocación atlántica, Portugal no quiso descuidar las riberas mediterráneas buscando el comercio con Italia y, con miras más alejadas, con el Levante más remoto. Evidentemente, no tuvo la espectacularidad del comercio con Africa y Oriente que hizo poseer a Portugal un vasto imperio en ultramar, pero la llamada "apertura del Estrecho", con raíces en la alta Edad Media, fue una de las vías de acceso al trato comercial con otros territorios³. Los éxitos en otros frentes han ido apagando la labor de los portugueses en el Mediterráneo⁴, activos también en la edad moderna. Atentos a sus intereses en el norte de Africa dispusieron de una factoría en Andalucía, almacén que abastecía el mercado de la Africa portuguesa y servía de gran ayuda a la penetración en el territorio, verdaderamente útil también en las primeras décadas del siglo XVI⁵. En aguas mediterráneas el puerto valenciano de El Grao y el de Barcelona son puntos de destino de naves lusitanas o escalas en su viaje hacia embarcaderos italianos, islas mediterráneas o de la costa francesa, y viceversa, creándose un flujo de hombres, mercancías y culturas. Desde la segunda mitad del siglo XIV existen pruebas documentales de la circulación por el levante peninsular de barcos portugueses⁶, interés que no decae a lo largo de la siguiente centuria, con oscilaciones: Portugal necesita del Mediterráneo como "cauce de

² MARTINEZ FERRANDO, J.E., *Caballeros portugueses en el alzamiento de la Generalidad catalana contra Juan II*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, s/d.; FONSECA, L.A. da, *O Condestavel D. Pedro de Portugal*, Oporto, Inst. Nac. de Investigaçao Científica, 1982; BAQUERO MORENO, H., "Algunas Mérces concedidas pel condestável D. Pedro, rei da Catalunia, a subditos portugueses", *Rev.das Ciências do Homem* (Lourenço Marques), 1970, III, nº1, pp. 147-172; BAQUEI ESTADELLA, Mª T., "El rei Pere de Portugal (Pere IV pels catalans), la seva influència en el descobriment d'America", *Actas, XIII Congrés d'Història de la Corona de Aragó* (Palma de Mallorca, 1987), Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, 1990, III, pp.27-29.

³ L.A. da Fonseca "Le Portugal entre la Méditerranée et l'Atlantique au XV siècle", *Actas, Coloquio* (París, 1987), *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-París, 1989, 26, p. 156.

⁴ Los historiadores no dejan de lamentarse la escasa atención que ha tenido en las investigaciones las relaciones entre Portugal y el Mediterráneo, con más referencias documentales para los siglos XIV y XV que para el XVI. En este sentido, agradezco las indicaciones del profesor Carlos Martínez Shaw.

⁵ GODINHO, V.M., "Les presides portugues au Maroc et la factorerie d'Andalousie", *Homenaje a J. Vicens Vives*, Barcelona, 1967, II, pp. 183-198; CORTE-REAL, M.H., *A feitoria portuguesa na Andaluzia (1500-1532)*, Lisboa, 1967; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, II, pp. 286-288; III, pp. 326-329.

⁶ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Imprenta de A. de Sancha, 1779-1792; FONSECA, L.A. da, *Navegación y corso en el Mediterráneo occidental. Los portugueses a mediados del s.XV*, Pamplona, 1978; HINOJOSA MOLTAVO, J., "De Valencia a Portugal y Flandes. Relaciones durante la Edad Media", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 1982, nº 1, pp. 149-168; DIAZ BORRAS, A.; TRENCHS ODENA, J., "El fracaso de la expansión portuguesa en el Mediterráneo a través de la documentación valenciana (1450-1500)", *Estudis Castellonencs*, 1987-1988, nº 4, pp. 375-440; MADURELL, J.M., "Portugueses en Barcelona (1391-1441) (Notas dispersas para su historia)", *Bracara Augusta* (Braga), 1964, XVI-XVIII, nº 39-40, pp. 5-8.

comunicación entre su naciente expansión marítima y los centros de la vida económica europea; como vehículo que le permita penetrar en el Norte de Africa sin perderse en el enfrentamiento de las fuerzas presentes; como apoyo estratégico y diplomático en la progresiva apertura política lusitana al mundo europeo”⁷. La documentada presencia de comerciantes y marinos portugueses en Barcelona en la primera mitad del siglo XV parece resentirse con el fracaso del Condestable D. Pedro (m. 1466), momento en que numerosos portugueses se enfrentan a Juan II de Aragón. Para proteger los intereses de los comerciantes lusitanos, Barcelona contó con un consulado, aún en 1497. Como prueba de las relaciones bilaterales disponemos de estudios del tráfico portuario⁸.

En el siglo XVI el Atlántico es el mar del “Plus Ultra”, desplazando la actividad en la cuenca mediterránea, decadencia pareja a la de la Corona aragonesa⁹; sin embargo, las relaciones comerciales continuaron, como lo demuestra la actividad portuaria e investigaciones actuales¹⁰. En una memoria de mediados del siglo XVI figuran los puertos de Valencia, Tortosa y Barcelona como lugares vinculados al comercio de Lisboa¹¹.

El origen de los barcos portugueses se encuentra en Lisboa y Oporto. Si en un principio parece que predomina la ciudad del Tajo¹², Oporto se llevará la palma en las décadas entre el siglo XV y el XVI¹³. La crónica del tráfico marítimo de Barcelona realizada por Capmany y de Montpalau a partir de 1497 no cuestiona el estrellato de Oporto: hasta 1528 consta la presencia de 28 embarcaciones (algún año es éste el único origen de los barcos portugueses) por 3 de Lisboa; al finalizar la primera década del nuevo siglo será Lagos el puerto de origen (29 desde 1508); otras localidades son Tavira, Faro y Setúbal, aunque no podemos especificar los que vienen con el nombre genérico “de Portugal”¹⁴; en las

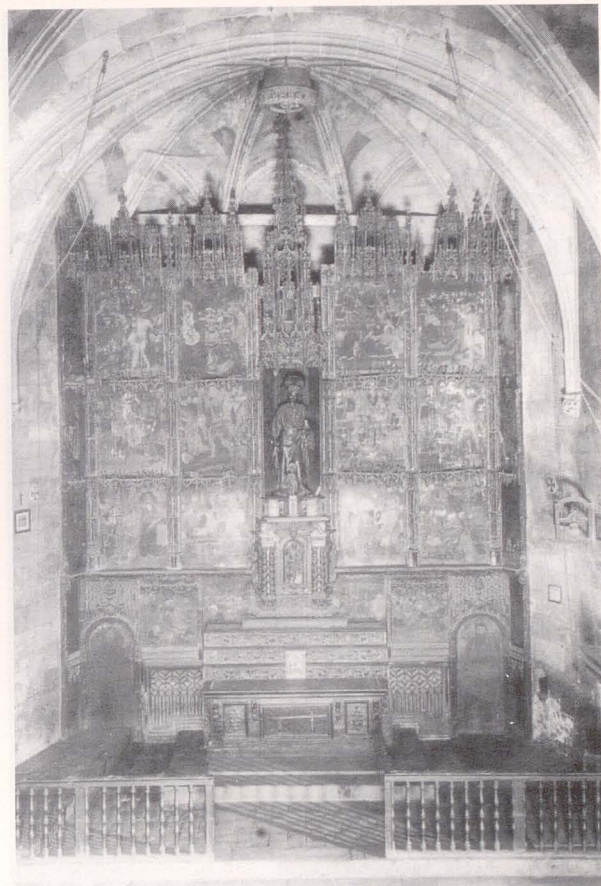


Fig. 1.- Retablo de Vilassar de Dalt (Barcelona) (Arxiu Mas)

transacciones comerciales con Barcelona también surge la isla de la Madeira¹⁵. La importancia de Oporto hace pensar en la riqueza de las localidades de los alrededores y en la Beira Alta, con la productiva región de Lamego¹⁶.

⁷ FONSECA, L.A. da, *op.cit.*, pp. 27-31.

⁸ CAPMANY Y DE MONPALAU, A. de, *Memórias históricas...*, 1792, IV, pp. 23-46 (la relación de barcos comienza en 1497, la acabamos en 1528).

⁹ BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Méjico, 1976; HEERS, J., “L’expansion maritime portugaise à la fin du Moyen-Age: la Méditerranée”, *Rev. da Facultad de Letras de Lisboa*, 1956, pp. 5-33; DIAZ BORRAS, A.; TRENCHS ODENA, J., *op. cit.*, pp. 377-378.

¹⁰ “... una certeza ficon bem clara: é possível falar de rotas portuenses no Mediterrâneo nas vésperas da época moderna... dentro dos limites cronológicos representados pelos séculos XIV, XV e principios do XVI...” (FONSECA, L.A. da, “O Porto nas rotas do Mediterrâneo occidental (vésperas da época moderna)”, *O Porto na Época Moderna*, Actas (Oporto, Universidad), *Rev. de História* (Oporto), Centro de História da Universidade, 1980, III, p. 139; CABRE, D., “Comerç atlântic i mediterrani al s. XVI: Canàries. Portugal. Barcelona”, Actas, XIII Congrès d’Història de la Corona d’Aragó, III, pp.109-116).

¹¹ SERRAO, J.V., *História de Portugal*, III, p. 328.

¹² MADURELL, J.Mª, “Portugueses en Barcelona (1391-1441)”; PEREIRA FERREIRA, A.Mª, *A importação e o comércio têxtil em Portugal no século XV (1385-1481)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 41-49, 58.

¹³ CRUZ, A.A.F. da, *O porto nas navegações e na expansão*, Oporto, Universidad, 1972; FONSECA, L.A. da, “O Porto nas rotas do Mediterrâneo Occidental (Vésperas da época moderna)”, pp. 136,138,139 (éste ha elaborado una relación poniendo en evidencia la crasa ventaja de la ciudad del norte); SERRAO, J.V., *op. cit.*, II, pp.286-289.

¹⁴ CAPMANY Y DE MONPALAU, A. de, *Memórias históricas...*, IV, pp. 23-46.

¹⁵ MADURELL, J. Mª, “Los seguros marítimos y el comercio con las Islas de la Madera y Canarias (1495-1506)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1959, nº 5, pp. 486-487.

¹⁶ FONSECA, L.A. da, *Navegación y corso...*, pp.12-13; SERRAO, J.V. *op.cit.*, III, pp. 314-315.



Fig. 2.- Cristo camino del Calvario, igles. de San Martín (Capella)



Fig. 3.- Schongauer. Cristo camino del Calvario (invertida)

Bienes manufacturados por vino y pescado portugués están en los intercambios peninsulares, produciéndose el jabón en los inicios del XVI y exportado a Portugal¹⁷, si bien en el XVI Portugal se convierte en un importante enclave de venta de esclavos¹⁸; incluso ciertos artistas en Andalucía no están exentos de este tráfico¹⁹. Por lo que afecta a Cataluña, sabemos que el pintor Martín Yañez

vende en 1516 una esclava de Guinéa y al pintor vidriero Jaume Fontanet un negro²⁰; éste, de nombre Fernando, fué adquirido a un comerciante portugués, Juan de Tolosa, seis años atrás²¹; de origen lusitano fue también el mesonero posadero o ventero Joan portugués, del que se confiesa viuda una mujer que levanta inventario de sus bienes en 1539²². Con idéntico nombre y apelativo topónimo aparece un fraile que profesa en el convento de San Agustín, en 1530. De la Diócesis de Viseu procedía Fernando Gonsáles (1537), mientras que de dicha ciudad lusitana era Antonio Fernádes (1537); algunos portugueses ejercen cargos de cierta consideración social, como Francisco Espina, portero de Isabel de Portugal (1537) y Jorge Fernandes, quien actúa como receptor o escribano del rey portugués Juan III²³. Aunque se conocen escasos datos, los aragoneses también estuvieron presentes en tierras portuguesas: los barceloneses en el siglo XV tuvieron en Lisboa establecida su contratación²⁴.

La presencia de marinos, comerciantes y nobles de origen portugués contribuyó a la aproximación entre Barcelona y el reino lusitano. Uno de estos últimos (aunque ignoramos su repercusión) fue Fadrique de

¹⁷ GARCIA CARCEL, R., *Historia de Cataluña ss. XVI-XVII*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 285.

¹⁸ CORTES, V., *La esclavitud en Valencia durante el reinado de los Reyes Católicos (1479-1516)*, Valencia, 1964; CORTES LOPEZ, J.L., *La esclavitud negra en la España Peninsular del siglo XVI*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 45-47.

¹⁹ El dorador Juan Ponce compra en Sevilla, en 1506, un esclavo negro a un lisboeta; el pintor Francisco de Aldana acude a Lisboa, en 1536, para adquirir esclavos (SERRERA, J.M., "El eje pictórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI", *Archivo Hispalense* (en prensa).

²⁰ MADURELL, 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)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, II (1), pp. 82-83. A pesar de que se cita como "ciudadano de Burgos", una parentesis con el apellido Yañez eran los portugueses que llegaron a Cataluña en el séquito de Pedro de Portugal (BAQUE I ESTADELLA, M^a T., "El rei Pere de Portugal...", pp. 31-32).

²¹ AHPB, (D52), leg. 179, man. 1510 (10/6).

²² AHCB, Arxui Notarial, I.30, 1-oct.-1539, f. 22.

²³ MADURELL, J.M. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, I, (3), pp. 64, 17.

²⁴ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas...* I (Parte 2^a), p.93; DUARTE, L.M., "Súbitos da Coroa de Aragao em Portugal no séc. XV: comercio e segurança (Algumas notas)", *Actas, XIII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó*, III, pp. 161-170.



Fig. 4.- Raimondi. Anunciación.

Portugal, hijo de los condes de Jaro, descendientes de la casa real portuguesa, quien había sido obispo de la Diócesis de Sigüenza y arzobispo de Zaragoza ocupando hasta su muerte el honorable cargo de Lugarteniente General o Virrey y Capitán General de Cataluña y Condados de Rosellón y Cerdeña (1528-1539); en Barcelona se levanta el inventario de sus bienes.

Al amparo de políticas dinásticas y vinculaciones comerciales el arte se introdujo a través de obras y de artistas. Bienes manufacturados serían importados: tejidos, objetos de metal, cerámica vidriada, incluso pilas bautismales y elementos arquitectónicos²⁵. La presencia de mano de obra española contribuyó al desarrollo de las espectaculares empresas manuelinas. Canteros, maestros de obras, entalladores... procedían de la Corona de Castilla, en especial vascos, asturianos y gallegos itinerantes a lo largo del país. A comienzos del siglo XVI (n.1508-12) el español Fernando (Fernão) Muñoz trabaja junto con Olivier de Gand en las esculturas para la charola del convento de Tomar; Juan de Castillo (João de Castilho), activo en Sevilla en 1507 aparece en Lisboa en 1515 y en otros centros portugueses; su hermano Diego está activo en Viseu en 1517 y pasa a colaborar

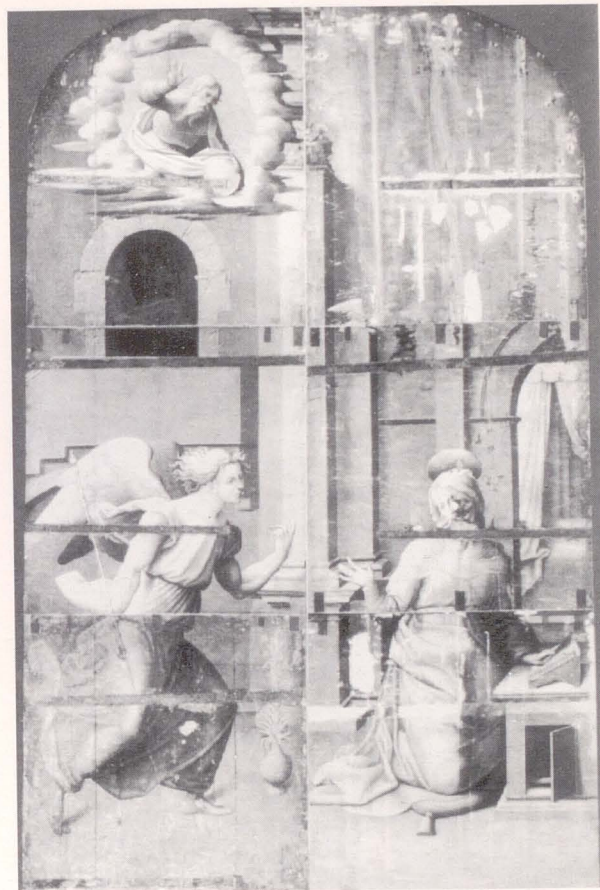


Fig. 5.- Anunciación, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Servei Fotogràfic)

con Juan en las obras de Belem, para instalarse en Coimbra. En la gran máquina que constituyó el célebre monasterio de los Jerónimos estuvieron presentes Rodrigo de Pontezilha, Fernando de la Formosa, Francisco de Benavente, Juan de la Fava -que trabajará en Coimbra con Diego-, Pedro de Trillo y tantos otros²⁶.

También en Lisboa se encuentra entre 1517 y 1522 Diego de Riaño, activo en las obras del monasterio jerónimo, retornando a Sevilla posteriormente²⁷.

En el terreno de la pintura, Portugal no necesitó artistas españoles que decoraran sus iglesias, pues esa vertiente estaba descartada ante la fuerza de la estética flamenca, presente en la importación de tablas y miniaturas e incluso en la llegada de artistas de esa procedencia, así como en la abundancia de pintores. Está documentado

²⁵ DIAS, P., "Portugal e a arte-espanhola na época dos descobrimentos" *No tempo das feitorias*, p. 320.

²⁶ MACEDO, F., "Olivier de Grand", *No tempo das feitorias*, p.100; MORALES J.L., "Manuelino", "Renacimiento", *Arte português*, "Summa Artis", XXX, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 163-284.

²⁷ MORALES, A., "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, 1993, nº 264, pp.404-408.



Fig. 6.- Anunciación, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

en 1514, en Viseu, un pintor de origen español, casado con portuguesa, llamado Fernando de Trosilhos, residente en Lisboa en 1526²⁸. Años más tarde, en 1536, un pintor sevillano, Fernando de Aldana, estaba en Lisboa, aunque para adquirir esclavos²⁹. El extremeño Luis de Morales

se adentrará en Portugal con uno de sus conjuntos más significativos a través de las grandes tablas realizadas para la catedral de Evora (1564-1565), con otro encargo posterior, para Elvas; avanzada la década de los sesenta el andaluz Francisco Venegas se establecerá en Lisboa.

Por el contrario, algunos nombres de pintores portugueses aparecen en España. La proximidad y las relaciones comerciales con las tierras bajas de la Corona de Castilla permitieron la aparición en su ciudad más activa -Serrera habla de "eje pictórico Sevilla-Lisboa"-, de artistas alguno de los cuales llegó a destacar. El lisboeta Alejo López (Aleixo Lopes) entra como aprendiz en el taller del reputado Sturm en 1553 y tal vez sea el destinatario de sus herramientas de trabajo a la muerte del maestro³⁰. En el ambiente sevillano de esta segunda mitad del siglo cobra un importante prestigio profesional Vasco Pereira o Perea (no oculta en sus firmas su origen lusitano) vecindado en la ciudad al menos desde 1561³¹. La cercanía geográfica y lingüística con Galicia permite la circulación de pintores³² y también de escultores en la vecina Zamora³³. En Zaragoza el prolífico Miguel Jiménez (m.1505) contó con colaboradores portugueses que le ayudaron a hacer frente a sus compromisos profesionales³⁴.

DISPERSIÓN DE PORTUGUESES Y ESPAÑOLES

Analizadas en los inicios de este trabajo las vinculaciones políticas y comerciales con Cataluña no es extraño que llegaran artistas lusitanos en el marco de la "diáspora atlántico-mediterránea" (Serrao)³⁵; se ha llegado a hablar, exageradamente, de una colonia de artistas portugueses durante el siglo XV³⁶. Entre Tolosa y Barcelona estuvo el pintor Joan Payva, quien procedía de la ciudad de Lamego, documentado en 1459, así como Vasco Fernandes, al que conocía, pintor ciudadano de la villa del Bajo Ebro y probablemente de similar origen al coincidir con el Grão Vasco (Vasco

²⁸ VITERBO, G., *Notícia de alguns pintores portugueses*, Lisboa, 1903, 1ª serie, p. 150; REIS SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os Pintores de Viseu do Século XVI*, Lisboa, 1946, p. 31; RODRIGUES, D., "Os pintores anónimos da Oficina de Viseu e os imitadores de Vasco Fernandes", cat. exp., *Grão Vasco*, Viseu, Museu, 1992, p.212.

²⁹ SERRERA, J.M., "El eje pictórico Sevilla-Lisboa Siglo XVI": es de esperar que el interés del pintor no se detuvo en este crudo terreno sino que también se dirigió hacia preocupaciones artísticas estableciendo, tal vez, contactos con otros artistas; SERRAO, V., "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento português 1510-1548", *Grão Vasco*, pp. 258-259.

³⁰ SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, Sevilla, Diputación, 1983, pp. 381-382: con anterioridad, en 1542, aparece como aprendiz en la ciudad un entablador lisboeta Pedro de Laxas (SERRERA, J.M., "El eje pictórico...").

³¹ SERRERA, J.M., "Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, 1987, nº 213, pp.197-239.

³² PEREZ CONSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, Seminario C. Central,1930 (Recoge una lista de 18 portugueses);RUSSELL CORTEZ, F., "Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII", *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Actas, II Simpósio Luso-Español de História del Arte, Coimbra, 1987, pp. 407-428.

³³ Cristobal y Gaspar Acosta, de Guimaraes, asentados en 1576 (NIETO GONZALEZ, J.R., "Artistas portugueses en España. Cristóbal y Gaspar de Acosta", *As relações...*, pp.185-214).

³⁴ LACARRA, Mª C., "Miguel Jiménez", cat. exp. *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, p. 38.

³⁵ A. Meireles do Souto ha realizado un listado de lusitanos activos en Cataluña: "Artistas portugueses na Catalunha", *Anais da Academia portuguesa da História*, 1970, II série, XIX, pp. 181-200.

³⁶ POST, Ch. R., *The catalan school in the early Renaissance*, "A History of Spanish painting", XII, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1958, p.169.



Fig. 7.- Natividad, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

Fernandes) activo en Lamego y en Viseu³⁷. Ya en el siglo XVI, concretamente en 1521, se documenta en Barcelona, en relación con el retablo de San Eloy, al lusitano Diego Peris, imaginero de Estremoz, con quien la cofradía de plateros firma una escritura³⁸. A lo largo del XVI otros artistas residieron en Barcelona, así, de Lisboa procedía Joan Baptista, pintor documentado en 1565 trabajando para un retablo de Dosrius; dos años antes el lusitano “honorable Benito Sanyes (Galindo), pintor” contrató un retablo para el monasterio de San



Fig. 8.- Natividad, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

Benet de Bages y trabajará para Montserrat pintando las telas que decoraban el refectorio entre 1570 y 1575³⁹. Hay que tener en cuenta que la relación de portugueses no se cierra con el siglo⁴⁰.

El viaje por tierra resultaba más complicado que el marítimo por lo cual creemos que los artistas portugueses salían en alguna de tantas embarcaciones que partían de Oporto o Lisboa, aunque no tenemos constancia de que hayan regresado, salvo Pedro Nunes, activo ya en el siglo XVII:

³⁷ SANPERE I MIGUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, II, pp. 11-15. Estos artistas no dejan de estar citados en la bibliografía portuguesa contemporánea: SANTOS, R. dos, *Oito Séculos de Arte portuguesa*, Lisboa, s/d, I, p.20; SERRAO, J.V., *História de Portugal*, II, p. 349; DIAS, P., “Portugal e a arte espanhola na época dos descobrimentos”, *No tempo das feitorias*, p. 321.

³⁸ MADURELL, J. M^a “El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona”, *Museu*, 1950, VI, n^o 15-16, p. 135, doc. 6.

³⁹ MADURELL, J.M^a, “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos... (Addenda)”, p.32,33; “Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III(1), p.22.

⁴⁰ Entre 1615-1616 trabaja en la Diputació de Barcelona Pedro Nunes (o Pere Nunyes), de regreso a Portugal después de una estancia romana, convertido en académico de San Lucas entre 1609-1614 (PUIG Y CADAFALECH, J.; MIRET Y SANS, J., “El Palau de la Diputació General de Catalunya”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-10, 3, p.470; SERRAO, V., “Amaro do Vale e Pedro Nunes: dois pintores portugueses na Roma manierista “reformada” de circa 1600”, *La visión del mundo clásico en el arte español*, Actas, VI Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte “D. Velázquez” (CSIC) (1992), Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 133-148.

“Eu me aparto de vós, Nymphas do Tejo,
Quando menos temia esta partida;
E se a minha alma vae enristecida
Nos olhos o vereis com que vos vejo.
Pequenas esperanças, mal sobejo,
Vontade que razão leva vencida,
Presto verão o fim á triste vida,
Se vos não torno a vêr como desejo.
Nunca a noite entretanto, nunca o dia
Verão partir de mi vossa lembrança,
Amor que vai connigo o certifica.
Por mais que no tornar haja tardança,
Me farão sempre triste companhia
Saudades do bem que em vós me fica”.

(Luiz de Camões, *Soneto*)

Junto con Joan de Borgunya, los pintores portugueses Pedro Nunyes y Henrique Fernandes definen el ambiente de Barcelona a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Sobre la vinculación portuguesa del último contamos con algunas referencias. En la mayoría de los documentos se hace constar su origen lusitano, desde el primer documento conocido que firma (“Enricus Fernandis, pictor, oriundi regni Portugalie, pro nunc vero civi Barcinone...”, 1525), cuando se casa (“...naturalem regni Portugalie, civi Barcinone...”, 1531) hasta su último trabajo conservado (“mestre Anrich pintor portugues”, 1545)⁴¹. Debe estar presente en la ciudad al menos desde 1523, pero sin duda la insistencia con que es citado su origen evidencia que no procede de familia allí ya establecida sino que ha llegado directamente, joven, además, puesto que es en Barcelona donde se casa. Aquí también reside un hermano, al menos en 1537: Fernando Gonsales, quien procede de la Diócesis de Viseu, concretamente del pueblo de Sao Pedro do Sul⁴². No era difícil llegar a Barcelona desde las Beiras a través del puerto de Oporto o de otros, como Lisboa o Setúbal, en una de las embarcaciones ya comentadas⁴³. No son los únicos de ese origen que llegan a Barcelona: en la lejana fecha de 1435 un marino de Viseu intentaba recuperar unos bienes y dinero que le

debía un navegante de Oporto⁴⁴; natural de Viseu era otro portugués, Antonio Fernandes, presente en la capital catalana en 1537, como ya indicamos; con un Fernandes (Jorge) contactó Enrique ejerciendo de apoderado en la sociedad establecida con otros pintores en 1532, quien ostentaba el cargo de receptor del rey portugués, tal vez el mismo escribano de Cancillería que levantó en 1527 el censo de la población de Estremadura, toda la zona desde el Tajo al Duero, incluyendo la hoy denominada Beira litoral⁴⁵. En realidad, Fernandes es casi sinónimo de la Diócesis de Viseu: el citado Antonio procede de allí, también pudo serlo el Vasco Fernandes de mediados del XV documentado en Tortosa y Barcelona, homónimo del mítico artista de las Beiras conocido también como Grão Vasco; Francisco Fernandes y Diego Fernandes (serralheiro) están activos en Viseu en 1520, así como el orfebre Simão; documentado desde 1532 está Henrique Fernandes, quien fallece hacia 1541⁴⁶, con idéntico nombre que el pintor que estamos estudiando; si de éste no se conoce obra alguna, sucede lo mismo con Manuel Fernandes, documentado en 1547 en la ciudad⁴⁷. Otros con dicho apellido están activos en la segunda mitad del siglo. Además conviene saber que algunos artistas españoles trabajan en Viseu⁴⁸. A la llamada “segunda geração” de pintores pertenece García Fernandes. Como vemos, Enrique Fernandes se movió en un entorno portugués en Barcelona, no solo por su relación profesional y personal con otro pintor, Pedro Nunes, sino por la vinculación con su hermano -quien conoce a otro portugués, Francisco Espina, portero de la emperatriz Isabel-, y con “Juan Portugués” que profesaba en el convento de San Agustín.

El ámbito portugués de Pere Nunyes es, documentalmente, reducido. Tal vez pudo conocer a Diego Peris, de Estremoz, quien firma una escritura con la Cofradía de plateros de Barcelona para trabajar en el retablo de San Eloy, donde intervendrá aquel como pintor. Se llegó a pensar que Enrique y Pedro se conocerían en Portugal fundiendo a Nunyes con el destino del Fernandes del siglo XV⁴⁹, aunque lo cierto

⁴¹ Escritura a favor del pintor Pere Pallargues; MADURELL, J.Mª, I (3), pp.60-61; pintura en torno a los sepulcros de los Condes de Barcelona en la catedral (ACB, *Libre de Comptes de la obra*, 1543-1545 (2), f. 95 v).

⁴² MADURELL, J.Mª, *op. cit.*, p. 64.

⁴³ SERRAO, J.V., *História de Portugal*, III, p.314; en la relación de Capmany en 1523 llegan a Barcelona tres carabelas latinas portuguesas procedentes de Setúbal y Lagos, así como una barca de armador barcelonés (*Memorias históricas...*, 1792, IV, pp.40,41)

⁴⁴ MADURELL, J.Mª, “Portugueses em Barcelona (1391-1441)...”, p.7.

⁴⁵ SERRAO, J.V., *op.cit.*, pp. 219-220.

⁴⁶ CORREIA, V., *Artistas de Lamego*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1923; REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*, p. 32; PAMPLONA, F. de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa, s/e, 1956, II, p. 25; MOUTA, J.H., *Pintores de Viseu. Escola ou dinastia?*, Viseu, Junta Distrital, 1969, p.39.

⁴⁷ REIS-SANTOS, L., *op. cit.*, pp.32-33; MOUTA, *op. cit.*, p.39.

⁴⁸ En 1514 residía en la ciudad lusitana el pintor Fernando de Trosillos (Trosilhos), residente en Lisboa en 1526 (REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu...*, p.31); la lista se dilata conforme avanza el siglo (ALVES, A., “Artistas espanhóis na cidade de Viseu nos séculos XVI e XVII”, *As relações artísticas...*, pp. 429-453).

⁴⁹ SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, II, pp. 14-15 (“... pues unidos los veo en Portugal... la venida [de Nunyes] á Barcelona del otro extremo de la península yo no sé explicármela sino como la consecuencia de las amistades, de los afectos, de las añoranzas ó recuerdos de los Fernández, que vuelven á la escuela catalana al cabo del siglo de haber entrado en ella”).



Fig. 9.- Crucifixión, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

es que aparecen en Barcelona en años diferentes. La relación debió producirse antes de 1527, pues a enero corresponde el examen de unas tablas del retablo en que trabajan juntos, el de San Genís de Vilassar⁵⁰; les unía su origen lusitano, con una relación profesional que se intensificó con los años, colaborando -al menos documentalmente- en cinco conjuntos, constituyendo una sociedad en 1532 y actuando unidos como fiadores y peritos; incluso en 1547, al año siguiente de haber fallecido Enrique Fernandes consta que su viuda y Pedro Nunyes vivían en la misma calle⁵¹. Citado por vez primera en 1513 debe haber llegado a Barcelona un par de años antes declarándose “ciudadano” a comienzos de 1516⁵². En 1512 arriba a la ciudad un barco de Oporto y una barca barcelonesa con la procedencia genérica “de

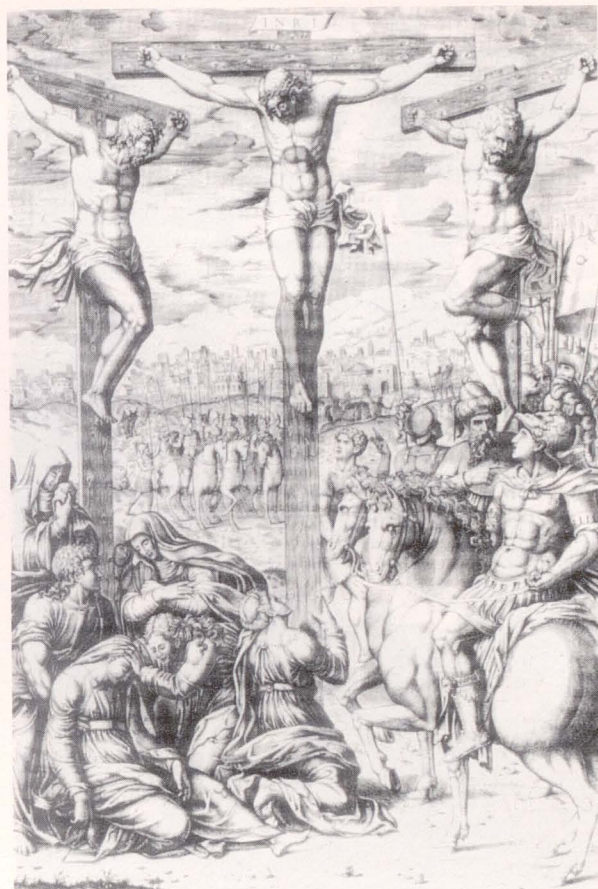


Fig. 10.- Raimondi (entorno). Crucifixión.

Portugal”, idéntica para una carabela latina, además de tres embarcaciones de este tipo que viajan desde Lagos; dos años antes atracan varias embarcaciones portuguesas desde Ayamonte; en 1508 dos del Puerto de Santa María y un balanero de Lisboa y entre 1506 y 1507 cuatro embarcaciones: un barco gallego “de Portugal”, dos de Lagos y una carabela procede de Oporto⁵³.

Tanto su condición barcelonesa como lusitana no dejan de mencionarse en casi todos los documentos, ya sea con el simple “Pedro -o Pere- portugués”, como el más específico “Pere Nunyes, portuguesio ciudatà de Barcelona”. No se nos puede escapar que se trata de un apellido habitual en Portugal: entre 1504 y 1519 está documentado un cantero, maestro de obras reales en Santarem y Lisboa, llamado Pedro Nunes; activo entre

⁵⁰ MADURELL, J. M^a, 1944; II (2), p. 38, doc.IX.

⁵¹ MADURELL, J.M^a, *Idem*, II (1), p.59.

⁵² En febrero de 1513 da las trazas para una vidriera de la catedral (MADURELL, J.M^a, “La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554). *Arte Español*, 1968-69, XXVI, p.88). El siguiente dato corresponde al 27 de enero con respecto al retablo de San Hipólito encargado por la Cofradía dels alfarers, escudillers, ladrillers y ollers (I(3), pp.65-71). Madurell especifica concretamente entre 1508 a 1513 puesto que no figura en las escrituras que los pintores calificados como ciudadanos de Barcelona firmaron el primer año.

⁵³ CAPMANY Y DE MONTPALAU, A. de, *Memórias históricas...*, 1792, IV, pp.35-39.



Fig. 11.- Descendimiento, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

1512-1526 está el escultor Miguel; Joao trabaja entre 1517 y 1518 en el monasterio de Belem; en 1591 figura Felipe, pintor y poeta; ya hemos citado al pintor Pedro Nunes, activo en Barcelona entre 1615-1616 de regreso a Portugal desde Roma; Pedro Nunes Tinoco fue un arquitecto que trabaja entre 1616 y 1636; varios artistas con este apellido aparecen en los siglos XVII y XVIII, algunos activos en Évora, dos en Oporto⁵⁴. Notable humanista del Renacimiento fue Pedro Nunes (1502-1578). Un hijo del pintor que estamos estudiando -como su paisano Enrique Fernandes se casa con una catalana- recibió su mismo nombre, ejerciendo la medicina⁵⁵.

Cuando Enrique Fernandes llega a Barcelona debió contactar con artistas locales que le apoyaron en sus primeros momentos. Así, antes de la irrupción -documental- de Pere Nunyes en su vida encontramos a



Fig. 12.- Descendimiento, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

Pere Pallargues, a quien adeudaba cierta cantidad de dinero y el que avala a Enrique (1528) con respecto a la realización del retablo de San Lorenzo de Maçanet; Pallargues funda una sociedad junto al pintor Antoni Almell en 1525, y tal vez fue ésta una cobertura para la actividad profesional del portugués; ahora bien, cuando en 1529 Enrique Fernandes ratifica el compromiso de realizar el citado retablo, Pallargues es sustituido por Pere Nunyes como fiador⁵⁶. "...la città è bella..."

La presencia de estos portugueses se enmarca en el ambiente general de castellanos y extranjeros que trabajan en Barcelona. Entre los escultores, el burgalés Ordoñez debió establecerse hacia 1515; de origen vasco debe ser Martí Diez de Liatzaso; extranjeros son Joan Petit Monet y Joan de Tours. El pintor alemán Aine Bru trabaja a principios del siglo en el monasterio de San

⁵⁴ PAMPLONA, F. de, *Diccionário de pintores e esculptores...*, III, pp.152 ss.; SERRAO, V., "O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos documentos e obras (1616-1636)", *Boletín Cultural de Assembleia Distrital*, (Lisboa), 1977, n°83, pp.143-201.

⁵⁵ MADURELL, J. M., II(1), p.59. Las capitulaciones matrimoniales del hijo corresponden a 1556.

⁵⁶ *Idem*, pp.54-55; I(3); II(2), pp.43-44, doc.XIV. Hay que tener en cuenta que ya habían trabajado juntos en el retablo de San Genís de Vilassar (1526 en adelante).

Cugat, en el cercano Vallès; de Strasburg es Joan de Borgunya; Nicolau de Crudença es de origen napolitano, igual que el desconocido Jaume Nasaro; Pedro Pisa, de Cerdeña; italiano es también Pietro Paolo de Montalbergo mientras que Pere Seraff es griego; de origen valenciano es Joan Cardona y de Jerez Juan de la Fuente... Realmente, la presencia de extranjeros es consustancial al arte español de los siglos XV y XVI; como indica Yarza para la primera fecha “¿Qué se habría hecho en la España de los Reyes Católicos sin ellos?... Sin embargo, tal vez conocemos mejor solo la punta de un iceberg de grandes dimensiones y los que no tuvieron éxito, los vampirizados por otros artistas más listos y mejor situados, los que suenan una sola vez en la documentación, conforman su parte más extensa aunque oculta”⁵⁷. Tal vez la competencia y la pléyade de pintores en cualquier zona del Portugal fue lo que originó la marcha de Nunes y Fernandes, llegando a una Barcelona alabada por la belleza que le ofrece su unión con el mar, la arquitectura y sus jardines, por lo que indica Guicciardini en 1511 es “città per tutto”:“(…) la città è bella e grande cosa per gli edificii, pel mare che batte alla città proprio alla loggia de' mercanti; pelle strade belle rispetto alla pulitezza e la parità degli edificii, ma sono strette; per essere dilettevole di giardini bellissimi e di molti aranci; per essere ben popolata e ancora ricca; (...)”⁵⁸.

Años más tarde (1524) el embajador veneciano Navagero -ligado al catalán Juan Boscán- la seguía considerando “hermosísima ciudad”, de casas “buenas y cómodas, construidas de piedra”, extasiándose con sus jardines “con mirtos, naranjos y limoneros”⁵⁹; sin embargo, fue testigo de la escasa actividad en su puerto, signo de que los tiempos han cambiado, tornándose en crítica la situación económica, por lo que las centurias del XVI y XVII serán denominadas los “segles de la decadència”⁶⁰. La crisis económica viene de atrás, debido a la pérdida de mercados, falta de competitividad, etc.⁶¹. Ello se debe también a la inestabilidad social producida por la guerra civil y a los levantamientos populares, como ya decía Nicolás de Popielovo en

1485, que hace que Barcelona parezca “casi muerta comparándola con lo que antes fué” (Münzer, 1494). El despegue de la Corona de Castilla contribuye a la pérdida del impulso medieval, viéndose desplazada por la mayor dinámica de ciudades castellanas y aún de la próxima Valencia; ya comentaba Guicciardini en 1512 que su comercio no florecía como en el pasado y había perdido el esplendor de antaño, impulsado por el asentamiento de la Corte en Castilla⁶². A este “estat de guerra endèmic” (N.Sales) contribuyó el bandolerismo, el encarcelamiento, muerte o huida de judíos, así como las pestes⁶³, situación de la que parece ser consciente Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) al relacionar Barcelona con un bajo estado de ánimo:

“Que como desaparece Barcelona y huye aquella playa gloriosa, así va enflaqueciendo la persona”.

(Epístola. A María de Peña, criada de doña Marina de Aragón en loor de la fealdad).

INTERCAMBIOS PROFESIONALES

Debieron hacerse en Barcelona con buena parte de la clientela desde 1513 hasta mediados de 1550: si 1546 es la última fecha para Fernandes, 1554 lo es para Nunyes⁶⁴. La acaparan junto con Joan de Borgunya, documentado en la ciudad desde 1510 hasta 1519, pero con una obra muy significativa en Girona; aparece en otros momentos en la Ciudad Condal y es a él a quien le encargan el retablo de Santa María del Pino, terminado a su muerte (ya había fallecido el 3 de diciembre de 1525) por Nunyes. La relación con Borgunya fue relativamente temprana. Así, en abril de 1515 juntos avalaron una escritura del pintor Gabriel Forns⁶⁵; a su vez, el alemán aparece como fiador de Nunyes en enero del siguiente año, prueba de amistad⁶⁶; en 1519, ambos, por encargo de la Diputación General debían examinar determinadas pinturas que Gabriel Alemany realizó en un castillo de madera con motivo de la entrada de Carlos I⁶⁷. En 1524 Joan de Borgunya será examinado por Nunyes -de nuevo

⁵⁷ YARZA, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, p. 372.

⁵⁸ GUICCIARDINI, F., *Diario del viaggio in Spagna* (1511), Florencia, Felice Le Monnier, 1932, pp. 51-52.

⁵⁹ GARCIA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, p. 841. Para Contarini (1521) es “muy hermosa, puesta sobre el mar en forma de un semicírculo del cual el arco son las murallas de la ciudad en la parte de tierra y la cuerda el mar...” (p.894).

⁶⁰ SALES, N., *Els segles de la decadència (s.XVI-XVII)*, “Historia de Catalunya”, IV, Barcelona, eds. 62, 1992 (3ª ed).

⁶¹ GARCIA CARCEL, R., *Historia de Cataluña. Ss. XVI-XVII*, pp. 269-284.

⁶² GUICCIARDINI, F., *op. cit.*, p.51. FERNANDEZ ALVAREZ, M., *La sociedad española en la época del Renacimiento*, Madrid, 1970, p.91.

⁶³ FERNANDEZ ALVAREZ, M., *op. cit.*, pp. 91 y 259; SALES, N., *op. cit.*, pp. 39, 82, 184, 260 (n. 52).

⁶⁴ Policromía y dorado de un grupo con Piedad para la iglesia de San Jaime de Barcelona (MADURELL, J.Mª, II (2), p. 62, doc. XXXII); junto con Pere Seraff en relación al retablo de San Pedro y San Juan para la iglesia parroquial de San Martín de Arenys: II (1), p. 64; “La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)”, p.114.

⁶⁵ MADURELL, J.Mª, I (3), p. 70.

⁶⁶ Con respecto al retablo de San Hipólito (*Idem*, II (2), pp. 29-30, doc. I).

⁶⁷ *Idem*, II (1), pp. 48-49.

seleccionado por la Diputación- al controlar sus diseños para unas capas pluviales⁶⁸. Finalmente, Nunyes no solo fue el sustituto de Borgunya para dar por concluido el retablo del Pino, sino para realizar el de la lejana Capella, del cual el alemán ya se había encargado de enyesar⁶⁹.

Entre los pintores y los escultores las relaciones profesionales y personales no dejaron de ser estrechas, movidos fundamentalmente por las primeras razones, si bien el común origen lusitano de Nunyes y Fernandes hizo que la relación se mantuviera hasta la muerte del segundo. En este ambiente entra el napolitano Nicolau de Credença quien se encontraba en Barcelona desde finales del siglo XV, con una dilatada actividad al fallecer en 1558. Pere Nunyes buscó su apoyo desde temprana fecha: juntos firman unas capitulaciones en marzo de 1517 y más tarde (1524) sobre la ejecución de un retablo encargado por fray Joan Ferrer⁷⁰. Así mismo, Credença también participó con el portugués en el examen de las historias diseñadas por Borgunya (1524).

En realidad, ya en 1521 habían fundado una sociedad⁷¹. Precisamente ésta es una vía de trabajo con intereses profesionales habitual en la Corona de Aragón⁷² y en particular en Barcelona, también en el terreno de la escultura, como vemos en la compañía formada por Martí Díez de Liatzasolo, Joan de Tours y Joan Masiques⁷³. Pedro Nunyes y Enrique Fernandes habían firmado en 1528 una capitulación con el desconocido pintor Blai Guiu, pero es a partir de mediados de 1532 cuando nos encontremos con la sociedad de pintores de más larga duración, la de los dos portugueses, que parece tener vigencia a lo largo de más de diez años, hasta la muerte de Fernandes (1546), ampliada en un período de seis, con la incorporación de Credença⁷⁴. Después de la firma ambos aparecen juntos en diversas obras, aunque realmente no fueron tantas como se podía esperar: documentadas, tan solo cinco; la primera corresponde al retablo de Santa María y San Martín de Capella, encargado a Nunyes pero con carta de pago de 1533 firmada por ambos, mientras que a los años cuarenta corresponde el

retablo de San Severo para el Hospital de Clergues de Barcelona, el de San Miguel de los carniceros, del convento del Carmen, y la policromía de un retablo de Liatzasolo y otras labores para la iglesia de San Jaime de la misma ciudad⁷⁵. La sociedad entre Nunyes y Fernandes no implicaba dejar de contratar obras independientemente; estos lazos profesionales tienden a hacerse con el mayor número de encargos, dominar la clientela y no dejar hueco para la competencia, fenómeno que Ainaud denominó "primacía en la contractació"⁷⁶. La unión entre los portugueses no se ciñe a la ejecución de retablos, juntos (1533) son fiadores del vidriero Pere Lamidei, extranjero como ellos, y actúan (1541) como expertos examinando una labor realizada por Gabriel Alemany, hijo⁷⁷. Muerto Fernandes, Nunyes colabora con el griego Pedro Serafi entre 1551 y 1554, aproximadamente.

Las relaciones entre los artistas, como vemos, no se basan solo en mutuas colaboraciones, así el hecho de avalar a un compañero, incluso con todos sus bienes, y formar parte del tribunal de peritos que han de examinar su obra o la del competidor de un amigo entra en el ambiente peninsular del momento, intenso en Barcelona, donde se percibía una indisimulada camaradería en un entrelazado mundo de intereses. En él encontramos a Gabriel Forns, ciudadano distinguido ("pro-hom") de la Cofradía de pintores de San Esteban de los palafreneros en 1523: si Joan de Borgunya y Pere Nunyes fueron sus fiadores en 1515, aquel y el borgoñón lo serán de Nunyes al año siguiente⁷⁸. Otro pintor, y maestro de vidrieras, Jaume Fontanet es el fiador de Nunyes -con "tots lurs bens y quascu per lo tot, mobles e immobles, haguts e per haver"- con motivo del retablo de Santa María del Pino, en 1525; como tal, volverá a actuar al año siguiente con respecto a las puertas del retablo de San Eloy⁷⁹.

Díez de Liatzasolo -según Damián Forment "no té l'art ni sciència per poder desernir una obra si és bona, ben feta o falsa, com ell no sia expert, ni sàpia lo menester en lo dit art de masoneria"⁸⁰- y Joan de Tours,

⁶⁸ Junto con Nicolau de Credença y el platero Ferrer Guerau (*Idem*, p.48).

⁶⁹ MADURELL, J.Mª, *Idem*; II (2), pp. 35-37, doc. VIII.

⁷⁰ MADURELL, J.Mª, I (3), pp. 19, 77-78; II (2), pp.34-35, doc. VI, VII.

⁷¹ MADURELL, J.Mª, "La labor pictórica...", p. 116 doc. 3.

⁷² Así, en 1521 los pintores activos en Zaragoza Antonio de Aniano, Pedro de Aniano y Martín García se asocian para trabajar juntos por tiempo de ocho años (MORTE, C., "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón", *Bol. del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1987, XXX,p.169, doc. 51).

⁷³ MADURELL, J.Mª, "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945,III(1), pp.10-12.

⁷⁴ MADURELL, J.Mª, "La labor pictórica...", p. 116; I (3), pp. 17-20; II (2), pp. 44-45, doc. XVI.

⁷⁵ MADURELL, J.Mª, II (2), pp. 38,49, docs. X, XIX; p. 56, doc XXVI; p. 60, doc XXX; p. 57, doc. XXVII.

⁷⁶ AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura dels segles XVI i XVII*, "L'Art català ", II, Barcelona, Aymá, 1958, p. 73.

⁷⁷ MADURELL, J.Mª, II (2), pp.46-48, doc.XVII; PUIG I CADAFALECH, J.; MIRET I SANS, J., "El Palau de la Diputació General de Catalunya", p.44.

⁷⁸ Se refiere al retablo de San Hipólito (1516); MADURELL, J.Mª, I (3), p. 69; II (2), p. 29, doc. II.

⁷⁹ MADURELL, J.Mª II (2), pp.36-37, doc.VIII, "El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona", p.149, doc. 7.

⁸⁰ Declaración en torno al litigio surgido con motivo del retablo de la iglesia del monasterio de Poblet (SALAS, X. de, "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, I (3), p. 110).

quienes en gran medida definen el ambiente escultórico de Barcelona, están muy vinculados a los portugueses, sobre todo a Nunyes, autores de retablos en los que aquellos intervienen. Así, en el mayor de la iglesia de San Jaime (con cartas de pago desde 1542), obra que fuera criticada por Forment. Junto con el francés Tours trabaja en el retablo de San Miguel de los carniceros cuyas tablas corresponden a los portugueses en la misma década de los cuarenta: precisamente es Liatzasolo a quien Nunyes propone para su examen, junto a Credença y Serafí, otros incondicionales⁸¹. De hecho, hacía muchos años que el vasco pertenecía al círculo del portugués pues en 1527 fue quien practicó la visura de las tablas que habían pintado Nunyes y Fernandes para el retablo de San Ginés de Vilassar⁸². Por su parte, Joan de Tours interviene, al menos, en tres retablos donde aparece trabajando Nunyes; así, en el de Santa María de la Rosa del monasterio de Santa Catalina, y en los que llevó a cabo, junto con Serafí, para Arenys de Munt⁸³; la relación se amplía a Enrique Fernandes quien pintó en el retablo de San Onofre, obra de Tours⁸⁴. La protección profesional y la amistad entre los imagineros y el pintor se constata abiertamente en el bloque que formaron al dar sus



Fig. 13.- Holbein. Entierro de Cristo, Basilea, Öffentliche Kunstsammlung



Fig. 14.- Entierro de Cristo, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)



Fig. 15.- Entierro de Cristo, igles. de Martín (Capella) (Arxiu Mas)

⁸¹ MADURELL, J.M^a, II (2), p.60, doc. XXX, también los docs. XXXIII y XXXIV; II (1), pp.46-49; "La labor pictórica...", pp. 106-107, 119 (doc 13).

⁸² Considera mejor elaboradas las de Nunyes que la de su compañero (MADURELL, J.M^a, II (2), p.38, doc.IX).

⁸³ MADURELL, J.M^a, II (1), pp.90-91; "La labor pictórica...", p.114; "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1947, V (3,4), p.251.

⁸⁴ MADURELL, J.M^a, II (2), pp.49-50, doc.XX; II (1), pp.49-51.

pareceres a la labor de Forment en el retablo de la iglesia del monasterio de Poblet, emitiendo veredictos muy negativos; no deja de resultar curioso observar como Nunyes se atreve a emitir juicios no solo sobre las medidas sino acerca de la calidad de las imágenes, llegando a la conclusión de que es un retablo “errat e dolent”; sin duda estaba seguro de que Liatzasolo lo habría hecho mejor; ésta amistad no se escapa a los testigos de Forment: “...Martín Díez ymaginayre es enemich capital del dit mestre Forment y per la inimistad que li te diria e faria, diu e fa qualseuol cosa per mal dita y mal feta que sia, puis son certs que fan plaer al dit mestre Martín Díez”; el miedo a que Forment pueda hacerse con la clientela es corroborado por uno de sus testigos al afirmar que el imaginero vasco “ab totes ses forçes treballa para que lo dit mestre Forment seu vaja desta terra y que no li leve les obres que de dit art se fan o se han de fer en Barcelona y en Catalunya”⁸⁵.

CLIENTELA

A diferencia de otras zonas españolas, la catedral no era en estos momentos un foco de trabajo, tal vez porque ya estaba decorada con buenos retablos góticos. La ausencia de protectores, promotores artísticos o mecenas es evidente. Los portugueses tan solo en pocas ocasiones trabajan para ella: en 1513 Nunyes diseñará una vidriera y Fernandes pintará una cortina para la capilla de Santa Eulalia y los guardapolvos que están entorno a su sepultura, así como las decoraciones que desde 1545 acogen las sepulturas de los condes Berenguer y su mujer. Parroquias e iglesias conventuales o de centros monásticos u hospitalarios constituyen la clientela principal.

Hay que tener en cuenta que las cofradías jugaron un importante papel en este sentido, siguiendo una tradición medieval. Así, el retablo de San Hipólito realizado por Nunyes para el monasterio de Nuestra Señora de Nazaret fue un encargo de la Cofradía de los alfarers, escudillers, ladrillers i ollers para la capilla del santo; la cofradía del gremio de los plateros solicitó a Nunyes las puertas del retablo de su capilla en la iglesia de la Mercé; la de la iglesia conventual del Carmen acude a Nunyes y Fernandes para que les realice un retablo. En la ciudad los encargos particulares escasean, teniendo una vertiente clara: la de obras destinadas a capillas privadas. Así “lo honrat en Franscesç Thomas, mantero”, tiene su capilla en el monasterio de San Agustín, para la que trabajó Fernandes realizando el retablo de San Onofre; el retablo de Santa María de la Rosa, en el monasterio de Santa



Fig. 16.- Jaume Huguet Consagración de San Agustín, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Servei Fotogràfic)

Catalina, se hizo a expensas del ciudadano Tomás Pujol; la familia Romeu posee una capilla en el templo conventual de los frailes predicadores. El señor mícer Jeroni Franch solicita a Nunyes un retablo en honor a su santo patrón; notable fue el cliente para el que trabaja en su capilla de la iglesia de Santos Justo y Pastor entre 1528-1530: se trata del noble Jaume de Requesens que le encarga un retablo.

Fuera de Barcelona, varias iglesias parroquiales recibieron retablos suyos; algunos templos corresponden a monasterios, como el de Santa María de l'Estany y el de predicadores de la Seu d'Urgell y a conventos, como el de frailes predicadores de Tarragona. Cofradías como la de la Virgen del Rosario en la Seu d'Urgell hizo posible el retablo de Nunyes. En alguna ocasión también intervienen los “obrer” de la parroquia, como el “mercader” y los “pagesos” de San Genís dels Agudells. Las ciudades a través de algunos notables contribuyen al embellecimiento de sus iglesias parroquiales como sucede con el retablo de San Miguel Arcangel de Cardona y el de Capella, gestionado por Gabriel Miró, “reverendus

⁸⁵ MADURELL, J.Mª, “La labor pictórica...”, pp. 121-123, doc.17; MELON, A., “Forment y el monasterio de Poblet (1507-1535)”, *Rev de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917, nº36, p. 297; SALAS, X. de, “Damià Forment i el monastir de Poblet. Addicions i rectificacions”, *Estudis Universitaris Catalans*, 1928, nº13, pp. 476-477, doc. XX.



Fig. 17.- Consagración de San Eloy, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Arxiu Mas)

dominus”, que era “procurator, syndicus et actor” del lugar, además de arcediano de la Seo de Lleida; la conexión con Nunyes debe estar movida por su labor dejada en la Seo (1522) y por la presencia en Barcelona de Miró al ser canónigo de la catedral.

Los particulares también intervienen en los recintos sacros. Así, el retablo del altar mayor del convento tarragonés de frailes predicadores está relacionado con el “magnific i noble senyor” Guerau de Icart, domiciliado en aquella ciudad.

Para capillas instaladas en viviendas particulares, en las denominadas “torres” o castillos y, por tanto, en recintos privados, Nunyes trabajó en pocas ocasiones: para el “magnific mossen Bernat Guerau de Marimón, cavaller, senyor “del castillo y término de San Marçal en la comarca del Vallés; otro retablo fue costado por los “magnifics senyors”, “cavallers, ciutadans de Barcelona”, mossen Francesch Badia y mossen Pere Antoni de Rocacrespa, para la capilla de la torre de San Joan situada en San Martí de Provençals.

ICONOGRAFÍA

Teniendo en cuenta la clientela, es lógico, a primera vista, que sea de tipo religioso. Sin excepciones, ni aún cuando trabajan para particulares, pues el destino de estas



Fig. 18.- Consagración de San Severo, Museu Diocesà (Barcelona) (Carles Aymerich, Servei de Restauració de Bens Mobles, Generalitat de Catalunya)

obras son recintos sacros. No solo no aparecen temas históricos, ni mitológicos, ni se cita la labor de estos pintores como retratistas, sino que la mitología, la historia, o las referencias al mundo pagano de la Antigüedad no surgen ni como testimonio reforzador del tema religioso, a diferencia de la ornamentación arquitectónica del momento. En la obra conservada tan solo en ocasiones se rompe con la estricta temática religiosa al abordar acontecimientos donde la historia y la religión se aunan. Una de estas corresponde al *Traslado de las reliquias de San Severo desde el monasterio de Sant Cugat hasta la catedral de Barcelona* acaecido en 1405, pintado en el retablo dedicado al santo (Hospital dels pobres sacerdotes, 1541-42). Ya un retablo realizado hacia 1442 había recogido esa procesión; ahora, cien años después, Pere Nunyes y Enrique Fernandes la proyectan en otro retablo dedicado al santo. El desplazamiento se produjo por deseo expreso del rey Martí l'Humà quien se consideró curado de una pierna, gracias a la intervención del santo. Como muestra de agradecimiento quiso que sus restos fueran venerados con mayor pompa que la dispensada en Sant Cugat. Interesa constatar la presencia de miembros de la familia real, tal vez retratos teniendo como modelo un retablo gótico; obispos, “verguers” y “consellers” también están presentes; sin duda, son retratos los “consellers” que

aparecen en otra de las tablas del conjunto (*Elección del santo como obispo*), tal vez no los medievales sino los correspondientes al momento en que se ejecutó el retablo⁸⁶.

IMPOSICIONES CONTRACTUALES

Como en el resto de la península, artistas como Nunyes y Fernandes estaban condicionados por el cliente que imponía condiciones a todos los niveles, cláusulas que se deben cumplir a rajatabla donde da la impresión de que lo que hoy denominamos "obra de arte" era tratada como una prestación de tipo técnico en que la libertad personal no tenía cabida, pareciendo ser el resultado de una labor artesanal y no artística⁸⁷.

Con frecuencia los pintores estaban comprometidos a dorar y, en su caso, a *policromar* la armadura del retablo y la labor de talla, trabajo que podía expandirse a la obra escultórica. Desconocemos si se trataba de un quehacer que reservaban a sus ayudantes o en el marco del taller y de una sociedad de pintores contaban con doradores o contrataban especialistas para tal efecto.

La preparación del *soporte* -la madera- era especialmente tratada en las capitulaciones contractuales, siendo una de las tantas obligaciones a las que se veían comprometidos. Evidentemente, se temía que las dilataciones y contracciones causaran efecto en la pintura, por ello había que unir muy bien las tablas que configuran los "plans" o cuadros, encolarlas, encañamarlas (es decir, pegar fibras de cáñamo sobre las juntas para que no se abran antes de aparejarla y pintar encima) y enyesarlas de yeso fino, "ayxi -se dice con respecto al retablo de San Onofre- a part de dins com de fora, porque en ningun temps faça moviment"⁸⁸.

Rapidamente el *óleo* suplanta al *temple*, estando obligados contractualmente a usarlo. Aunque pueden leerse frases como al óleo "y no res al temple" (retablo de San Rafael para una capilla privada), la combinación -"tan a l'oli com de temple"- es habitual. El uso de "bons" y "fins colors" se aborda con insistencia en la documentación, como en el resto de España; en cuanto al *oro*, Joan de Borgunya ya había abandonado los fondos dorados que hacían relucir los retablos góticos y entre pintores de tradición (Joan Gascó), como ya lo había planteado Aine Bru en de Sant Cugat. Ahora bien, Nunyes va más lejos pues el oro desaparece a excepción de detalles ornamentales de las vestimentas, halos y



Fig. 19.- Retablo de la igles. de San Martín (det.) (Capella) (Arxiu Mas)

elementos cósmicos. Sin embargo, la aplicación de oro es un elemento muy a tener a cuenta por los clientes, símbolo de desahogo económico pero también de espíritu medieval. Oro fino, oro "del millor", se ha de poner "en tots lochs que sera necessari", se indica en el retablo del Noli me tangere pintado por Nunyes, sin especificar las zonas; es habitual que se citen las "diademas", es decir los halos místicos, y las "fresedures" de los vestidos.

De estas primeras décadas del Renacimiento no ha llegado hasta nosotros ninguna obra realizada al *fresco*; hay que esperar hasta mediados del siglo XVI, a las ornamentaciones arquitectónicas de las tumbas de los condes Berenguer, realizadas por Fernandes en 1545.

⁸⁶ AVILA A., "Elecció de Sant Sever de Pere Nunyes y Enrique Fernandes", *Thesaurus. Estudis*, cat. exp. Barcelona, 1986, pp. 244-246; "Guariment del rei Martí I" y "Trasllat de les reliquies de Sant Sever" *Millenium*, cat. exp., Barcelona, 1989, pp. 426-429.

⁸⁷ Conservadurismo apreciado también por F.MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, p.147. ("... términos de gastos económicos de materiales, colores más ricos y finos, incluso más o menos mejores dorados, o como mucho de gastos económicos "de manos", esto es, de habilidad en la ejecución manual del encargo").

⁸⁸ MADURELL, J.Mª, II (2), p. 50, doc.XX.

Siguiendo un procedimiento habitual en el ámbito peninsular Nunyes y Fernandes se vieron obligados a mostrar, previamente a la realización de los cuadros, las composiciones dibujadas sobre papel (*muestra*). El cliente debía asegurarse el resultado final desde el punto de vista sobre todo compositivo. Así, a fin de realizar el retablo de San Hipólito, en 1516, la Cofradía dels Alfarers, Escudillers, Ladrillers y Ollers obligaba a Nunyes que “quada taula haia amostar deboixada als dits prohomes, o aquells qui volran”; muchos años después, en 1541, los administradores del Hospital de San Severo dejan bien claro que “primerament que los dits mestres comensen las taulas, dibuxaran totas las ystories en paper”, por ver si son de su agrado⁸⁹.

En otras ocasiones se trataba de una muestra al óleo sobre tabla, donde se pusiera en evidencia la capacidad del artista; es lo que sucede con las puertas del retablo de San Eloy: Nunyes debía trabajar “segons forma de la pintura de una taula que lo dit mestre Pedro, a ses despeses, te á pintar”⁹⁰. Sabemos que en otra ocasión se fija como modelo una tabla que ya ha ejecutado para el retablo; ahora no se trata de una cuestión compositiva sino de la esperanza de que el artista realice el conjunto tan bien como ya lo ha demostrado; en 1516 Nunyes lleva a cabo una tabla con la representación de San Bernardo destinada al bancal del retablo de San Hipólito: es la que servirá de pauta para los prohombres de la Cofradía, y en general toda la predela, pues el retablo se debía hacer “segons forma y mostra de la pintura del dit banchal”⁹¹. Como ejemplo a seguir para el artista puede estipularse una obra realizada por él mismo pero que ha sido vista por el cliente y le ha complacido de tal manera que la toma como modelo; es lo que hizo Bernat Guerau de Marimón cuando capituló con Nunyes el retablo de la Magdalena en 1518 al poner como referencia el retablo de micer Hieronym Franch, dedicado a San Jerónimo, pintado por el portugués; en este caso se le exigía realizarlo “amb tota perfecció”, tal como el citado retablo, o “millor si millor pora”⁹².

Los modelos a tener en cuenta no siempre son coetáneos: en más de una ocasión se acude a obras medievales. Así, para las tablas con la historia del santo, en el citado retablo de San Hipólito, se nombra un retablo antiguo, que fue sustituido por el actual, que el pintor deberá tomar como modelo: “...axi com stava ja pintada en lo retaule vell qui stava pasat en dita capela”. Es interesante otro de los ejemplos que he citado, puesto que se conserva la obra definitiva aunque no su modelo: los

portugueses en 1541 se vieron comprometidos a pintar en el bancal del retablo de San Severo el traslado del santo desde San Cugat hasta Barcelona, hecho que ocurrió en 1405; pues bien, debían tener en cuenta la composición que figuraba en el retablo de la capilla del santo, en la catedral, “de la manera que esta en la Seo”, obra realizada hacia 1442. Desconocemos si se atuvieron a esta sugerencia pues era eso, una proposición, ya que también se estipulaba que “sy los dits mestres pintors conexasen estar millor d'altra manera segons lo lloch, que o pinten a sa coneguda”. No fueron los únicos casos en que se volvían los ojos al pasado, pues también le ocurrió a Joan de Borgunya (1516) al realizar dos tablas para el retablo del Pino que se debían adecuar a otras del retablo de la iglesia de Santa María del Mar, tal vez las pintadas por Martorell (m.1452) para el altar mayor.

Otra modalidad en el férreo control ejercido sobre el pintor implicaba ir mostrando al cliente cada una de las tablas que iba realizando a fin de que éste diera el visto bueno. Es lo que debió ocurrir con el retablo de San Hipólito, contratado en 1514 en una fecha en que su autor, Nunyes, no debía tener aún prestigio. Así se indica en una de las capitulaciones que “no se haien de sperar que dit retaule sia acabat de pintar. Mes que acabada quiscuna taula del dit retaule fahedor, encontinent haie esser mostrada, e dit mestre Pedro Nunyes promet mostrar, e sobre aquella tal pintura puguen haver consell si stara be... o no”.

Tal como suele suceder en el ámbito peninsular, la *iconografía* es cuestión del que paga aunque a veces en la documentación se especifique que se “ha acordat” con el pintor. En algunos casos no solo se aporta la temática sino la disposición de los diferentes compartimentos del retablo, por lo que puede surgir la imposición de que se ha de pintar “del modo seguent” o “de aquesta manera” (retablo de San Hipólito). La documentación al respecto permite hacernos una más que ligera idea de la constitución de alguno de los retablos desaparecidos. Es interesante constatar como algunas veces se ofrece una descripción casi detallada de la distribución de las escenas en el retablo, según vemos en el de la Magdalena, para la torre de Bernat Guerau Marimón, de pequeño tamaño, con una talla única presentando el *Noli me tangere* y tres compartimentos en el bancal; Nunyes pone en estricta práctica -como vemos en el conjunto conservado- lo estipulado en las capitulaciones del retablo de Capella al imponer “que dit mestre haie de pintar en les dotze taules principals, dotze histories, ço es...”; no solo se describen

⁸⁹ *Idem*, pp.25, 56, docs. I, XXVI.

⁹⁰ MADURELL, J.M^a, “El pintor Pedro Nunyes y el retablo de ...”, pp. 148-149, doc. 7 (1526).

⁹¹ MADURELL, J.M^a, II (2), p. 26, doc. II.

⁹² *Idem*, p. 31, doc. III.

las composiciones de los diferentes pisos sino que también se aporta la temática para las puertas y las pulseras, éstas últimas desaparecidas⁹³. También se adapta a lo estipulado en las zonas externas de las puertas del retablo de San Eloy, pues para los responsables de la Cofradía dels argentens fue capital la representación “de part de fora de les dites portes, (de) la Salutació de Nostra Dona, de blanch e negre, de la statura que requer” (fig.5); en este sentido se adecua a la tipología de los trípticos flamencos, aunque representada por partes en cada una de las tablas que constituyen las alas; con respecto al conservado retablo de San Severo, Nunyes y Fernandes cumplieron con la imposición de pintar en el bancal el traslado del santo desde Sant Cugat hasta Barcelona. En retablos como el de San Hipólito (de Nunyes) y de San Onofre (de Fernandes) se apunta, en línea general, la temática y la ubicación de las historias.

Interesa apreciar cómo se respeta la disposición tradicional de algunas representaciones. Así, la *Crucifixión* ha de estar instalada en la “punta dalt”, tal “com acostumen estar altres retaules”, se especifica con alusión al de San Hipólito⁹⁴. Cuando los retablos llevan puertas éstas se reservan el derecho de representar las figuras de cuerpo entero de *San Pedro* y *San Pablo*. Es tan propio que a Nunyes se le exige en el retablo de San Hipólito que las pinte “axi com en alguns altres retaules es acostumat”; en el de Capella -que se conserva- se fija en las capitulaciones, pero también las lleva el retablo Requesens y estaban presentes en el de San Miguel dels carnisers -lo sabemos por las características del retablo, ejecutado por el carpintero Joan Romeu-, en el del convento del Carme, y en el de San Genís de Vilassar (fig.1). En este sentido, se sigue la tradición de la Corona de Aragón.

En algunos documentos no se describe la iconografía o tan solo se cita parte de ella; las composiciones, se suele decir, ya serán indicadas al pintor; fórmula como “aquellas que los dits obrers voldran e diran” es habitual.

Siguiendo con la norma de otros focos peninsulares los pintores estaban comprometidos desde un principio a dejar que su obra fuera *examinada*. En alguna ocasión se recurría a este compromiso si surgían divergencias; el cliente temía que no hubieran dado los delicados y bellos colores y el oro fino estipulado, aunque en algunos casos se hacen reparos a incorrecciones en el dibujo.

Normalmente se especifica que la obra sea examinada

por personas expertas en el arte de la pintura; aunque no sean superiores al examinado (como Credença y Forner con respecto a Nunyes) ni siempre el perito es un pintor, como en el caso de Liatzasolo. En otros lugares se añade que deben ser hombres con categoría humana y ecuanímes; en este sentido es significativo lo estipulado para el retablo de San Genís dels Agudells: “que sian...homens de be, que no sian apassionats”, o “personas syns nyguna pasio”, como se esperaba que también fueran los que examinasen las tablas de San Severo⁹⁵. La visura se llevaba a cabo una vez que el retablo hubiera sido instalado (como ocurre con el de San Severo, al especificarse “y posat que sia lo retable en sou lloch”), o “abans no sia portat a la capella hont a de star”, como se indica en el San Onofre⁹⁶.

NUNYES-FERNÁNDEZ/COLABORACIÓN-SUPEDITACIÓN

Uno de los aspectos más discutidos del binomio Nunyes-Fernández es distinguir la mano de uno y de otro, en lo que Post denominó “The problem of separation the style”. Si existen obras documentados del primero, de su compañero podría constituir una pauta -a falta de ejemplos- la pintura realizada para acoger los sepulcros de los condes de Barcelona de 1545; sin embargo, se trata fundamentalmente de una labor decorativa donde los cuatro “putti” no pueden servir como elemento de juicio. No hay que olvidar que en 1532 fundaron una sociedad para colaborar que no parece se haya roto hasta la muerte de Fernandez (1546); por ello, habría que dejar abierta la posibilidad de que no siempre el que figura en la documentación es el que ejecuta la obra. A pesar de que Fernández es citado realizando otras labores decorativas en la catedral, el empaque arquitectónico de las sepulturas de los condes⁹⁷, es digno del autor de los fondos de arquitectura del retablo de Requesens -obra documentada de Nunyes (1528-1530)-, así como los motivos funerarios de las ánforas no se alejan del jarrón de la *Anunciación* (fig.7) y las dos parejas de amorfos tristes con antorchas invertidas presentan una misma unidad lingüística que los Niño Jesús de Nunyes. Si nos fiamos de Liatzasolo, algo que hay que hacer con reparos dada su amistad con Nunyes, éste era mejor pintor que Fernandez, pues elogió las tablas de aquel realizadas para Vilassar en 1527 en

⁹³ MADURELL J.Mª, II (2), pp. 38-40, doc. X (1527).

⁹⁴ *Idem*, p. 26, doc. I.

⁹⁵ *Idem*, p. 65, doc. XXXV (1552); p. 57, doc. XXVI (1541).

⁹⁶ *Idem*, p. 50, doc. XX (1534).

⁹⁷ Arquitectura elogiada por F. Marías, *op. cit.*, p. 217 (“La única novedad señalable en el arte de los dos portugueses es su correcto empleo de la perspectiva monofocal, como demuestran no sólo algunas de sus tablas sino también los sepulcros fingidos...”).



Fig. 20.- Resurrección, igles. de San Justo y Pastor (Barcelona) (Arxiu Mas)

detrimento de la de éste; en cualquier caso, por la última carta de pago (1536) sabemos que Enrique Fernández actuaba de ayudante ("mestre Anrich que l'ajuda")⁹⁸. Hay quienes, a pesar de las dificultades que se presentan, consideran mejor pintor a Nunyes, avalados por la documentación, el mayor número de obras y su predominio en el ambiente artístico del momento⁹⁹, pero puede "resultar imposible discernir separadamente sus estilos"¹⁰⁰.

Es indudable que en los retablos en que, desde el punto de vista de la documentación, trabajan juntos -el de Capella y San Severo- se aprecian algunas composiciones o/y figuras menos conseguidas o desabridas que otras, que se apartan de las puertas de San Eloy y del retablo Requesens: suponemos que corresponden a la mano de Fernández. La pesquisa "morelliana" surge por sí sola, al tener que establecer continuas comparaciones con las obras documentadas

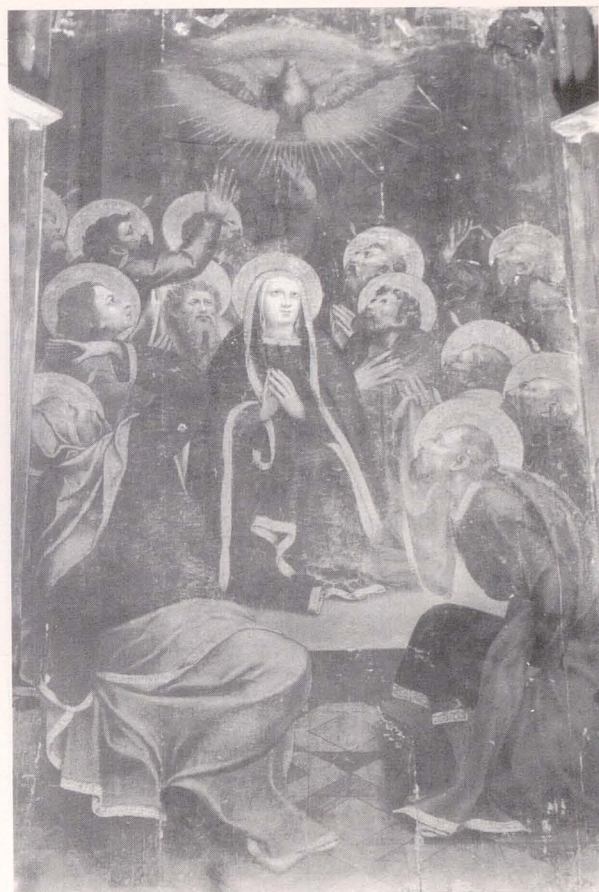


Fig. 21.- Pentecostés, igles. de San Martín (Capella) (Arxiu Mas)

individualmente. Vemos con claridad las divergencias en el retablo de Capella donde le debe corresponder a Fernández escenas con figuras menos volumétricas y sosa expresión, como la *Anunciación*, la *Epifanía*, la *Oración en el huerto*, la *Dormición*, así como figuras de la *Pentecostés*, la *Ascensión* (fig.19), y en las tablas dedicadas a San Martín de apretadas composiciones similares a la de la *Procesión de los acólitos* del retablo de San Severo. Creemos que, aparte de ciertas figuras del bancal, este retablo corresponde a la mano de Nunyes, con perfiles que conectan con el conjunto de San Eloy realizado unos quince años antes y con el de Requesens. Fernández debió ser un ayudante, que actúa parcialmente

⁹⁸ MADURELL, J.M., II (1), p. 31.

⁹⁹ ALCOLEA GIL, S., "La pintura desde 1500 a 1850", *La pintura en Cataluña*, Madrid, 1956, p. 161; POST, Ch. R., *op. cit.*, pp.178-179; CAMON, J., *La pintura española del siglo XVI*, "Summa Artis", XXIV, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p.342.

¹⁰⁰ AINAUD DE LASARTE, J., *Arte en Cataluña*, "Tierras de España", II, Madrid-Barcelona, Noguer, 1978, p. 103; POST, Ch. R., *op. cit.*, p. 170 ("...difficult for us to arrive at the personal style of any single master"); GARRIGA, J., *L'època del Renaixement*, s.XVI, "Història de l'art català", IV, Barcelona, eds. 62, p.144 ("Resulta molt difícil distinguir l'estil de Nunyes del de Fernandes...").

en las obras de Nunyes con creaciones propias o transplantando esquemas concebidos por su compatriota¹⁰¹, llegando, incluso, a verse atrapado por el lenguaje de su compañero.

COPIARSE A SÍ MISMO

Tanto en Capella como en los retablos de San Severo y Vilassar se proyectan no solo figuras sino también composiciones desarrolladas por Nunyes en las puertas de San Eloy y en el retablo Requesens. La actividad industrial en que se movían los artistas (la sociedad se funda en 1532, aunque ya habían colaborado antes) precipita a Nunyes al trabajo rápido descuidando la meticulosa elaboración y repitiendo esquemas. Del conjunto de San Eloy procede la *Consagración de San Martín como obispo* (Capella) y la de *San Severo* (figs.17,19,18), que Nunyes pudo tomar de la *Consagración de San Agustín* (1465-1486) de Jaume Huguet (fig.16); la *Muerte de San Eloy*, se rememora en el conjunto de Capella (la de San Martín); la *Natividad* y la *Epifanía* del retablo Requesens se proyectan en Capella (figs.7,8), aunque la comparación es más vergonzosa en el bancal, con las escenas del *Descendimiento* y el *Santo Entierro* (figs.11,12,14,15). No cabe duda que el ritmo creado por las figuras que trasladan las reliquias de San Marcial, en el retablo de San Eloy (fig.24), permanece en la mente de Nunyes, o en los papeles de su taller, cuando pinta el bancal de San Severo, con el traslado de sus reliquias; una tabla con la representación de la *Llegada de los Apóstoles para asistir a la muerte de la Virgen*, obra que debe ser de Nunyes, mantiene parecido balanceo (fig.26)¹⁰². Algunas figuras de la citada tabla de San Eloy se arrojan al retablo de Vilassar como vemos en el joven que avanza en primer término (tercera tabla del primer piso, comenzando por la izquierda) (fig.1); la primera es una transposición del *Bautizo de un infiel*

por San Eloy. Aisladamente, ciertas posturas en Capella y San Severo coinciden con patrones ya expuestos: uno de los Apóstoles de la *Pentecostés* de Capella adopta una postura parecida a la de un soldado de la *Resurrección* Requesens (figs.21,20), mientras que los perfiles de los personajes de la derecha en *San Eloy pesando las sillas del rey Clotario* se introducen en la *Consagración de San Severo* y los de la *Pentecostés* de Capella en la *Elección episcopal de San Severo* (figs.21.18)¹⁰³.

REPERTORIO GRÁFICO COMO MODELO

Como en otros pintores, también en Portugal¹⁰⁴, en las obras de Nunyes y Fernandez se aprecia que el repertorio gráfico les ha servido de trampolín. Ya ha apreciado Angulo que "la influencia alemana en el arte de componer de los renacentistas catalanes es bastante intensa", con Durero como movilizador de gran número de composiciones¹⁰⁵. *El Nacimiento de la Virgen* ("Historia de la Vida de María") de hacia 1503 se transforma en *el Nacimiento de San Eloy*, de 1526-1529 convirtiéndose en una creación casi propia¹⁰⁶. Figuras y gestos repartidos en los retablos proceden de Durero, como la disposición de José y María en la *Epifanía* Requesens (1528-1530), así como el Niño introduciendo una mano en el cofre¹⁰⁷, acción retomada para Capella; el personaje que se sostiene en una columna, en la *Natividad* Requesens (fig.7), conecta con uno de los hombres que asisten a la *Presentación del Niño* ("Serie de María") (h. 1503-1504) (TIB, p.183). En las escenas de la Pasión de Durero se inspiran para el bancal del retablo de Vilassar (fig.1); la primera tabla del cuerpo superior, a la izquierda, la *Flagelación del santo*, es un trasunto de la de Cristo de Durero (h.1496-1497) perteneciente a la "Gran Pasión" (TBI, p.103) con el verdugo avanzando hacia adelante y el brazo derecho levantado y Jesús con los brazos amarrados entorno a la columna.

¹⁰¹ Se ha señalado que tal vez Fernandez haya colaborado con Nunyes en el retablo de Requesens, obra documentada como obra personal (MARIAS, F., *op. cit.*, p.216); Post apreció tanto en el retablo de Sant Eloy como en el de Requesens un "apparent dualism" (*op. cit.*, p.178). Estos talleres solían contar con una amplia mano de obra que realizara labores de tipo técnico aunque también pudieron intervenir en la ejecución; era definida como "jovens o mossos". En la escritura de la sociedad de octubre de 1532 se habla del reparto, por partes iguales, de las ganancias que se obtendrían, una vez que cubrieran los gastos de material y, así mismo, las "soldadas" de estas personas. Esta cláusula viene reforzada con uno de los puntos relativos al retablo de Capella, en 1527: "E sia tota la pintura principal com de bon mestre se pertany, e que, se puge ajudar de sos jovens o mossos en les coses que acostumen de ajudar, tot empero a risch e perill de dit mestre Pedro".

¹⁰² Obra atribuida por Ainaud, casi ha pasado desapercibida. Fue mostrada en la Exposición Internacional (*El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929-1930, p. 166, n° 1071: "Fragmento de tabla, escuela valenciana, siglo XVI. Pertenece a la parroquia de Bellpuig d'Urgell"). Agradecemos al Arxiu Fotogràfic de Museus (Ajuntament) sus atenciones.

¹⁰³ Agradecemos a Mireia Mestre, del Centre de Restauració de Sant Cugat, la ayuda recibida.

¹⁰⁴ SERRAO, V., "Fontes iconográficas da pintura 'manuelina'. O papel da gravura franco-alemã e italo-flamenga", *A Arte na península ibérica ao tempo do tratado de Tordesillas*, VI Curso de Verano, Coimbra, 1994.

¹⁰⁵ ANGULO, D., *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 57.

¹⁰⁶ La comparación fue lanzada por J. Camón, *op. cit.*, p. 340; M.A. Alàrcia la reproduce y establece las similitudes en *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, cat. exp. de los fondos del Museu d'Art de Catalunya, Girona, 1988, pp. 114-115, n° 9.

¹⁰⁷ *The Illustrated Bartsch*, 10, p.98.



Fig. 22.- Curación del rey Martí I, Museu Diocesà (Barcelona)
(Carles Aynerich, Servei de Restauració de Béns Mobles,
Generalitat de Catalunya)

La vinculación con el mundo germánico se amplía a un grabador anterior, Schongauer, pues de él depende la *Caída camino del Calvario* del retablo de Capella (figs.2,3), aunque parece que Simón de Cirene y el grupo de las Marías se raptan de Durero (*TIB*, p.105). La relación del *Santo Entierro* Requesens (1528-1530) con el mismo tema pintado por Holbein (Basilea, Öffentliche Kunstsammlung) hacia 1524 es evidente, sin embargo no deja de extrañar el escaso lapsus temporal (figs. 13,14); desconocemos si fue pasada al grabado (en tal caso estaría invertida) o si proceden de una fuente común. Además de la constante germánica, lo italiano se percibe ya en las puertas del retablo de San Eloy (1526-1529) con resonancias manteñescas y rafaelescas. No creemos que estas concomitancias corroboren una formación italiana, pues pudo aprehenderla de un modo mediatizado a través del material gráfico. Nicole Dacos



Fig. 23.- Maestro del Daldo. Virgen del baldaquino.

considera que estuvo en Italia antes de afincarse en Barcelona; su producción italiana la conformaría las obras recogidas bajo el nombre "Maestro della Madonna di Manchester", composiciones que se han hecho girar entorno al cuadro de la *Virgen, el Niño, San Juanito y ángeles*, conocido como "The Manchester Madonna" (Londres, National Gallery)¹⁰⁸. En este grupo de obras Dacos aprecia elementos impropios de la cultura italiana y sí comunes a la portuguesa, poniendolo en relación con el retablo mayor de la catedral de Viseu en donde pudo colaborar Nunyes. Creemos que el lusitano no tiene nada que ver con la cultura del cuadro londinense¹⁰⁹. También sitúa a Nunyes en el entorno de Miguel Angel considerando que se trata del "criado" portugués que cita en sus diálogos con el lusitano Francisco de Holanda¹¹⁰. Realmente, si abandona Italia en fechas próximas a 1513

¹⁰⁸ ZERI, F., "Il Maestro della Madonna di Manchester", *Paragone*, 1953, IV, n° 43, pp. 15-27; DACOS, N., "Les artistes flamands et leur influence au Portugal (XV - XVI siècles)", *Flandres et Portugal*, Bruselas, 1991, pp. 159; "Un compagnon de Vasco Fernandes à Roma et à Barcelone: le maître de la Madone de Manchester, soit Pedro Nunyes", *Resumen Actas, Vasco Fernandes, pintor renacentista de Viseu*, Viseu, Museu de Grão Vasco, 1991.

¹⁰⁹ Recientemente se ha sugerido la identificación de Jacopo Torni Florentino con el polémico maestro (MARIAS, F., *El largo siglo XVI*, p.273).

¹¹⁰ "Bien se que en España no son tan buen pagadores de la pintura como en Italia, y por esso estrañareis las grandes pagas de ella como hombre criado entre las pequeñas y yo estoi bien informado de esto de un criado que tuvo español portugués" (SANCHEZ CANTON, F.J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, I, p. 87).



Fig. 24.- Traslado de las reliquias de San Marcial, Museu d'Art de Catalunya (Barcelona) (Arxiu Mas)

(año en que está documentado en Barcelona por primera vez), no demuestra haber asimilado la cultura artística romana de la primera década del siglo siendo un pintor que maneja esquemas tradicionales con poderoso aire flamenco, dinamizados por el repertorio gráfico.

Composiciones y perfiles del Rafael de las estampas -condicionado por el propio lenguaje del material gráfico- aparecen por doquier. El aire "rafaelesco" de sus obras -el primero en introducirlo en Cataluña- ya había sido anunciado por Alcolea al dedicarle parte de un capítulo bajo el título "Período rafaelsco"; Camón habla de "ritmo rafaelsco" y "poses rafaelscas", mientras Ainaud

no deja de citar a Rafael en la creación del lenguaje de los portugueses¹¹¹. Estas sugerencias fueron ratificadas al encontrarse los modelos precisos: estampas basadas total o parcialmente en composiciones de Rafael, realizadas por Raimondi y otros grabadores¹¹². Evidentemente, el *Descendimiento* Requesens parte del grabado de Raimondi (TIB, p.) pero Nunyes también debió usar para su *Calvario* una estampa -del entorno de Marcantonio- con una *Crucifixión* que retoma tres personajes del grupo de las dolientes (figs.11,9,10); las semejanzas son diversas, así la disposición de los cuerpos en las cruces -sobre todo el de Cristo-, la postura del caballo (también encabritado y con la pata izquierda delantera levantada), la María de pie con los brazos cruzados o San Juan -no una santa mujer como en la estampa de Raimondi- ligeramente flexionado (no arrodillado) y con un pie desnudo. Es en este *Calvario* donde Nunyes introduce uno de los guerreros de la *Batalla de Cascina* de Miguel Angel que debió conocer indirectamente a través de algún grabado o dibujo (copia parcial)¹¹³; en la *Elección de San Severo* los dos hombres de la parte inferior derecha también proceden del cartón, lo más probable a través del detalle grabado por Raimondi; otra estampa a partir de la batalla de Miguel Angel, pero en esta ocasión de Agostino Veneziano (TIB,27,p.111), proyecta una de sus espaldas desnudas (invertido el personaje) en la Flagelación del santo del retablo de Vilassar (fig.1). También para el de Requesens manejó otra estampa de Raimondi con invención de Rafael, el excelente *Martirio de Santa Cecilia*, entresacando una figura para su *Piedad*¹¹⁴. La *Anunciación* se representa en otro de los más bellos grabados de Raimondi, modelo de inspiración para la que Nunyes pinta en las puertas del retablo de San Eloy y, en cierto modo, en el de Requesens (figs.4-6). Siguiendo el sistema de otros pintores que atrapan tan solo una figura o elemento, en la *Curación de Martí l'Humà* (retablo de San Severo) se ha tenido presente un ángel y el cortinaje de la *Virgen del baldaquino* del Maestro del Dado basada en una obra de Rafael

¹¹¹ ALCOLEA S., "La pintura desde 1500 a 1850", p.161; CAMON, J., *La pintura española del siglo XVI*, pp.340, 342; AINAUD DE LASARTE, J., *Arte en Cataluña*, p. 103.

¹¹² AVILA, A., "Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas", *Archivo Español de Arte*, 1984, nº 225, figs. 1,4,23,25.

¹¹³ AVILA, A., "Repercusión de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento", *Goya*, 1986, nº190, pp. 194-201.

¹¹⁴ AVILA, A., "Influencia de Rafael...", figs. 23, 25. En general, posturas y perfiles de las estampas rafaelscas parecen proyectarse en las puertas de San Eloy y en el retablo Requesens. Así, para la *Piedad* pudo haber tenido presente la grabada por Raimondi (TIB,26, p.49); las posturas de los brazos de la Virgen con los dedos extendidos -que también se aprecia en la *Natividad* Requesens- recuerdan a los de Isabel en una estampa de Raimondi (junto con la Virgen, Ana y el Niño, TIB, p.90); la Magdalena del *Descendimiento* Requesens sigue la tipología de Santa Catalina en la estampa "de los cinco santos" (TIB, p. 148); el ángel que asiste en la zona superior izquierda a la *Curación milagrosa del rey Martí* (retablo de San Severo) es una trasposición del ángel Rafael en la *Virgen del pez* de Marco de Ravenna (TIB, p.80). También en el retablo de Capella los perfiles "rafaelscos" acompañan a las composiciones. No creemos que sea de Nunyes la *Virgen con Niño* hallada recientemente, de la que se dice tiene a un modelo rafaelsco como inspiración (GARCIA DE OTEIZA, M.J., "Sagrada Familia", *Pulchra*, cat. exp. fondos del Museu Diocesà, Lleida, 1993, p. 213, nº 459; FITE, F., "Pere Nunyes i la pintura lleidatana en la primera meitat del segle XVI", *Ilerda* (Humanitats), 1992-1993, nº L, pp. 36-37).



Fig. 25.- Mantegna. Introducción del culto de Cibeles en Roma, Londres, National Gallery.



Fig. 26.- Llegada de los Apóstoles a la Dormición de la Virgen, Bellpuig, igles. parroquial (Arxiu Fotogràfic de Museus, Barcelona)

(figs.22,23). Dentro del gusto por lo desgarrador y en el marco de una lectura incongruente de las composiciones italianas, en el retablo de Vilassar, en la segunda tabla del primer cuerpo comenzando por la izquierda, se inserta el hombre que levanta expresivamente los brazos en *Alejandro conservando las obras de Homero* (TIB, 26, p.205); de este mismo grabado Nunyes extrae la figura del Emperador y la traspasa al rey Clotario en la escena en que *Eloy está pesando sus sillas de montar*.

Una de las grandes estampas del Cinquecento italiano, el *Martirio de San Lorenzo* de Baccio Bandinelli (TIB, 26, p.135), repercutió escasamente en la pintura española; no deja de ser significativo de la incoherente autoridad que el lenguaje italiano tenía entre los pintores artesanales el remedo que se hace en el retablo Vilassar (fig.1).

Aunque Camón ha advertido el “ritmo rafaelesco” en el *Traslado de las reliquias de San Marcial* (puertas de San Eloy), posiblemente Nunyes ha tenido en cuenta los *Triunfos* (h.1495) de Mantegna o su *Introducción del culto de Cibeles en Roma* (1505-1506) por las posturas de los personajes y la cadencia de la marcha (figs.25,26).

A pesar de su origen lusitano, Nunyes y Fernandez, como también aseguran los estudiosos portugueses, están integrados, por razón de su producción artística, en el cuadro de la pintura catalana¹¹⁵. Sin embargo, dada la procedencia lusitana de estos artistas, investigadores españoles no han dejado de insinuar la conexión estilística con la pintura portuguesa desde que Gudiol indicara que su estilo “es una adaptación discreta del flamenquismo tardío, cuajado de reflejos germánicos, que caracteriza a la escuela portuguesa del 1500”¹¹⁶. Se han citado nombres

¹¹⁵ SANTOS, R.dos, *Historia del Arte portugués*, Barcelona, Labor, 1960, p. 182, PAMPLONA, F. de, *Diccionario de pintores e escultores portugueses*, 1956, II, p.25.

¹¹⁶ GUDIOL I RICART, J., *Arte de España. Cataluña*, Barcelona, 1955, p. 72.

concretos: Frei Carlos y Cristóvão de Figueiredo¹¹⁷ o zonas precisas como Viseu¹¹⁸. Es indudable que debieron aprender el oficio en su tierra aunque perfeccionándolo en Cataluña -aún en contacto con la pintura del último gótico- sobre todo ante el encuentro con el repertorio gráfico italiano. Indudablemente, la raigambre flamenca la debieron aprehender en Portugal en contacto con obras importadas, grabados y artistas procedentes del Norte, al amparo de las vinculaciones comerciales, reforzándola en Cataluña como era habitual en la península. La profundidad emotiva y el patetismo piadoso, así como los fondos paisajísticos de perfiles imprecisos y erupciones caprichosas azulverdosas conectan con Metsys, uno de los artistas "exportados" a Portugal. Nunyes y Fernandes deben surgir en el ambiente de alguna "oficina" o "parcería" en el marco de una organización colectiva del trabajo donde buen número de pintores se mueven al amparo de una personalidad o de un encargo, vinculados a la estructura artesanal de las "corporações"¹¹⁹; estos pintores en Cataluña al asociarse no hicieron sino poner en práctica uno de los sistemas de trabajo corrientes en su país de origen. El carácter adusto de algunos personajes de las puertas de San Eloy parecen hacer referencias a los paneles del retablo de San Vicente atribuidos a Nuno Gonçalves y a los frailes que junto con una *Epifanía* conforman un cuadro adscrito al citado pintor (Evora, catedral)¹²⁰. Algunas características "morellianas" como las cabezas redondeadas y las comisuras de la boca muy marcadas podrían proceder de los paneles del retablo de Viseu (1501-1506), foco citado por Buendía y considerado recientemente por Dacos. Aunque no hay constancia documental de que Nunyes proceda de la Diócesis de Viseu nos parece que está más cercano a las tablas del retablo de la cercana Lamego, con sus figuras grandiosas,

perfiles marcados y el oscuro tono metálico de la superficie, obra documentada de Vasco Fernandes (1506-1511); los investigadores portugueses han indicado cómo la región de Beira era un importante centro de producción artística y cómo en torno al retablo de Viseu y del propio Grao Vasco se formó un nutrido taller, de gran repercusión en la zona; de hecho, el citado retablo es un producto de colaboración, donde interviene también Francisco Henriques¹²¹.

Si Nunyes, ese "bon home y bon cristià" (pleito Forment), abandonó Portugal encuentra en Barcelona una familia y una situación artística en la que logra abrirse profesionalmente dominando el ambiente pictórico del momento hasta el punto de controlar los juicios negativos que sobre su arte pudieran manifestarse; prueba de ello es que llega a coaccionar a los pintores para que no se pusieran del lado del cliente a la hora de juzgar un retablo encargado por la Cofradía de los carniceros: "que per dit mestre Pedro eran subordinats tots los pintors de Barcelona, perquè no prenguessen ca'rrech per part de dits carnisers de iudicar tot lo dit retaula..., dientlos en la cara que no y no valen anar, y no y auiran, encara que sien forçats...".

La presencia de los dos portugueses en España parece materializar, a nivel artístico, el infatigable deseo de unidad dinástica en que se movieron las monarquías en unos momentos en que los dos países se habían repartido el mundo:

"Verde navío, Portugal fraterno,
amarrado al costado de mis muelles,
¿quieres venir a la aventura lírica
de ir a buscar amor. Hermana, ¿quieres?"

Rogelio Buendía, *Canción de España a Portugal* (1922)

¹¹⁷ CAMON, J., *op. cit.*, p. 338.

¹¹⁸ BUENDIA, J.R., "La pintura española del siglo XVI", *El Renacimiento*, "Historia del Arte Hispánico", III, Madrid, Alhambra, 1980, p.246; ALARCIA, M.A., "El retablo de San Eloi de Pere Nunyes", *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, p.113.

¹¹⁹ DIAS, P., SERRAO, V., *A pintura, a iluminaria e a gravura dos primeiros tempos do século XVI*, "História da Arte em Portugal", V, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 118-121.

¹²⁰ MARKL, D.; PEREIRA, F.A.B., *A pintura num período de transição*, "História da Arte em Portugal", VI, p. 85.

¹²¹ CORREIA, V., *Vasco Fernandes mestra do retáulo da Sé de Lamego*, Lisboa, Impr. da Universidade, 1924; REIS-SANTOS, L., *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu do século XVI*, Lisboa, Artis, 1962 (se cita a Enrique Fernandes en la p.32); MOUTA, J.H., *Pintores de Viseu. Escola ou dinastia?*, p. 107; ALVES, A., "Artistas e artífices nas Dioceses de Lamego e Viseu", *Beira Alta*, 1976, a p. XXXV, fasc. II; véase los importantes trabajos de Dalila Rodrigues, Vitor Serrao y Fernando Antonio Baptista Pereira en el catálogo de la exposición de Grao Vasco, los de D. Rodrigues en el catálogo *No tempo das feitorias* y de F.A.B. Pereira, Joaquín Oliveira Caetano y José Antonio Falcao en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994 (con referencias a *A pintura renascentista portuguesa. Ensaio de caracterização*, tesis de J.C. Cruz Teixeira). Pedro Dias, Vitor Serrão, Dagoberto Markl y F.A.B. Pereira dedican amplios estudios a los diferentes talleres portugueses y a la zona de Viseu en particular en la "História da Arte em Portugal" (V,VI).