

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**ENGUERRAND QUARTON (doc. 1444-1466): UN PINTOR ACTIVO EN
PROVENZA EN EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA**

Autor: Gonzalo Gómez Martínez

Tutor: Fernando Gutiérrez Baños

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2023

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| 2. EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE AVIÑÓN EN EL SIGLO XV..... | 3 |
| 3. L'ÉCOLE D'AVIGNON: DESARROLLO..... | 7 |
| 4. LA FIGURA DE ENGUERRAND QUARTON..... | 10 |
| 4.1. Reconstrucción de su biografía a partir de la documentación. | 10 |
| 4.2. Reconstrucción de su obra a partir de la documentación..... | 12 |
| 4.3. Atribuciones..... | 16 |
| 4.4. Valoración de su estilo..... | 21 |
| 5. ENGUERRAND QUARTON: TRES OBRAS MAESTRAS DE LA PINTURA EUROPEA DEL SIGLO XV..... | 25 |
| 5.1. El <i>Retablo Cadard</i> de los celestinos de Aviñon | 25 |
| 5.2. La <i>Coronación de la Virgen</i> de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon | 28 |
| 5.3. La <i>Piedad</i> de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon | 35 |
| 6. ENGUERRAND QUARTON: MÁS ALLÁ DE LA PINTURA..... | 40 |
| 7. CONCLUSIÓN..... | 45 |
| IMÁGENES..... | 46 |
| BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA..... | 65 |

1. INTRODUCCIÓN.

El presente estudio pretende realizar una aproximación a la figura del pintor Enguerrand Quarton, artista que desarrolló su obra en la región de Provenza alrededor de la mitad del siglo XV. Nos centraremos en el contexto sociopolítico que rodeó a nuestro pintor, así como abordaremos la *Escuela de Aviñón*, cuyo desarrollo artístico promovió una mayor difusión en el sur de Francia de los estilos pictóricos del momento, marcados por las creaciones vanguardistas de los Países Bajos y de Italia, lo que sirvió de estímulo a la carrera artística de Quarton, así como de sus contemporáneos. Asimismo, estudiaremos su biografía y obra a partir de la documentación encontrada, así como también abordaremos sus atribuciones, la valoración de su estilo y su posterior influencia en otros artistas. Posteriormente, trataremos en profundidad sus tres obras más importantes, dejando en último lugar un apartado centrado en su trabajo en otros medios, como la iluminación de manuscritos y la vidriera.

Se trata, así, de una investigación completamente teórica, cuyo objetivo principal es el acercamiento a la vida y desarrollo artístico de Enguerrand Quarton en el contexto del sur de Francia. Todo esto nos permitirá entender la importancia de la pintura gótica ligada a importantes encargos de particulares, así como del papado, además de explicar el desarrollo de un foco artístico pleno alrededor de Aviñón.

La elección de la temática se debe a mi interés por la pintura gótica, así como también a mi estancia de Erasmus+ 2021-2022 en la ciudad de Montpellier, cuyo periodo allí me permitió desarrollar mi nivel de francés y por ende facilitarme en Valladolid el acceso a documentación y obras sobre dicho pintor. Es por ello que la investigación presentada en este estudio se centra en la utilización de documentación biográfica o contratos sobre algunos de los encargos del artista en cuestión, así como también de artículos científicos y especializados localizados en distintas bases de datos. Entre estas quiero destacar Kubikat, que, aunque no es propiamente una base de datos, sino un catálogo bibliográfico de las grandes bibliotecas alemanas de investigación en Historia del Arte, desglosa los contenidos de libros y revistas hasta servir *de facto* como una base de datos en la que he podido localizar las publicaciones como Quarton. El acceso al material a estas publicaciones lo he podido hacer gracias a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, la cual cuenta con algunas de las obras fundamentales

(por ejemplo, *L'École d'Avignon* de Michael Laclotte y Dominique Thiébaud). Otros documentos los he podido obtener gracias a los servicios de préstamos interbibliotecario con la ayuda del catálogo digital de REBIUN, catálogo colectivo de las bibliotecas universitarias y de investigación españolas (por ejemplo, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon* de Charles Sterling o *Le mystère du Couronnement de la Vierge* de Jean Le Pichon). Asimismo, he utilizado distintas páginas webs para la obtención de imágenes, destacando entre ellas las propias web de los museos que conservan obras de Quarton. Aunque bien es cierto que algunas webs como la del Museo Lindenau de Altenburg no me han sido de gran utilidad, lo cierto es que he podido utilizar otras que aportan gran cantidad de información y de imágenes, como la web oficial del Museo del Louvre, lugar donde se ubica su *Piedad*.

2. EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE AVIÑÓN EN EL SIGLO XV.

Dado que la mayor parte de la trayectoria artística de Enguerrand Quarton se desarrolló en la ciudad de Aviñón, procederemos a explicar su contexto sociopolítico a lo largo del siglo XV. De entrada, debemos tener en cuenta que en este momento la Iglesia Católica seguía sufriendo las consecuencias de la gran inestabilidad heredada del siglo anterior.

Tras la muerte del papa Benedicto XI (1304), fue organizado un cónclave para la elección de un nuevo papa y, tras once meses para llegar a un acuerdo, se decidió escoger al francés Bertrand de Got, arzobispo de Burdeos, que adoptó el nombre de Clemente V (1305-1314).¹ Debido a las inestabilidades surgidas con relación a su elección, decide instalarse en Aviñón, transformándose así en el primer pontífice en residir de forma estable allí. Sabemos que Aviñón no solo pertenecía a los reyes de Nápoles (dinastía de los Anjou), reino que era vasallo de la Iglesia, sino que también se encontraba rodeada por el condado Venesino, territorio papal desde el siglo XIII. Aún con todo ello, el traslado del papa a Aviñón tuvo en su origen un carácter provisional, por lo que no se construyó ningún tipo de edificación pontificia hasta años después. De igual manera, únicamente eran llevados desde Roma los archivos necesarios de asuntos ordinarios.²

A Clemente V le sucede Juan XXII, y a este Clemente VI, quien en 1348 decide comprarle a la reina Juana I de Nápoles la ciudad de Aviñón por ochenta mil florines, pasando a ser a partir de este momento única y exclusivamente parte de la propiedad papal. Gracias al afianzamiento de la curia en Aviñón y a la sucesión de los siguientes papas, Aviñón se va a convertir propiamente en la capital de la Iglesia Católica, conociendo un notable desarrollo, no solo en el ámbito artístico, sino también el ámbito urbanístico.³

Es en este momento cuando se comienza a desarrollar la construcción de edificios como el palacio de los papas (fig. 1), el cual fue comenzado entre 1316 y 1334 por el papa Juan XXII, quien transforma la residencia en una construcción al nivel pontifical. El actual palacio de los papas es sobre todo obra de los dos papas siguientes, Benedicto XII y Clemente VI, siendo a lo largo del siglo XV, una vez que los papas

¹ Piazzoni 2005, 186.

² Piazzoni 2005, 191.

³ Le Pichon 1982, 57.

habían abandonado ya la ciudad, la residencia de numerosos personajes ligados al papado, hasta la Revolución Francesa. Posteriormente fue transformado en cuartel hasta que se abrió al público a principios del siglo XX.⁴

Además de palacios, se desarrollan también alrededor iglesias y conventos, los cuales atraen a artistas de toda la cristiandad. Un notable ejemplo de este tipo de edificios es la cartuja de Val de Bénédiction (fig. 2), también denominada cartuja de Villeneuve-lès-Avignon. Ubicada en el pueblo de Villeneuve-lès-Avignon (situado frente a la ciudad papal, en la margen derecha del Ródano), fue fundada por el papa Inocencio VI el 2 de junio de 1356 gracias a la promulgación de una bula, siendo dedicada a San Juan Bautista. En la misma cartuja el papa mandó construir su propia capilla, la cual fue dedicada a la Trinidad y a la Virgen. A su muerte en 1362, decidió enterrarse en esta capilla, donde encontraremos la *Coronación de la Virgen* (fig. 3), de Enguerrand Quarton, obra que abordaremos posteriormente en profundidad. Sabemos que durante cuatrocientos años la cartuja presenció un gran desarrollo de obras artísticas y una enorme prosperidad, siendo así terminada a finales de 1370.⁵

Este periodo de bonanza para Aviñón finaliza a partir de 1378, momento en el que fallece Gregorio XI, el último papa aviñonés. Debido al descontento general con él, tras su muerte se decide organizar un cónclave con diversos cardenales en Roma, quienes deciden elegir como nuevo papa a Urbano VI. El nuevo papa tampoco fue bien aceptado, por lo que deciden reunirse en Aviñón y posteriormente en Fondi para realizar un nuevo cónclave y elegir a otro papa. Se nombra esta vez a Clemente VII, quien se establece en Aviñón en paralelo al papa romano. Es entonces cuando comienza el llamado Cisma de Occidente.⁶ Si esto lo unimos al conflicto bélico de la Guerra de los Cien Años y a la creencia del fin del mundo en el año 1400 nos vamos a encontrar con un contexto sociopolítico muy inestable.⁷

Es durante el papado de Clemente VII cuando en 1393 se funda el convento de los celestinos de Aviñón (fig. 4), espacio fundado tras la muerte del obispo y cardenal Pedro de Luxemburgo (1387), el cual se va a convertir en un lugar de devoción popular para Provenza y otras regiones francesas. El proyecto fue no solo fue apoyado por el

⁴ Palacio de los Papas - Avignon Tourime.

⁵ Robin 1999, 233-34.

⁶ Piazzoni 2005, 202-3.

⁷ Le Pichon 1982, 58.

papa, sino también por el rey de Francia, ya que ambos estaban emparentados con el cardenal difunto.⁸

Aun con todo ello, las continuas inestabilidades convergieron en la destrucción de Aviñón alrededor de 1403, momento en el cual el papa Benedicto XIII (Pedro de Luna), quien había sucedido a Clemente VII, decide huir a Aragón por el descontento general. No será hasta 1417 cuando la disputa por el poder papal finalice gracias al Concilio de Constanza, donde se decide destituir a los papas anteriores para nombrar a Martín V como papa definitivo.⁹

Tras la muerte de Martín V, fue Eugenio IV quien trató de solucionar la situación sobre el control de Aviñón mediante el Concilio de Florencia de 1431. Sin embargo, al contar con numerosos enemigos que pretendan derrotarle, buscará ayuda en el cardenal Pedro de Foix, quien obtendrá plenos poderes para reconquistar Aviñón.¹⁰ Considerado como un hombre de gran diplomacia y con un buen gusto artístico, el periodo de Pedro de Foix como virrey se caracterizará por una bonanza económica y un gran desarrollo de acciones religiosas.¹¹

Aparte de Pedro de Foix, debemos mencionar también como personaje importante del siglo XV a René de Anjou o Renato I de Nápoles. Nacido en 1409 en Angers, fue duque de Anjou, de Lorena y de Bar, así como conde de Provenza y de Piamonte, rey de Nápoles, de Sicilia y de Jerusalén. Nos interesa especialmente el gusto artístico que desarrolló a lo largo de su vida, lo que le llevó a encargar algunos trabajos a pintores como Barthélemy d'Eyck o el mismo Enguerrand Quarton, quienes realizaron para él miniaturas de manuscritos y libros de horas. Durante sus últimos años de vida y hasta su muerte en 1480 permaneció en Aix-en-Provence, lugar donde se formó en torno a él una escuela artística en escultura, pintura, orfebrería y tapicería.¹² De igual forma, se interesó durante su vida por el arte italiano, por lo que vamos a encontrar continuos intercambios entre Italia y el arte de Quarton,¹³ tal y como abordaremos en el apartado 4.4.

En este contexto, no debemos olvidarnos tampoco de Jean Cadard, médico y consejero del rey de Francia Carlos VII. Establecido en Aviñón desde 1423 bajo la

⁸ Capron 2020, 77.

⁹ Le Pichon 1982, 59-60.

¹⁰ Le Pichon 1982, 62.

¹¹ Le Pichon 1982, 63.

¹² Chisholm 1911, 97-8.

¹³ Sterling 1983, 145.

protección de la curia romana, es él quien funda su propia capilla junto a su hijo Pierre Cadard, siendo ubicada dentro de la capilla de Pedro de Luxemburgo (fig. 5) en el convento de los celestinos.¹⁴ Allí, el señor Cadard mandó realizar a Enguerrand Quarton y Pierre Villate un retablo el 16 de febrero de 1452 que representase a la Virgen de la Misericordia. Se trata del *Retablo Cadard* (fig.6), también llamado de la *Virgen de la Misericordia*.¹⁵

Aunque el papado había regresado a Roma tras el fin del Cisma de Occidente, Aviñón a lo largo del siglo XV siguió experimentando un gran desarrollo artístico y cultural gracias a la permanencia allí de distintos cargos religiosos.

¹⁴ Sterling 1983, 23.

¹⁵ Favre 2020, 97.

3. L'ÉCOLE D'AVIGNON: DESARROLLO.

A raíz del desarrollo artístico y cultural en Aviñón desde el siglo XIV se comenzó a dar el asentamiento de algunos pintores venidos de Francia e Inglaterra, tales como Pierre Massonnier o posteriormente Simone Martini, quienes fueron los encargados de decorar el palacio de los papas.¹⁶ De hecho, es muy posible alrededor de 1330 trabajasen pintores italianos ligados a alguna familia o miembro de la corte, tales como Matteo Giovannetti, el cual, desarrolló un rol primordial en la decoración pictórica del palacio.¹⁷

Gracias a los restos encontrados, podemos suponer que Aviñón fue entre 1330 y 1365 uno de los centros más vivos de la pintura europea, cuyo foco fue dominado por la estética de la pintura italiana. Aviñón fue convertida en un lugar de encuentros internacionales, donde se reunirían pintores venidos de toda Francia, Italia, Alemania, España, Flandes, etc.¹⁸

Sin embargo, a raíz del inicio del Cisma de Occidente en 1378, el papa Clemente VII se asienta de nuevo en Aviñón tratando de impulsar la corte para rivalizar con la de Roma, trabajando así con algunos artistas italianos.¹⁹

Al desarrollo del nuevo estilo en Aviñón denominado como “gótico internacional”, se unió el renacimiento artístico en Aix-en-Provence gracias al pintor Barthélemy d’Eyck, quien trabajó de forma estrecha junto al rey René de Anjou. Conocido como el Maestro de la Anunciación de Aix, se instaló en Aix desde 1443. Su estilo se inspiró de forma clara en las realizaciones de Jan van Eyck y del maestro de Flémalle (Robert Campin), quienes comenzaron a desarrollar el “ars nova”, gracias a la técnica del óleo, lo que permitía otorgar un mayor protagonismo a la luz y al color.²⁰ Todo esto influyó notablemente en el estilo de Enguerrand Quarton a partir de 1445, momento en el que trabajó junto a Barthélemy d’Eyck.²¹

A mediados del siglo XV Aviñón volvió a tener la primacía artística frente a Aix-en-Provence, lugar con el que estuvo disputado durante mucho tiempo. Gracias a algunos documentos sabemos que en torno al siglo XV y principios del XVI hubo más

¹⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 9.

¹⁷ Laclotte y Thiébaud 1983, 35.

¹⁸ Laclotte y Thiébaud 1983, 49.

¹⁹ Laclotte y Thiébaud 1983, 57-9.

²⁰ Panofsky 1998, 153.

²¹ Sterling 1983, 127.

de trescientos artistas conocidos en la región de Provenza.²² Todos ellos fueron muy influidos por la escultura borgoñona y la pintura flamenca, algo que les permitió realizar juegos de luces y sombras y a su vez realzar la figura sobre el espacio, concibiéndola con un mayor sentido escultórico.²³

Es en este momento cuando se comienza a implantar una escuela formada por artistas que trabajan en esta región, denominada como *Escuela de Aviñón*, la cual fue formada alrededor de 1442, coincidiendo con el mecenazgo del rey René de Anjou en la región de la Provenza.²⁴ Gracias al desarrollo de los grandes encargos de Barthélemy d'Eyck y Enguerrand Quarton tales como la *Anunciación de Aix* (fig.7), la *Coronación de la Virgen* y la *Piedad* (fig. 8) encontramos el desarrollo de un estilo común que va a predominar a mediados del siglo XV.

De esta forma, entre 1445 y 1470 aproximadamente, se implantó la imagen de una verdadera escuela provenzal coherente cuyo estilo era tan original que fue repetido entre los pintores de diversos orígenes asentados en Aviñón, Aix-en-Provence o Marsella. Entre algunos rasgos comunes de la escuela encontramos la manera brusca de definir las formas y resaltar los relieves, el gusto por las composiciones simples y monumentales donde dominan las líneas verticales, la representación de escenas patéticas donde los personajes evitan en gran parte la representación de sus sentimientos, etc. Los artistas de este momento centran su atención sobre el efecto de la luz, además de realizar retratos con un sentido muy humano.²⁵

A mediados del siglo XV se desarrollaron dos corrientes claras por toda Europa. Por un lado, se dio paso al realismo propio de la pintura flamenca, dejando atrás lo que se conoció como “gótico internacional”. Por otro, se desarrolló el estilo italiano, el cual se caracterizó por la organización del espacio de forma geometrizada. En el caso de Aviñón, el estilo imperante fue fijado por Barthélemy d'Eyck y por Enguerrand Quarton. Ambos contaban con una formación nórdica, así como influencias italianas, algo que influyó enormemente en el estilo provenzal, ya que en este momento se pudo desarrollar un periodo lleno de intercambios artísticos gracias a la presencia del rey

²² Laclotte y Thiébaud 1983, 77.

²³ Richardson 1947, 116.

²⁴ Chico 1989, 31-2.

²⁵ Laclotte y Thiébaud 1983, 91.

René de Anjou y a las estrechas relaciones entre Provenza y Nápoles entre 1440 y 1480.²⁶

Dentro de la *Escuela de Aviñón* debemos tratar de igual forma a Nicolás Froment, artista que se establece en Provenza alrededor de 1471. Realizó para el rey René de Anjou algunos trabajos de gran importancia, siendo muy influido por el estilo de Quarton y del Maestro de Aix. Para la realización de sus encargos desarrolló figuras de carácter monumental y con composiciones claras, además de la utilización de formas geométricas gracias al uso de la luz.²⁷

Aunque el estilo de los pintores flamencos tuvo gran influencia a finales del siglo XV en la *Escuela de Aviñón*, veinte años antes de acabar el siglo el estilo de la generación de Quarton volvió a retomarse, siendo sobre todo Pierre Villate (activo hasta 1495), uno de los pintores más prominentes de este momento.²⁸

Aunque la *Escuela de Aviñón* se mantuvo a lo largo de todo el siglo XV, a partir de los primeros años del XVI se comenzó a desarrollar un periodo de decadencia. Los pintores de este momento continuaron realizando encargos, pero poco fueron perdiendo el estilo que se había desarrollado con anterioridad. La técnica fue empeorando y se comenzó a tomar como modelo las obras exclusivamente flamencas o germánicas. Sin embargo, como nos hemos podido fijar a lo largo del apartado, es interesante resaltar cómo durante tres generaciones de pintores establecidos a lo largo de toda Provenza (sobre todo en Aviñón), aun contando con la diversidad de sus orígenes y con las influencias extranjeras, supieron crear un estilo propio y unitario a lo largo de la región, así como pudieron mostrar su propia visión del mundo frente al resto de corrientes que se desarrollaron alrededor.²⁹

²⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 95-7.

²⁷ Laclotte y Thiébaud 1983, 99-101.

²⁸ Laclotte y Thiébaud 1983, 103-4.

²⁹ Laclotte y Thiébaud 1983, 114.

4. LA FIGURA DE ENGUERRAND QUARTON.

4.1.Reconstrucción de su biografía a partir de la documentación.

En la actualidad conocemos muy pocos documentos específicos sobre su vida. Quince se encuentran en los archivos notariales de Provenza y seis de ellos se relacionan con algunos de sus encargos.³⁰ Sin embargo, varios de ellos están incompletos. Es por ello que no se puede reconstruir con exactitud su biografía. Tal es la dificultad que encontramos en la documentación variaciones hasta en su apellido: Charton, Charreton, Charonton o Carretier entre otras. No obstante, nos referiremos al artista con el apellido Quarton, tal y como se especifica en el contrato de uno de sus encargos más significativo, la *Coronación de la Virgen* de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon. Esta es la forma que se ha impuesto en la historiografía.

Sabemos que fue uno de los pintores más conocidos de Aviñón a mediados del siglo XV (los documentos conocidos van de 1444 a 1466), momento de recuperación de Provenza, cuando comienza a ser un núcleo artístico de gran desarrollo, siendo la sede de una escuela pictórica muy notable, la cual destacaba por su distinción y singularidad.

A lo largo de su vida trabajará tanto para corporaciones como para importantes cargos del clero, quienes le demandarán obras para lugares de gran importancia, tales como altares y capillas de Aviñón, cartujas como la de Villeneuve-lès-Avignon o iglesias de la región.

Según Richardson, Enguerrand Quarton pudo haber nacido en torno a 1408, declarándose siempre como perteneciente a la diócesis de Laon, pero no exactamente a la ciudad de Laon, sino a la provincia de Picardía.³¹ Otros autores, como Sterling, han defendido que pudo haber nacido hacia 1419 o algo más tarde alrededor de Laon, habiendo podido realizar su primera formación en esa ciudad en torno a 1431-33 en algún taller, en torno a los doce o catorce años, tal y como ocurría con otros pintores. Se desconoce con exactitud si antes de dejar su región natal trabajó como maestro por su cuenta. Hay algunos indicios que sugieren que pudo dejar algunas obras en el norte de

³⁰ Sterling 1983, 195-209. Con anterioridad, Le Pichon encontró solo doce documentos en vez de quince: Le Pichon 1982, 29.

³¹ Richardson 1947, 119.

Francia. Tampoco se ha encontrado ningún documento sobre parientes, herederos o pareja.³²

El primer documento que se ha encontrado sobre su vida testimonia que Enguerrand Quarton se encuentra a partir de febrero de 1444 en Aix-en-Provence junto a Barthélemy d'Eyck, también conocido como el Maestro de la Anunciación de Aix.³³ Ambos trabajaron como ilustradores de libros de horas y otros manuscritos, desarrollando desde 1445 dos carreras paralelas, Barthélemy d'Eyck junto al rey René y Quarton en Aviñón, gracias a encargos de numerosos particulares.³⁴ Asimismo, otro de sus grandes colaboradores fue Pierre Villate, quien se hospedó en Aviñón entre 1451 y 1497.³⁵

La reconstrucción de su trayectoria se puede hacer gracias a la conservación de contratos sobre algunos de sus encargos. Así pues, su primer contrato conocido data del 7 de febrero de 1446, donde aparece documentado en la ciudad de Arlés encargado de realizar una obra no localizada en la actualidad.³⁶ Lo desarrollaremos con una mayor profundidad en el apartado siguiente.

El 19 de Agosto de 1447 Enguerrand Quarton se traslada a la ciudad de Aviñón, donde va a alquilar una vivienda en la plaza de San Pedro, asociándose a partir del 16 de febrero de 1452 con Pierre Villate, artista que ya hemos mencionado con anterioridad.³⁷ Junto a él, ejecuta algunas obras en la capilla Cadard de la iglesia de los celestinos. En esa misma iglesia, realizó pinturas murales para la capilla Rolin.³⁸

A partir de 1452 decide residir en la calle Saunerie de Aviñón (en la actualidad se trata de la calle Carnot).³⁹ Un año más tarde, según el tercero de sus contratos encontrados, el 24 de abril de 1453 se encargó de la realización de uno de sus mayores encargos, la *Coronación de la Virgen* (fig. 3) de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon, siendo elaborado en la misma ciudad de Aviñón.⁴⁰ Se han encontrado otros contratos de encargos elaborados entre 1457 y 1462 para corporaciones en las ciudades de Aviñón y Arlés, algo que desarrollaremos en el apartado 4.2. El último documento en el que

³² Sterling 1983, 7-9.

³³ Elsig 2006, 33.

³⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 83.

³⁵ Elsig 2020, 97.

³⁶ Sterling 1983, 197-8.

³⁷ Sterling 1983, 199-200.

³⁸ Elsig 2006, 33.

³⁹ Sterling 1983, 200-1.

⁴⁰ Sterling 1983, 201-2.

aparece Enguerrand Quarton data del 14 de julio de 1466. Se trata de una carta de pago dada a la abadesa del monasterio de Santa Clara por la fabricación de la predela de un retablo.⁴¹

Aunque se desconoce con exactitud el año y la causa de su muerte, según algunos estudiosos Enguerrand Quarton pudo haber muerto en 1466 por un brote epidémico en Provenza, siendo hasta ese año ciudadano de Aviñón.⁴²

4.2.Reconstrucción de su obra a partir de la documentación.

Enguerrand Quarton realizó, sin duda, numerosas obras a lo largo de su vida. Sin embargo, para la reconstrucción de su personalidad artística debemos partir de las obras realizadas por él que se conocen gracias a la documentación, principalmente de contratos.

El primer documento que se ha encontrado acerca de la realización de algunos de sus encargos data del 7 de febrero de 1446. Como ya hemos visto anteriormente, aparece documentado en Arlés encargado de realizar **una obra (no localizada)** para el párroco de la iglesia de Santa Marta de Tarascón, la cual consistía en una pieza para su altar mayor. En el contrato se especificaba que la pintura debía ser realizada con aceite sobre fondo dorado, mostrando a Santa Marta en el centro flanqueada por San Lázaro, María Magdalena y algún santo más. Asimismo, por encima iría representando en un panel la figura de Cristo con tres ángeles en cada lado. En la predela Quarton añadiría las escenas de la vida de Santa Marta a las armas del donante, además de otros personajes. Todo esto fue realizado en 1447.⁴³

Siguiendo el orden cronológico, otra de sus obras documentada es el **Retablo Cadard** (fig. 6), popularmente llamado de la *Virgen de la Misericordia*. Conservada desde principios del siglo XIX en la colección del sobrino de Jean-Jacques Rousseau, fue adquirida en 1879 por el duque de Aumale, quien la decide donar junto al resto de su colección al Instituto de Francia. En la actualidad, se encuentra en el Museo Condé de Chantilly. Originalmente, el primer propietario del retablo (sobrino de Rousseau) creía que la obra pertenecía a Fra Angélico. En 1823 se encontró una litografía con una descripción donde se trataban algunos aspectos de la obra, descubriendo que estuvo

⁴¹ Sterling 1983, 206.

⁴² Thiébaud 1996, 795.

⁴³ Thiébaud 1996, 793-4.

ubicada durante medio siglo la capilla papal de Aviñón. A finales del siglo XV fue presentada como una obra flamenca en el catálogo de París, momento en el cual fue adquirida por el duque de Aumale. De esta manera, la obra aparece catalogada en el Museo Condée desde 1899. Pues bien, en 1904 Henri Bouchot asocia la litografía con un documento del 16 de febrero de 1452, donde aparecen los nombres de Enguerrand Quarton y Pierre Villate.⁴⁴ Como ya hemos tratado previamente, ambos firmaron un contrato con el prior y procurador del convento de los celestinos de Aviñón donde se especificaba la realización de un retablo destinado al altar de la capilla de Jean Cadard, ubicada en la capilla de Pedro de Luxemburgo.⁴⁵ Tal y como se especificaba en dicho contrato, el panel central representaría a la Virgen María pintada con un manto lapislázuli (según la imagen de la Virgen de Nuestra Señora de la Misericordia) sobre fondo dorado junto a San Juan Bautista presentando a Jean Cadard en el lado derecho. En el otro lado encontramos a San Juan Evangelista acompañando a la donante. Aunque algunos autores como Laclotte y Thiébaud han considerado que la representada es la madre del señor Cadard,⁴⁶ otros como Sterling consideran que fue Jeanne de Moulins, la mujer de Jean Cadard.⁴⁷ Debía contar con una predela, pero el tema no se especificó en el contrato.

El precio del retablo, el cual debía estar finalizado para el 25 de junio de 1452, tuvo un precio de treinta escudos y si el señor Cadard estaba conforme con la obra se le añadirían cinco escudos de oro más.⁴⁸

Uno de sus mayores encargos es la *Coronación de la Virgen* (fig. 3). Señalada por primera vez en la Biblioteca del Vaticano por Suarès durante el siglo XVII y posteriormente por el abad Soumille en el siglo XVIII, fue ubicada hasta la Revolución francesa en la Iglesia de la Cartuja de Villeneuve-lès-Avignon.⁴⁹ En la actualidad la encontramos en el Musée Pierre de Luxembourg en Villeneuve-les-Avignon.

No fue hasta 1889 cuando el abad Henri Requin descubrió un documento en los archivos notariales del siglo XV.⁵⁰ Se trataba del contrato del 24 de abril de 1453 entre el pintor Enguerrand Quarton y el señor Jean de Montagnac (canónigo de la Iglesia de

⁴⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 226.

⁴⁵ Capron 2020, 77.

⁴⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 226.

⁴⁷ Sterling 1983, 23.

⁴⁸ Laclotte y Thiébaud 1983, 226.

⁴⁹ Laclotte y Thiébaud 1983, 226-7.

⁵⁰ Le Pichon 1982, 15.

Agricol de Aviñón y capellán de la Cartuja de Val de Bénédiction). Se ha considerado como uno de los contratos más detallados que se han conservado de pintura medieval. Su precio era de ciento veinte florines.⁵¹ Fue realizada sobre una capa de yeso que recubría una tela pegada de 2,20 metros de largo por 1,83 metros de alto. Su doselete, previsto por el contrato, no ha sido conservado.⁵²

Finalizada en 1454, estaba destinada al altar de la Trinidad y la Virgen en la iglesia de los cartujos.⁵³ Aunque en el contrato solo aparece Jean de Montagnac como único pagador del proyecto, su hermano Antonio pudo contribuir también en la obra.⁵⁴ Jean de Montagnac fue un hombre culto y apasionado de la teología, por lo que para el encargo le manda a Enguerrand Quarton la elaboración de un panel que representase la escena de la coronación de la Virgen por la Trinidad, además del Paraíso, el Cielo, el Infierno y el Purgatorio.⁵⁵

Por otra parte, debemos precisar que dicho documento es realmente un proyecto detallado pero en ningún caso un contrato definitivo. De esta forma, durante los diecisiete meses que duró la ejecución del encargo, Jean de Montagnac y Enguerrand Quarton realizaron algunos cambios que difieren del programa inicial, como es la inclusión de algunos personajes no previstos originalmente. Es por ello que Enguerrand Quarton pudo tomar parte de la redacción del contrato, tal y como defiende Sterling.⁵⁶

Otro de los contratos que se ha encontrado acerca de alguno de sus encargos data del 8 de junio de 1457, por el cual Quarton realizó **una pintura para la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles de Aix-en-Provence**, viajando expresamente a Aviñón para su elaboración. Aunque la obra en la actualidad no se ha localizado, sabemos que consistía en una tela al óleo recubierta de oro. En el centro dispondría a la Virgen con el Niño rodeada de seis ángeles músicos y flanqueada por los Reyes Magos adorando, así con también tres santos. En la parte superior se encontrarían las armas del rey René de Anjou y la ciudad de Aix-en-Provence. En la parte inferior la representación de algunos santos.⁵⁷

⁵¹ Laclotte y Thiébaud 1983, 228.

⁵² Le Pichon 1982, 15.

⁵³ Thiébaud 1996, 794.

⁵⁴ Sterling 1983, 63.

⁵⁵ Laclotte y Thiébaud 1983, 228.

⁵⁶ Sterling 1983, 67.

⁵⁷ Thiébaud 1996, 794.

El quinto de los documentos encontrados referente a obras data del 7 de noviembre de 1461. En él se trata acerca de **un encargo para la abadesa del convento de Santa Clara en Aviñón**. Aunque en la actualidad no se ha localizado, se trataba de una pintura dividida en cinco compartimentos la cual describía la *Coronación de la Virgen* en su panel central flanqueado por San Francisco con la abadesa en sus pies y San Antonio de Padua, Santa Clara y San Luis de Toulouse. La estructura fue decorada con gabletes con ángeles y las armas de la abadesa.⁵⁸

Otro encargo, del 22 de diciembre de 1462, nos documenta el trabajo realizado entre Enguerrand Quarton y los maestros de obras de Notre-Dame la Mayor de Arlés. Para esta iglesia se desarrolló **una pieza de altar (no localizada)** con fondo dorado y algunas figuras relacionadas con la vida de Cristo.⁵⁹

La conservación de estos contratos, algunos de ellos correspondientes a obras conservadas, no solo nos ha permitido conocer con veracidad las obras pertenecientes a Enguerrand Quarton, fundamento para la atribución de obras no documentadas, sino que también nos han permitido aportar información de gran utilidad sobre los materiales empleados, la composición, la relación entre personajes, iconografía, etc. Aunque en la mayoría de los casos el artista seguía fielmente lo que aparecía en el contrato, bien es cierto que Quarton al menos en una ocasión renunció a la representación de algunas escenas para sustituirlas por otras más acordes con la obra, tal y como ocurre en el contrato de la *Coronación de la Virgen*.⁶⁰ De igual forma, su reconocimiento como maestro por sus contemporáneos le permitió añadir escenas que no aparecían en el contrato, lo que le pudo otorgar una mayor libertad a la hora de desarrollar sus encargos.⁶¹

Tal y como aparece en más de doce contratos provenzales hasta el siglo XVI, en numerosos retablos que existen de Quarton se estipuló que se utilizase un fondo dorado, lo que podría explicar el poder adquisitivo de los clientes, ya que eran ellos quienes pagaban los materiales de la obra y no el pintor.⁶²

Como ya hemos podido apreciar, tan solo se han encontrados seis documentos acerca de las obras encomendadas de forma clara a Enguerrand Quarton. Sin embargo,

⁵⁸ Thiébaud 1996, 794-5.

⁵⁹ Thiébaud 1996 795.

⁶⁰ Le Pichon 1982, 42.

⁶¹ Le Pichon 1982, 71-3.

⁶² Sterling 1983, 28.

los recientes estudios sobre la identificación de su estilo permiten atribuirle un número mayor de obras, algo que vamos a tratar en el apartado siguiente.

4.3. Atribuciones.

En este apartado vamos a tratar las obras atribuidas a Enguerrand Quarton. Los recientes estudios han permitido precisar el estilo de nuestro pintor, lo que posibilita en la actualidad poder atribuirle una serie de encargos cuyos contratos no han sido localizados. De estos, sin duda el más importante es la *Coronación de la Virgen* de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon, al que dedicaremos más adelante un apartado específico, aunque avancemos aquí las vicisitudes sobre su atribución. Además, aunque Quarton realizó algunas miniaturas para misales y libros horas, en este apartado únicamente abordaremos sus pinturas sobre tabla, centrándonos en el apartado 6 en sus trabajos en otros soportes.

La primera de sus atribuciones es el *Retablo Requin* (fig. 9). Aunque la obra fue originalmente datada por Labande en 1480-1500,⁶³ según Michel Laclotte, el retablo pudo ser realizado entre 1445 y 1450, poco después de que Quarton llegase a Provenza.⁶⁴ Esto tendría sentido al fijarnos en algunos detalles físicos para relacionarlos con las prácticas habituales de mediados de siglo: utilización del cabello en forma de casco en el donante, inclusión de un traje con largas hombreras o uso de un alto tocado, utilizado por su mujer.⁶⁵

Si bien en la actualidad se ubica en el Museo del Petit Palais de Aviñón, la obra fue originalmente donada por el erudito abad Henri Requin (1851-1917) al palacio de los papas.⁶⁶ En 1932 fue publicada por primera vez por Labande, quien remarcó que se trataba de una obra de gran calidad aun presentando un estado muy deteriorado. Tras la realización de un estudio a fondo sobre la obra, se descubrió que contenía repintes y añadidos de siglos anteriores. Es por ello que se decidió realizar una enorme restauración en París y Roma, reintegrando así todas sus partes y eliminando los fragmentos no originales.⁶⁷

⁶³ Laclotte y Thiébaud 1983, 225.

⁶⁴ Sterling 1983, 22.

⁶⁵ Laclotte y Thiébaud 1983, 225.

⁶⁶ Sterling 1983, 17.

⁶⁷ Laclotte y Thiébaud 1983, 225.

La obra representa a la Virgen sedente con el Niño flanqueada por dos santos. Por un lado encontramos a Santiago, representado con su concha, así como con su hábito de peregrino. El personaje representado junto a la Virgen es un santo obispo. Charles Sterling ha estipulado que fuese San Maximino.⁶⁸ Los otros dos personajes arrodillados y pintados de forma jerárquica con un menor tamaño que el resto representan a los donantes.

La arquitectura del trono rosado con las columnillas nos muestra todavía un estilo algo arcaico, muy relacionado por el color con los miniaturistas francoflamencos de entre 1380 y 1420. Sin embargo, la composición se ve influida por la perspectiva lineal italiana, así como el uso de la luz, utilizada para crear espacios de luces y sombras. Teniendo en cuenta todo esto, Laclotte consideró que la obra mostraba de forma clara el estilo de Quarton si se comparaba con sus encargos documentados. No solo encontramos en muchas de sus obras un grupo característico de personajes, sino también grandes similitudes en algunos detalles. Un ejemplo de ello es el cabello de la cabeza de la Virgen, el cual se asemeja al cabello de la Virgen de su *Coronación de la Virgen*, la cual, a su vez, se ha puesto en relación con los rasgos faciales de la Virgen del *Retablo Cadard*. Asimismo, el perfil de Santiago también se ha relacionado el San Juan Bautista del *Retablo Cadard*, además de con el Dios Padre de la *Coronación de la Virgen*. Todos aparecen en posición de tres cuartos y con largas barbas, así como con rostros concebidos de forma similar. De igual manera, se ha relacionado nuestra atribución con las miniaturas realizadas por él gracias a la inclusión de tonalidades semejantes. Estos trabajos serán abordados en el apartado 6.⁶⁹

El Niño del *Retablo Requin* (fig. 10) aparece representado lleno de símbolos. Sobre el pecho encontramos representada una corona de espinas y alrededor la cruz, aludiendo al sacrificio que tendrá que realizar para salvar a la humanidad. De igual forma, la manzana que sostiene con sus manos también se ha relacionado con el pasaje de la Pasión, así como con la manzana de Eva. Sobre su cuello Quarton le añade una cruz inscrita en un óvalo y repetida con letras orientales, lo que podría estar relacionado con su peregrinaje a Tierra Santa.⁷⁰ Por otro lado, según Laclotte, la cruz de Jerusalén y

⁶⁸ Sterling 1983, 17.

⁶⁹ Laclotte y Thiébaud 1983, 225.

⁷⁰ Sterling 1983, 17-8.

los signos de la Pasión bordados sobre las vestimentas del Niño podrían indicar una función votiva, o bien la preparación de un peregrinaje del donante a Jerusalén.⁷¹

No debemos olvidar que es alrededor de 1445 cuando Barthélemy d'Eyck realiza la *Anunciación de Aix* (fig.7), obra que pudo influir notablemente en el *Retablo Requin*. Por un lado, la cabeza de Jeremías en el panel derecho de la obra de Barthélemy contiene ciertos rasgos semejantes respecto al rostro del santo obispo de Querton. Por otro lado, los ropajes de los donantes de la obra de nuestro pintor contienen pliegues muy parecidos a las prendas de Isaías y Jeremías en la *Anunciación de Aix*. Por todo esto, Querton pudo haber realizado el Retablo Requin alrededor de 1445, ya que vivió en Aix-en-Provence desde 1444.⁷²

Otro de sus encargos atribuidos es el *Díptico de Altenburg* (fig.11), realizado hacia 1445-50 y ubicado actualmente en Museo Lindenau de Altenburg salvo dos lunetos, que se encuentran en la Pinacoteca Vaticana, los cuales representan a los profetas Isaías (fig. 12) y Jeremías (fig.13), semejantes a los profetas del *Político de Gante* de Jan van Eyck. Ambos lunetos fueron atribuidos originalmente por Berenson a Defendente Ferrari.⁷³ Los paneles conservados en Altenburg se encuentran en la actualidad ahí gracias a la colección de B. A. von Lindenau. Ambos fueron adquiridos en 1844 por el doctor E. Braun como obra originalmente de Piero della Francesca.⁷⁴

En uno de estos paneles encontramos a una Virgen con el Niño rodeada de ángeles. En el otro panel representa a San Juan Bautista sentado sobre un árbol muerto frente a un paisaje de influencia plenamente flamenca. Este último, tal y como suele ser representado iconográficamente, aparece vestido con pieles de animales, así como una capa rojiza sobre los hombros. Su actitud muestra atención sobre la representación de un cordero entrando en un bosque, elemento que crea un mayor espacio en la obra. Esta misma escena se ha visto representada de forma similar en la obra *Díptico de San Juan y Santa Verónica* (hacia 1470) (figs. 14 y 15) de Hans Memling, cuyos paneles se encuentran divididos entre la Alte Pinakothek de Munich y la National Gallery de Londres. Al igual que en la obra atribuida a Querton, podemos encontrar a San Juan

⁷¹ Laclotte y Thiébaud 1983, 225.

⁷² Sterling 1983, 22.

⁷³ Romano 1994, 181.

⁷⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 235-6

Bautista, el cual señala también con el dedo, sin olvidar también la aparición del cordero y la inclusión de un bosque en el fondo.⁷⁵

Aunque a partir de 1898 fue atribuido por Becker como obra de la juventud del Bosco, es partir de 1915 cuando fue considerado como una obra de la segunda mitad del siglo XV donde se combinaban elementos italianos y flamencos. Es en este momento cuando se comenzó a relacionar con Enguerrand Quarton. Esto explicaría la forma monumental de San Juan Bautista, el rostro redondo de la Virgen, el paisaje ciertamente esquematizado o los pequeños juegos de luces y sombras.⁷⁶

Debemos tener en cuenta que Enguerrand Quarton en 1446 trabajó, como ya hemos tratado, en Aix-en-Provence junto al pintor Barthélémy d'Eyck, que a su vez fue influido por Jan van Eyck, por lo que nuestro pintor pudo ser influido por composiciones como la del perdido *Tríptico Lomellini* del propio Van Eyck. Sabemos que numerosas copias de esta obra circularon durante decenios alrededor de Francia y otras partes de Europa, asegurando una difusión clara de motivos e invenciones eyckianas.⁷⁷

Uno de los encargos más importantes atribuidos en la actualidad a Enguerrand Quarton gracias a los estudios de Charles Sterling es la *Piedad* (fig. 8) de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon. Hasta 1834 fue vista por Prosper Mérimée en la iglesia parroquial. A raíz de los trabajos de restauración de dicha iglesia en 1872, la *Piedad* pasó al pequeño museo de Villeneuve, fundado en 1868.⁷⁸ Sin embargo, fue comprada por la Sociedad de amigos del Museo del Louvre, por lo que la obra fue desplazada en 1901 junto con la *Coronación de la Virgen* al Museo del Louvre de París. Pocos años después, en 1905, se realizó una exposición sobre los primitivos flamencos en el Museo del Louvre y en la Biblioteca Nacional, donde se expusieron ambas obras.⁷⁹

Es en ese momento cuando algunos estudiosos comenzaron a entablar similitudes entre la *Piedad* y ciertas obras documentadas de Enguerrand Quarton. La obra originalmente contaba con cierta oscuridad, lo que dificultaba en mayor medida la atribución a los trabajos de Quarton. Es por esta razón que algunos especialistas consideraron que la obra fuese de Pierre Villate, colaborador de Quarton con un estilo

⁷⁵ Borchert 2019, 57.

⁷⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 236.

⁷⁷ Borchert 2019, 57.

⁷⁸ Laclotte y Thiébaud 1983, 230.

⁷⁹ Le Pichon 1982, 11-5.

similar. Pues bien, tras grandes dudas acerca de su autoría, Charles Sterling reclamó una limpieza de la obra y se centró en el estudio del color original gracias a algunas partes de la obra. Este largo proceso, realizado durante veinte años (1959-79), permitió mostrar con exactitud la utilización de tonalidades claras y frías, tal y como se había visto en dos de sus encargos documentados, la *Coronación de la Virgen* y el *Retablo Cadard*. Al igual que en las dos obras anteriores, en la obra de la *Piedad* la composición se encuentra totalmente cuidada, disponiendo a los personajes en una composición triangular en el centro. Fijémonos también en algunos detalles que permiten comparar la *Piedad* con el resto de sus obras. Por ejemplo, en la *Coronación de la Virgen*, en el rostro de Cristo, encontramos un diseño de labios planos, ojos rasgados y raíz del pelo semejantes al rostro del Cristo de la *Piedad*. Por otro lado, el peñasco sobre el que se sienta la Virgen de la *Piedad* contiene el mismo tono grisáceo que las rocas de la *Coronación de la Virgen*, todas llenas de sombras e irregularidades.⁸⁰ Otro de los elementos repetidos por Quarton en la *Piedad* es la inclusión de torres con forma bulbosa y plana (fig. 16), así como la utilización de cúpulas y linternas, algo que ya aparecía en la *Coronación de la Virgen* o bien en una de las miniaturas que abordaremos posteriormente.⁸¹

Por otro lado, se ha encontrado un documento escrito de suma importancia, el cual ha puesto en relación a Enguerrand Quarton y Jean de Montagnac, considerado este último, como veremos en otro apartado, como el comitente del encargo de la *Piedad*. Se trataría así del testamento del señor de Montagnac, escrito el 27 de marzo de 1449.⁸² En dicho documento se precisó sobre la elaboración de una pintura-epitafio que representase al donante, San Juan Evangelista, María Magdalena, la Virgen y Cristo.⁸³ Este documento podría hacer referencia a la propia *Piedad*.

Originalmente la obra fue enmarcada entre 1450 y 1460 gracias a la presencia de un tipo de sombrero representado a los pies del donante, cuya utilización fue muy repetida en Francia en ese periodo.⁸⁴ Ahora bien, tras el profundo estudio que realizó Sterling sobre la obra de la *Piedad*, estableció que fue realizada antes de 1456 o 1457, puesto que la *Piedad de Tarascón* (fig. 17), obra que trataremos en un apartado posterior, fue inventariada en 1457, siendo muy influida por nuestra *Piedad*. De esta

⁸⁰ Sterling 1983, 94.

⁸¹ Sterling 1983, 101.

⁸² Simmonet 1986, 266.

⁸³ Simmonet 1986, 273.

⁸⁴ Sterling 1983, 101.

forma, pudo haber sido pintada entre 1455 y 1456, poco tiempo después de la finalización de la *Coronación de la Virgen* de septiembre de 1454.⁸⁵ En la actualidad la *Piedad* continúa en el Museo del Louvre de París. Es en el apartado 5.3. donde la abordaremos de manera concreta.

4.4. Valoración de su estilo.

Sabemos que Enguerrand Quarton fue uno de los artistas que desarrolló su propio estilo en la zona de Provenza, siendo uno de los máximos exponentes de la *Escuela de Aviñón*. Ahora bien, debemos comprender cuáles fueron sus influencias a lo largo de su vida, así como si realizó algún viaje de formación.

Su primer contacto con el ámbito artístico debió realizarse en el ámbito de los manuscritos y libros de horas, elaborando en algún taller de su región natal miniaturas junto a otros artistas. Se han encontrado algunos colores vivos en sus miniaturas, los cuales recuerdan el estilo de los iluminadores de manuscritos parisinos.⁸⁶ Sin embargo, sabemos que la región de Picardía, así como también las provincias de alrededor, fueron completamente devastadas por la Guerra de los Cien Años, por lo que no se han encontrado apenas restos de obras pictóricas del segundo cuarto del siglo XV, momento de formación de nuestro pintor. Es indudable, asimismo, que su estilo fue influenciado enormemente por los tímpanos y esculturas de las catedrales francesas, así como por la elaboración de tapices en ciudades como Arrás y Tournai. Su estilo destacó por la representación facial, cuya herencia francesa ha sido relacionada con su región natal.⁸⁷

Por otro lado, alrededor de 1430 nos encontramos con un pleno desarrollo de la pintura flamenca. Pues bien, si nuestro pintor era originario de la diócesis de Laon coincidió con el reinado en Borgoña de Juan sin Miedo y Felipe el Bueno, quienes tuvieron un estrecho contacto con los Países Bajos meridionales, lugar donde pudo haber conocido las obras de estos maestros flamencos.⁸⁸ En consecuencia, fue influenciado por los trabajos de Robert Campin, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden, al mismo tiempo que trató de ser receptivo a pintores de todas las naciones incorporando finalmente las bellezas de la región donde desarrollaría poco tiempo

⁸⁵ Sterling 1983, 103.

⁸⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 80.

⁸⁷ Sterling 1983, 111-4.

⁸⁸ Sterling 1983, 7.

después su carrera artística, Provenza.⁸⁹ Asimismo, debemos mencionar a Barthélemy d'Eyck, quien fue el artista provenzal que mejor asimiló el estilo de los maestros flamencos, influyendo a su vez a nuestro pintor. Así pues, se han encontrado elementos repetidos en la obra de Quarton que previamente fueron utilizados por el Maestro de Aix, tales como la utilización de columnillas en el trono de la Virgen del *Retablo Requin* (fig. 9) o bien la adición del Templo de Jerusalén en la *Coronación de la Virgen* (fig. 3).⁹⁰

Con relación a sus influencias italianas, debemos resaltar que, aunque no se han encontrado documentos acerca de ello, durante su estancia en Aviñón, Quarton pudo haber convivido con banqueros y mercaderes italianos, y por ende, haber trabajado con algunos artistas de Italia. Michel Laclotte ha defendido que la perspectiva lineal utilizada para la elaboración del trono de la Virgen del *Retablo Requin* es un elemento de herencia florentina. Asimismo, en su *Retablo Cadard* (fig. 6), Quarton empleó un *contrapposto* y un *sfumatto*, ambos derivados de artistas italianos como Domenico Veneziano o Pierro della Francesca.⁹¹ De la misma manera, utilizó como fondo del *Retablo Cadard* una serie de entramados vegetales, algo que encontramos de forma similar en obras de otros artistas italianos como Fra Angelico o Andrea del Castagno. Se ha estimado así que esto fuese aprendido por Quarton en Aviñón gracias a la importación de obras florentinas o bien que nuestro pintor conociese a otros artistas contemporáneos como Jean Fouquet, quien se estableció en Provenza tras la vuelta de su viaje a Italia (los documentos provenzales no le mencionan entre 1447 y 1452), pudiéndole haber mostrado el desarrollo artístico florentino.⁹²

Si ninguna duda el estilo de Quarton muestra su propia visión del mundo. Presenta un cierto equilibrio compositivo gracias a la utilización de ritmos angulosos de formas, derivadas del estilo flamenco y de la escultura, pero añade una mayor flexibilidad en los retratos si son comparados con el estilo flamenco o italiano. A todo ello le añade su visión espiritual, mostrando sus pensamientos religiosos frente al realismo plástico de la pintura flamenca.⁹³ A su vez, incluye en sus trabajos líneas

⁸⁹ Sterling 1983, 117-9.

⁹⁰ Sterling 1983, 127.

⁹¹ Laclotte y Thiébaud 1983, 82.

⁹² Laclotte 1967, 40.

⁹³ Sterling 1983, 149-51

arabescas simétricas que recortan las figuras sobre fondos dorados, algo que pudo derivar del arte bizantino.⁹⁴

Es evidente que sin la Provenza y sus formas, Quarton no hubiese podido jamás crear un lenguaje de volúmenes propios.⁹⁵ No solo utiliza los rasgos pictóricos de la región, sino que introduce elementos nuevos, modernizando así el estilo propiamente provenzal, lo que hizo que los pintores que trabajasen alrededor de Provenza les tomasen a él y a Barthélemy d'Eyck como los fundadores de la tradición pictórica.⁹⁶ El estilo de nuestro pintor se centra en la composición en su conjunto, pero siendo construida en función de cada detalle y añadiendo lugares que él mismo conocía, tales como el Mont Ventoux o las costas del Mediterráneo.⁹⁷ Los estudios más recientes han comparado el estilo de Quarton con las obras pictóricas que realizó siglos más tarde en esa misma región Paul Cézanne, pudiendo haber sido influido por nuestro pintor.⁹⁸

Entre los artistas posteriormente influenciados por Quarton, podríamos encontrar a Josse Lieferinxe y Nicolas d'Ypres, además de Luis de Brea en la región de Languedoc y Paoul Goybault en el Valle del Loira, artista que conoció con seguridad la obra de Quarton.⁹⁹

La influencia de nuestro pintor se desarrolló hasta el norte de Francia, bien por el empleo de prototipos creados en Picardía por nuestro pintor antes de 1440, bien por la inspiración directa de sus obras en otros artistas o bien por la presencia en Provenza de algunos pintores originarios del norte de Francia, tales como Jacques d'Amiens o Thierry van Buren, mencionados en Aix-en-Provence o Aviñón alrededor de 1450-60.¹⁰⁰

En Italia también encontramos un gran desarrollo del arte de Quarton. Conocemos cómo algunos pintores provenzales se instalaron en ciudades como Sicilia o Nápoles, al igual que otros artistas italianos trabajaron en Provenza. Debemos resaltar sobre todo a Antonello da Messina, quien viajó a Provenza entre 1457/59 y 1465/71, pudiendo haber conocido en ese momento las obras de Quarton.¹⁰¹

⁹⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 80.

⁹⁵ Sterling 1983, 155.

⁹⁶ Sterling 1983, 133.

⁹⁷ Laclotte y Thiébaud 1983, 81-2.

⁹⁸ Sterling 1983, 123.

⁹⁹ Sterling 1983, 137-9.

¹⁰⁰ Sterling 1983, 145.

¹⁰¹ Sterling 1983, 145-7

En España debemos mencionar a Juan de Borgoña, cuya obra, *Llanto sobre Cristo muerto (La Piedad)* (fig. 18), realizada en torno 1504 y ubicada en la iglesia parroquial de Illescas, recuerda mucho iconográficamente a la *Piedad* de Enguerrand Quarton, pudiéndose defender que el propio Juan de Borgoña debió estudiar previamente la *Piedad* de Quarton para la elaboración de su obra.¹⁰²

No podemos cerrar este apartado sin mencionar una de las obras más influenciadas por el estilo de Quarton y concretamente por su *Piedad* (fig. 8). Se trata de la *Piedad de Tarascón* (fig. 17), mencionada como una obra nueva en 1467 para la habitación de la reina (mujer del rey René de Anjou) en el castillo de Tarascón. Fue realizada inspirándose en algunos modelos flamencos, así como en la obra de nuestro pintor. Para ello, el artista, hasta el momento anónimo, realizó un encargo con formas rígidas y quebradas que acentuaban el dibujo de la obra.¹⁰³

¹⁰² Sterling 1983, 147.

¹⁰³ Laclotte y Thiébaud 1983, 90.

5. ENGUERRAND QUARTON: TRES OBRAS MAESTRAS DE LA PINTURA EUROPEA DEL SIGLO XV.

Aunque ya hemos tratado de forma breve algunos de los trabajos realizados por nuestro pintor, es en este apartado donde nos vamos a centrar en el análisis en profundidad de los tres encargos más importantes de su carrera artística: el *Retablo Cadard*, la *Coronación de la Virgen* y la *Piedad*:

5.1.El Retablo Cadard de los celestinos de Aviñon

Uno de los mayores encargos de la trayectoria artística de nuestro pintor fue la elaboración del *Retablo Cadard* (fig. 6), denominado igualmente de la *Virgen de la Misericordia*. Tal y como se especificó en el contrato de 1452, Enguerrand Quarton y Pierre Villate debían elaborar un retablo para el señor Jean Cadard y su mujer Jeanne de Moulins.¹⁰⁴ Aunque en 1904 Henri Bouchot y Paul Durrieu trataron de delimitar las partes que cada uno de los dos artistas había realizado, en 1959 Charles Sterling atribuyó la obra únicamente a Enguerrand Quarton, siendo Pierre Villate el encargado de la predela, en la actualidad perdida. Aunque esto ha sido aceptado por la mayoría de los estudiosos, algunos, como Albert Châtelet, afirman que la mayor parte del retablo fue elaborado por Pierre Villate.¹⁰⁵

Para su realización, debía conocerse la principal función y ubicación del lugar donde iría destinado, ya que el encargo debía ser bien integrado en su espacio arquitectónico, siendo fácilmente visible al entrar en la capilla de Pedro de Luxemburgo del convento de los celestinos.¹⁰⁶ Aunque fue originalmente encargado como un bajorrelieve,¹⁰⁷ fue realizado al temple con unas dimensiones de 66 cm por 187 cm, y pudo haber sido finalizado años después de la muerte de Jean Cadard en 1449.¹⁰⁸

Al igual que otras órdenes monásticas, los monjes celestinos decidieron como temática principal la de la Virgen de la Misericordia, iconografía propiciada en un entorno monástico como símbolo de unión directa con la propia Virgen, siendo muy desarrollada a finales de la Edad Media. Aunque tuvo un origen bizantino e italiano, se

¹⁰⁴ Sterling 1983, 23.

¹⁰⁵ Favre 2020, 97.

¹⁰⁶ Capron 2020, 81-4.

¹⁰⁷ Laclotte y Thiébaud 1983, 80.

¹⁰⁸ Capron 2020, 77.

extendió rápidamente por Francia.¹⁰⁹ Esto explica su adopción por parte de artistas franceses como Pierre de La Barre, quien realizó en 1441 un encargo para el noble Jean Quiqueran que representaba el tema de la Virgen de la Misericordia junto a otros santos.¹¹⁰ En el caso de la obra de Quarton, encontramos la representación de una Virgen que incluye a toda la humanidad bajo su manto, lo que explica su ubicación, un espacio destinado a la peregrinación (tras la muerte de Pedro de Luxemburgo, el convento y su capilla fueron concebidos como espacios devocionales). Asimismo, Quarton se encargó de añadir filacterias junto a los personajes, incidiendo de nuevo sobre la idea de que todos acudían a su protección.¹¹¹

Esta Virgen es una de las pocas imágenes marianas que contienen un papa, un cardenal, un obispo, un emperador, un rey y una reina. El papa (fig. 19) podría representar al fundador de la orden de los celestinos, Celestino V, o bien al fundador del monasterio, Clemente VII. Se ha planteado que el cardenal arrodillado (fig. 19) representaría a Pedro de Luxemburgo, pero podría ser cualquier otro príncipe de la Iglesia que haya fundado una capilla en el monasterio. El emperador (fig. 20) podría estar asociado con la casa de Luxemburgo, dinastía imperial a la que perteneció el propio Pedro. La reina (fig. 20) se ha relacionado con Marie de Blois, esposa de Luis I de Anjou, personaje que luchó originalmente por la formalización del culto de Pedro de Luxemburgo. Además, encontramos la representación de un monarca (fig. 20), el cual simboliza la protección y favor que hizo la corona francesa sobre la orden y la fundación del monasterio.¹¹² La disposición de los personajes tampoco pasa desapercibida. De esta forma, Quarton dispone en el lado derecho de la Virgen a todos los personajes relacionados con el ámbito religioso y en el lado izquierdo a los relacionados con el mundo laico. Asimismo, añade arrodillados junto a la Virgen a los donantes, Jean Cadard y Jeanne de Moulins, quienes aparecen representados mostrando sus armas en los reclinatorios junto a San Juan Bautista en el lado izquierdo y San Juan Evangelista en el derecho.¹¹³

Se trata de una obra con una organización racional, concebida por la visión en conjunto del pintor. Para su elaboración, Quarton acudió al desarrollo pictórico sobre tapicería, evitando representar el espacio real al añadir un fondo dorado y a su vez

¹⁰⁹ Sterling 1983, 28.

¹¹⁰ Laclotte y Thiébaud 1983, 226.

¹¹¹ Capron 2020, 84-5

¹¹² Capron 2020, 89.

¹¹³ Capron 2020, 77.

manteniendo un solo plano vertical, el cual marca toda la composición.¹¹⁴ Con relación a todo ello, su composición recuerda a las representaciones de dinteles de fachadas góticas, caracterizadas por la monumentalidad de las figuras y el juego sutil de las líneas.¹¹⁵ Es muy interesante resaltar la posición de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Ambos se encuentran ligeramente inclinados hacia delante, lo que hace que la composición sea concebida de forma cerrada.¹¹⁶ En el centro de ella encontramos a la Virgen, quien aparece representada de forma ligeramente flexionada, movimiento derivado del *contrapposto* italiano, algo que ya hemos mencionado anteriormente.¹¹⁷ La Virgen de la obra de Quarton ha sido relacionada de forma estrecha con la *Virgen de la Misericordia* de Piero della Francesca (fig. 21). Si la obra fue realizada antes de 1452, Quarton pudo haber conocido una copia dibujada de la obra original. Ambas contienen a un grupo representado bajo el manto de la Virgen de forma circular, de forma más plana en el caso de la obra de Quarton. Del mismo modo, ambas disponen a la Virgen sobre el suelo y situada delante de un fondo plano, resaltando frente al resto de personajes.¹¹⁸

Por otro lado, encontramos notables influencias de los pintores flamencos en esta obra. No solo lo podemos apreciar en la simbología asociada a algunos objetos de la obra, tales como la aparición del libro de San Juan Bautista o la inclusión del cordero aludiendo a la Pasión de Cristo, sino que también lo encontramos en el propio tratamiento de la luz, algo que podemos apreciar en el velo de la donante, el cual nos deja percibir la mano de San Juan Evangelista (fig.22).¹¹⁹ Las líneas arabescas también se pueden apreciar, algo que se ha relacionado con las obras de Robert Campin anteriores a 1435.¹²⁰

El *Retablo Cadard* no es solo una imagen enmarcada en la capilla de Pedro de Luxemburgo, sino que es un icono que responde a las necesidades espirituales de sus peregrinos.¹²¹ Según Paul Pedrizet, la Virgen se correspondería a una “Mater Omnium”, insistiendo en la protección mariana sobre toda la humanidad y no únicamente sobre los monjes celestinos.¹²² Estratégicamente situada en la capilla con un fin protector (fig.

¹¹⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 80.

¹¹⁵ Thiébaud 1996, 795.

¹¹⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 227.

¹¹⁷ Sterling 1983, 29.

¹¹⁸ Sterling 1983, 121.

¹¹⁹ Sterling 1983, 32.

¹²⁰ Sterling 1983, 29.

¹²¹ Capron 2020, 88.

¹²² Capron 2020, 85.

23), la obra ofrece al espectador un resumen visual sobre los personajes que han tenido relación con la obra o con el monasterio, producto de la unión del poder religiosos y laico, todos adorando a la Virgen. No solo encontramos iconografía que hace referencia a la institución donde se encontraba dispuesta, sino también al comanditario de su obra, Jean Cadard.¹²³

Al igual que la *Coronación de la Virgen* (fig. 3), la atribución del *Retablo Cadard* a Enguerrand Quarton sirvió como punto de inicio para la posterior atribución de otros encargos, tales como su *Retablo Requin* (fig. 9) o la *Piedad* (fig. 8), así como algunas miniaturas de diferentes libros de horas. Aunque es difícil imaginar el aspecto original sin su predela (la temática representada podría haber estado relacionada con Cristo y los doce apóstoles, algo frecuente en Provenza), sabemos que el *Retablo Cadard* ha sido considerado como una obra clave en el desarrollo artístico de Enguerrand Quarton.¹²⁴

5.2. La Coronación de la Virgen de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon

El encargo de mayor importancia de Enguerrand Quarton fue la *Coronación de la Virgen* (fig. 3), realizada para la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon, concretamente para el altar de la capilla de la Trinidad y la Virgen en la iglesia de los cartujos. Su elaboración comenzó, según el contrato de la obra, en 1453, debiendo estar finalizada en 1454.¹²⁵ Aunque su conservación ha sido excelente, en 1938 se realizó una restauración por parte de L. Aubert, lo que permitió descubrir la gama cromática original de la obra, muy oscurecida por la suciedad. En 1979 A. Jarry y M. Jeanne realizaron una limpieza superficial y eliminaron los retoques, lo que resaltó con mayor intensidad las capas superficiales de la pintura, devolviéndola así a su estado original.¹²⁶

La obra fue encargada por Jean de Montagnac, quien trató de recolectar los fondos necesarios para su elaboración. Como ya hemos precisado, fue originalmente destinada al altar de la capilla de la Trinidad del papa Inocencio VI. De esta forma, no estaba pensada para la veneración de los fieles, sino más bien para la meditación de los monjes.¹²⁷ Contando con un plazo de dieciocho meses para realizar el proyecto completo, Quarton debía impregnarse de la espiritualidad y de los conceptos teológicos

¹²³ Capron 2020, 88-9.

¹²⁴ Laclotte y Thiébaud 1983, 227.

¹²⁵ Thiébaud 1996 794.

¹²⁶ Laclotte y Thiébaud 1983, 229.

¹²⁷ Le Pichon 1982, 50-2.

defendidos en el mismo convento, relacionados con Dionisio Cartujano, fiel seguidor de Santo Tomás de Aquino.¹²⁸

Tal y como se especificó en el contrato, dividido en 26 cláusulas, se debía representar el universo cristiano al completo, con escenas como la Coronación, la Trinidad y la Crucifixión, además de grupos de santos y otros personajes, sin olvidar la presencia del Purgatorio y el Infierno. En la parte inferior, debía aparecer lo que se denominó en el contrato como “el mundo”, añadiendo escenas del mundo terrenal y representando un milagro divino y dos escenas del Antiguo Testamento.¹²⁹

Su composición general se divide en tres registros. Por un lado encontramos el Paraíso, que ocupa la mayor parte de la superficie de la tabla, por otro, el mundo terrenal y por último el Purgatorio y el Infierno. Comencemos por la parte del Paraíso, donde se encuentra la escena principal del retablo. Siguiendo la iconografía tradicional de este pasaje, encontramos en el centro de la parte superior la representación de la Virgen María desde un punto de vista elevado (influencia de la miniatura parisina),¹³⁰ cuyo tipo se ha inspirado en la cabeza de una Virgen esculpida en Laon alrededor de 1300.¹³¹ En sus flancos se sitúan las figuras de Dios Padre y Dios Hijo, quienes coronan a la Virgen. Ambos se encuentran representados de forma idéntica, siguiendo las imágenes del siglo XIII, siendo frecuentemente relacionadas con el salmo 109 de la Biblia. Aunque la representación idéntica de ambas figuras fue algo inusual durante el siglo XV, su representación de esta manera se llevó a cabo debido al contrato de la obra, donde se especificaba que ambos personajes debían estar presentados sin diferencia alguna.¹³² Su desarrollo iconográfico pudo derivar de lo tratado en el Concilio de Florencia (1431) y en el Decreto de Unión (promulgado en 1439), el cual fue realizado para redefinir las relaciones entre la Iglesia Católica y la Ortodoxa. Sabemos que para la Iglesia Católica el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo, mientras que para la Iglesia Ortodoxa procede únicamente del Padre, siendo este último la única fuente de divinidad. Pues bien, siguiendo la corriente católica, Quarton decide disponer al Espíritu Santo en forma de paloma tocando la boca de Padre e Hijo (acción que simboliza un beso entre ambas figuras) (fig. 24),¹³³ ya que el Espíritu Santo procede de ambos, Padre

¹²⁸ Le Pichon 1982, 93.

¹²⁹ Gajewski 2020, 374.

¹³⁰ Sterling 1983, 121.

¹³¹ Sterling 1983, 114.

¹³² Denny, Don. 1963, 50.

¹³³ Saward 2005, 40.

e Hijo. Asimismo, recurre a las representaciones de los libros de los Salmos que desarrollan Trinidades con personajes físicamente idénticos, lo que enlaza con la idea de unidad entre los tres personajes. Quarton incluye de nuevo al Espíritu Santo en las manos de la Virgen cruzadas sobre su pecho, las cuales imitan la forma de una paloma, aludiendo así al dogma de la Trinidad (fig. 24).¹³⁴ Por otro lado, nuestro pintor añade en la representación del mundo terrenal las ciudades de Roma a la izquierda (fig. 25) y Jerusalén a la derecha (fig. 26). Aunque ambas nos muestran la fascinación por la representación de vistas urbanas en el siglo XV (utilizó arquitectura local para estructurar el espacio pictórico, añadiendo a su vez escenas mundanas que contrastan con el mundo celestial),¹³⁵ lo cierto es que la elección no fue puramente estética, ya que simboliza la unión de la Iglesia Católica y Ortodoxa.¹³⁶ Si esto no era suficiente, decide añadir de forma minuciosa en la ciudad romana una escena que representa el reencuentro de un monje cartujo y otro griego (fig. 27), quienes aparecen saludándose de forma cordial.¹³⁷ Las construcciones que Quarton se encargó de añadir podrían haber sido descritas por el señor de Montagnac, ya que conoció ambas ciudades alrededor de 1450.¹³⁸ Además, podemos precisar que algunas de ellas se inspiraron en Villeneuve-lès-Avignon.¹³⁹ Con relación a la ciudad de Roma, se ha valorado la posibilidad de que Quarton no hubiese viajado a Italia, pudiendo haber visto en Aviñón numerosas obras de pintores coetáneos italianos.¹⁴⁰ Volviendo al desarrollo del tema de la coronación propiamente dicho, se ha considerado muy apropiado para ser pintado en una obra de Aviñón, sede de los antipapas durante el Cisma de Occidente. De igual forma, sabemos que la obra fue realizada para monjes cartujos, los cuales fueron enormemente afectados con el propio Cisma de Occidente.¹⁴¹

En el nivel correspondiente al Paraíso, además de la representación de ángeles y serafines envueltos en llamas (símbolo de la llama del amor divino) (fig. 28),¹⁴² cuyos perfiles fueron repetidos en las miniaturas y pinturas francesas del siglo XIV,¹⁴³ podemos encontrar representados de forma jerarquizada en un nivel inferior a ángeles a

¹³⁴ Le Pichon 1982, 15.

¹³⁵ Gajewski 2020, 376.

¹³⁶ Denny, Don. 1963, 51.

¹³⁷ Le Pichon 1982, 80.

¹³⁸ Sterling 1983, 46.

¹³⁹ Sterling 1983, 59.

¹⁴⁰ Sterling 1983, 121.

¹⁴¹ Denny, Don. 1963, 52.

¹⁴² Le Pichon 1982, 37.

¹⁴³ Sterling 1983, 111.

y santos que observan la escena de la coronación. En el lado izquierdo, Quarton incluye a un ángel tocando un pequeño órgano y a otro con un incensario de la mano. Asimismo, añade la figura del arcángel San Miguel, quien protege con su lanza a la Virgen (fig 29). Se ha defendido que nuestro pintor utilizó como modelos alguno de los niños que cantaban en el coro de la parroquia.¹⁴⁴ En el lado derecho, se encuentra la representación de otro par de ángeles, así como el arcángel San Gabriel (fig. 30), quien porta una filacteria con el texto que evoca al pasaje de la Anunciación.¹⁴⁵ En un nivel inferior Quarton sitúa en el lado izquierdo a personajes del Antiguo Testamento, tales como Abraham, su hijo Isaac y Jacob, sin olvidar a San Juan Bautista (fig.31), representado con su característica barba. En el lado derecho, el desarrollo iconográfico se centra en la representación de San Pablo, San Pedro y San Juan Evangelista (fig. 32).¹⁴⁶ Si descendemos la mirada un nivel más podemos apreciar en el lado izquierdo también cómo Quarton añade a algunos santos mártires, como San Esteban y San Lorenzo (fig. 33), ambos representados sin los instrumentos de su martirio.¹⁴⁷ En el lado derecho muestra a San Gregorio Magno (fig. 34), el cual aparece representado con una mano mirando al cielo y otra al espacio terrenal, ya que se trata del mediador entre el espacio celestial y el terrenal. Junto a él, Quarton incluye a San Jerónimo, San Gregorio y San Hugo de Grenoble, fundador de los cartujos, entre otros personajes (fig. 35).¹⁴⁸ En otro nivel inferior encontramos en el lado izquierdo a algunos fundadores de órdenes religiosas, tales como San Francisco de Asís, San Antonio de Padua y Santo Domingo de Guzmán (fig.44)¹⁴⁹ Siguiendo el contrato, Quarton ubica en el lado derecho de la obra a las tres Marías: María Magdalena, María Salomé y María de Cleofás (fig. 36). No obstante, renuncia a pintarlas con sus atributos. Se podría pensar que las cuatro mujeres unidas son las Santas Marías. Según una tradición provenzal, estas santas mujeres vinieron de Palestina y desembarcaron en la Camargue en la localidad de Saintes-Maries-de-la-Mer, siendo sus reliquias inventariadas y declaradas auténticas por el cardenal Pedro de Foix en 1448.¹⁵⁰ En otro nivel inferior, Quarton debía incluir a toda la humanidad, pasando por todos los estados, lo que le lleva a representar en el lado izquierdo de forma simbólica a un rey, un cardenal, un emperador y un papa (fig. 37),

¹⁴⁴ Le Pichon 1982, 30.

¹⁴⁵ Le Pichon 1982, 27.

¹⁴⁶ Le Pichon 1982, 49-51.

¹⁴⁷ Le Pichon 1982, 53.

¹⁴⁸ Saward 2005,47-9.

¹⁴⁹ Le Pichon 1982, 61.

¹⁵⁰ Le Pichon 1982, 63.

dispuestos de izquierda a derecha según el orden típico medieval.¹⁵¹ En el lado derecho añade figuras pertenecientes al estado llano (mercaderes, artesanos, burgueses...) (fig. 38).¹⁵² Por último, pertenecientes al mundo celestial, debemos mencionar la inclusión de los santos inocentes (fig. 39), figuras no mencionadas en el contrato de Jean de Montagnac.¹⁵³ Podemos observar así cómo siguiendo la norma litúrgica Quarton expresa el dogma definido en el propio Concilio de Florencia (1431), donde se asumió que el gozo y disfrute de la Visión Beatífica iría en proporción a los méritos de cada personaje. La composición se ha relacionado en gran parte con la estructura utilizada en los tímpanos de las catedrales, algo que Quarton pudo haber apreciado en ciudades como Reims. Además, Jean de Montagnac eligió para la representación del mundo terrenal escenas típicas del Apocalipsis, algo que también encontramos en los tímpanos góticos.¹⁵⁴

Siguiendo con el orden de registros, debemos centrarnos ahora en el segundo registro, dedicado a la representación del mundo terrenal. En el lado izquierdo podemos observar de forma detallada el desarrollo de la ciudad de Roma (fig. 25). Junto a ella, siguiendo el contrato, Quarton incluye la representación de dos milagros, la manifestación de Dios a Moisés en forma de zarza ardiente y la aparición de Cristo en la Misa de San Gregorio, episodio que la tradición localiza en la iglesia romana de Santa Croce in Gerusalemme (fig. 40). Esta última, pintada de color rosáceo, se ha inspirado en la propia cartuja de Villeneuve-lès-Avignon.¹⁵⁵ En el centro de este segundo registro, Quarton añade la escena de la Crucifixión (fig. 41), cuyo pasaje se ha inspirado de forma directa en dos frescos atribuidos a Matteo Giovannetti en 1335 en la capilla de San Marcial del palacio de los papas.¹⁵⁶ Su posición es de suma importancia, ya que establece la unión entre el mundo terrenal y el espiritual. Siguiendo el contrato, Quarton añade junto a la cruz la representación de un monje cartujo arrodillado, el cual simbolizaba a toda la comunidad.¹⁵⁷ Asimismo, incluye la tumba de Cristo y un obispo rezando, idea que pudo desarrollar el artista de forma propia, ya que no se incluyó en el contrato.¹⁵⁸ En el lado derecho, como hemos señalado anteriormente, Quarton dispone

¹⁵¹ Le Pichon 1982, 67.

¹⁵² Le Pichon 1982, 69.

¹⁵³ Le Pichon 1982, 71-3.

¹⁵⁴ Le Pichon 1982, 24-7.

¹⁵⁵ Le Pichon 1982, 76.

¹⁵⁶ Le Pichon 1982, 82.

¹⁵⁷ Le Pichon 1982, 115.

¹⁵⁸ Le Pichon 1982, 44.

la ciudad de Jerusalén con una muralla y torres con forma ovalada, así como la representación del Templo de Jerusalén. Sobre una de las torres de la muralla añade a Satán (fig. 42), representado como un monstruo, lo que podría simbolizar el poder del mal que rodea la ciudad de Jerusalén, refiriéndose a los infieles.¹⁵⁹ Este segundo registro de lectura finaliza con la representación del valle Josafat, ubicado en la obra junto a Jerusalén. Allí añade la tumba de la Virgen junto a un ángel y dos orantes (fig. 43), estos últimos representados de forma anónima de acuerdo con el contrato.¹⁶⁰ Se ha estipulado que el primero de ellos fuese Jean de Montagnac, siendo representado con un manto grisáceo.¹⁶¹ Pues bien, siguiendo esta misma iconografía, podría haber sido pintado también en la parte inferior izquierda de la Misa de San Gregorio, así como en el Purgatorio, tratando de ser ayudado por un ángel (fig. 44). Todo esto hace pensar que Jean de Montagnac podría haber tratado así de garantizarse la indulgencia y de asegurarse el cielo.¹⁶² Respecto a la segunda figura vestida de colores vivos y armadura de caballero, la mayor parte de estudiosos han defendido que fuese Antonio de Montagnac, hermano de Jean y posible contribuyente del retablo.¹⁶³ Por otro lado, debemos mencionar también la figura dispuesta junto a la tumba de Cristo (fig. 41). Sterling consideró que fuese Guillaume de Monjoie, obispo de Béziers, quien tuvo un estrecho contacto con Jean de Montagnac.¹⁶⁴

Como tercer nivel de lectura, encontramos la representación no solo del Infierno (fig. 45), sino también del Purgatorio (fig. 46), siendo este último representado tal y como se aprobó en el Concilio de Florencia (1431).¹⁶⁵ En la parte inferior izquierda, podemos observar a una serie de almas que tratan de escapar de las llamas del Purgatorio. Algunas de ellas están siendo ayudadas por los ángeles, los cuales se interponen entre el mundo celestial y el terrenal para salvar las almas. Un ejemplo de ello lo encontramos en una de las almas, al cual parece representar a un papa, quien está siendo ayudado por un ángel para escapar (parte inferior izquierda de la fig. 41).¹⁶⁶ Es muy interesante resaltar cómo Quarton representa el Purgatorio por debajo de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, cuya fachada muestra una escultura del Cordero

¹⁵⁹ Sterling 1983, 63.

¹⁶⁰ Le Pichon 1982, 29.

¹⁶¹ Le Pichon 1982, 90.

¹⁶² Sterling 1983, 59.

¹⁶³ Le Pichon 1982, 90.

¹⁶⁴ Sterling 1983, 63.

¹⁶⁵ Saward 2005, 109.

¹⁶⁶ Le Pichon 1982, 94.

Místico, fuente de gracia para las almas del Purgatorio.¹⁶⁷ El desarrollo iconográfico más macabro lo encontramos en la parte inferior derecha, lugar donde Quarton incluye el Infierno. Tal y como se especificó en el contrato, Quarton añade allí a toda clase de personas, desde papas y obispos, hasta personajes del estado llano, mostrando así que cualquiera puede acabar allí.¹⁶⁸ Incluye representaciones no solo de Satán torturando a alguno de los condenados, sino también diferentes pecados capitales, tales como la pereza, el orgullo o la envidia.¹⁶⁹ Al igual que otros poetas, pintores y teólogos cristianos, Quarton situó el Infierno por debajo de la ciudad de Jerusalén, con un sentido espiritual. Es adecuado pensar que el lugar de castigo eterno debería situarse debajo de Jerusalén, ya que fue el lugar donde Jesucristo sufrió, murió y ascendió a los cielos para salvar a la humanidad del Infierno.¹⁷⁰ Aunque el Infierno y el Purgatorio fueron representados de forma similar, algo que los diferencia es la actitud de las figuras, ya que en el caso del segundo contienen cierta actitud de esperanza, mirando incluso a la corte celestial.¹⁷¹

Como podemos observar, Quarton busca tener un equilibrio entre la abstracción decorativa y espiritual y un sentido intenso de lo real, lo que explica que cada uno de los personajes de la obra aparezcan completamente individualizados. Lo mismo ocurre con el paisaje de la parte inferior, inspirándose de manera directa en la naturaleza y mostrando lugares provenzales como el Mont Ventoux o la Montaña de Santa Victoria.¹⁷² Asimismo, encontramos numerosas simbologías en relación con los colores empleados: el blanco simboliza la trascendencia y la pureza de la Virgen; el rojo de los serafines y de las capas de algunos personajes alude a la sangre y el sacrificio, además del fuego del amor divino, como ya hemos señalado. El azul en cambio, añade calma y pasividad, la misma que la Virgen da sobre el mundo terrenal.¹⁷³ De igual forma, Quarton utiliza el oro como fondo para el Paraíso (símbolo de luz divina), lo que elimina la perspectiva y añade un mayor contraste con el mundo terrenal.¹⁷⁴ Todo en la obra tiene un sentido intrínseco. Aunque la temática representada fue muy corriente a lo largo del siglo XV, es en la genialidad del pintor a la hora de mostrar ambos mundo

¹⁶⁷ Sterling 1983, 70.

¹⁶⁸ Saward 2005, 94.

¹⁶⁹ Le Pichon 1982, 96-101.

¹⁷⁰ Saward 2005, 98.

¹⁷¹ Sterling 1983, 70.

¹⁷² Laclotte y Thiébaud 1983, 81-2.

¹⁷³ Le Pichon 1982, 101.

¹⁷⁴ Thiébaud 1996, 795.

donde encontramos el carácter excepcional de la obra. Tal y como defiende Sterling, Quarton pudo introducir en Provenza un estilo lineal caracterizado por la utilización de verticales, algo propio del norte de Francia, añadiendo a su vez líneas de arabesco en algunas de sus figuras, como ya hemos tratado en otros de sus encargos.¹⁷⁵

Si ninguna duda, se trata de un gran ejemplo que representa la culminación de un gran esfuerzo de búsqueda escolásticas y místicas de la Edad Media, demostrando que no hay contradicción entre la fe y la razón, además de resaltar la idea de que el destino del hombre es ver a Dios cara a cara. Dentro de un contexto lleno de debilidades, el retablo de Quarton pudo otorgar esperanza al mundo cristiano.¹⁷⁶

Por otro lado, la escena de la coronación se enmarca en dos círculos concéntricos en cuyo centro se encuentra el corazón de la Virgen María, ubicado entre el cruce de las manos de la Virgen. De la misma forma, encontramos una composición dividida en varios triángulos, utilizando uno de ellos de base la propia línea del horizonte.¹⁷⁷

Al igual que el *Retablo Cadard* (fig. 6), la *Coronación de la Virgen* de Enguerrand Quarton ha permitido servir como punto de inicio para atribuirle numerosas obras. De igual manera, sirvió para muchos pintores como modelo, destacando obras como el *Retablo de Carpentras* (fig. 47), pintado para la catedral de Saint-Siffrein de Carpentras hacia 1470 por un pintor provenzal anónimo. Aunque aquí la representación de Dios Padre y Dios Hijo es diferente, la composición sí que se asemeja en gran parte al estilo de nuestro pintor, así como la gama cromática, inspirada en miniatura *Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas* del *Misal de Jean Martins* (fig. 50), como veremos en otro apartado. La espontaneidad del pintor de Carpentras en algunos detalles nos hace pensar que pudo haber practicado la miniatura, siendo influenciado por el mismo Enguerrand Quarton.¹⁷⁸

5.3.La Piedad de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon

Desde el momento en que Charles Sterling se la atribuyó a Quarton como genuinamente suya, la *Piedad* de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon (fig. 8) ha sido considerada como unas de las obras más importantes de su trayectoria artística en

¹⁷⁵ Laclotte y Thiébaud 1983, 229.

¹⁷⁶ Le Pichon 1982, 106.

¹⁷⁷ Le Pichon 1982, 42.

¹⁷⁸ Sterling 1983, 135-7.

Provenza. Se ha puesto en relación con su *Coronación de la Virgen* (fig. 3), ya que contiene rasgos estilísticos y tonalidades semejantes, estas últimas apreciadas tras la limpieza que se realizó de la obra. Sabemos que fue realizada posteriormente a la *Coronación de la Virgen*, ya que encontramos una mayor evolución estilística frente a las piedad más tradicionales, alejándose en parte de la pintura medieval más convencional.¹⁷⁹

El proyecto, mandado realizar para la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon, debía representar el pasaje de la piedad, incluyendo así a personajes como María Magdalena y San Juan Evangelista. De la misma forma, Quarton debía incluir la figura del donante, representado en este caso en la parte inferior izquierda.¹⁸⁰ Se ha defendido que este último fuese un canónigo, siendo él quien podría haber efectuado el encargo. Esto podría explicar la presencia de la obra en la iglesia colegial de Notre-Dame de Villeuneve-lès-Avignon en 1834, aunque bien es cierto que dicho espacio no contó con realizaciones de gran reputación a lo largo del siglo XV.¹⁸¹ Aunque los documentos no muestran que Quarton realizase algún encargo bajo el mandato de un príncipe o un personaje relevante en Aviñón,¹⁸² la obra de la *Piedad* ha sido puesto en relación con Jean de Montagnac. Como ya hemos mencionado brevemente en otro apartado, algunos estudiosos como Labande han defendido que fuese Jean de Montagnac el personaje representado en la parte inferior de la obra, algo que ya encontramos en otros proyectos de Quarton.¹⁸³ Si comparamos el rostro de Jean de Montagnac en la *Coronación de la Virgen* (fig. 48) con el rostro del donante de la *Piedad* (fig. 49), podemos darnos cuenta de que contienen rasgos físicos similares. Si esto es así, la *Piedad* podría haber sido realizado como parte del epitafio funerario, siendo entonces destinado para acompañar su tumba en la iglesia de la cartuja de Villeneuve-lès-Avignon.¹⁸⁴

En cuanto a la representación de las figuras, nos encontramos cómo uno de los personajes principales a Cristo, cuyo cuerpo se encuentra arqueado de forma semejante a un arco, inspirándose en las ideas defendidas por Santa Catalina de Siena en su obra *Diálogo de la Divina Providencia*.¹⁸⁵ Siguiendo lo heredado de su región natal, Quarton decide representar un cuerpo pintado con una gran geometrización gracias al empleo de

¹⁷⁹ Le Pichon 1982, 113.

¹⁸⁰ Elsig 2006, 34.

¹⁸¹ Sterling 1983, 81.

¹⁸² Simmonet 1986, 265.

¹⁸³ Sterling 1983, 81.

¹⁸⁴ Sterling 1983, 103.

¹⁸⁵ Le Pichon 1982, 104.

un dibujo preciso. Ahora bien, da un paso más y decide mostrar a las figuras con una volumetría más marcada, característica más propia del realismo flamenco.¹⁸⁶

San Juan Evangelista aparece sosteniendo la cabeza del cristo yacente. Con la otra mano, levanta la corona de espinas (fig. 50), elemento innovador de Quarton que pudo haber derivado del norte flamenco y francés.¹⁸⁷ María Magdalena, pintada con un manto rojizo, aparece conteniendo en sus manos un tarro de unguento, objeto que de igual forma contextualiza el pasaje (fig. 51).¹⁸⁸ Al igual que en otros de sus encargos, Quarton añade algunas líneas de arabesco en las figuras de San Juan Bautista y María Magdalena, elementos que permiten cerrar la composición y resaltar su elemento central, la figura de la Virgen.¹⁸⁹ El personaje de Jean de Montagnac aparece representado en la parte inferior de la obra vestido con un hábito litúrgico, evocando de forma clara a la orden cartuja (fig. 52). Su actitud se muestra reflexiva y serena, siendo representado como un maestro espiritual.¹⁹⁰

Alrededor del marco se hallan escritas una serie de letras repujadas sobre un fondo dorado, cuyo texto (O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAN ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS), escrito en latín, se ha relacionado con el pasaje de la Piedad.¹⁹¹ Dicha inscripción deriva del *Libro de las Lamentaciones* atribuido a Jeremías, siendo así vinculado con el dolor de la Virgen y de Cristo.¹⁹² Si nos fijamos detalladamente, podemos ver cómo el texto comienza a partir de la cabeza de Jean de Montagnac, lo que invita a pensar que la oración podría salir de su boca, poniéndose en relación con su actitud reflexiva.¹⁹³ Además de todo ello, Quarton añade nimbos encima de las cabezas de las figuras con sus respectivos nombres, así como también algunos símbolos relacionados con la pureza y la humildad tales como las flores.¹⁹⁴

Como fondo, Quarton acude al color dorado, estrechamente relacionado con la luz celestial.¹⁹⁵ En la parte superior izquierda de la obra incluye la representación de una ciudad, cuya arquitectura oriental ha recordado a Jerusalén (fig. 53). Muy pocos artistas

¹⁸⁶ Sterling 1983, 116.

¹⁸⁷ Sterling 1983, 109.

¹⁸⁸ Simmonet 1986, 270.

¹⁸⁹ Laclotte y Thiébaud 1983, 231.

¹⁹⁰ Simmonet 1986, 268.

¹⁹¹ Sterling 1983, 81.

¹⁹² Denny 1969, 226.

¹⁹³ Simmonet 1986, 271.

¹⁹⁴ Sterling 1983, 81.

¹⁹⁵ Richardson 1947, 115.

gozaban de la posibilidad de poder viajar a Tierra Santa para conocer la arquitectura de allí, por lo que su inspiración pudo venir no solo de dibujos, sino también de la imagen proyectada por los que habían podido visitarla.¹⁹⁶ Entre las construcciones encontramos la representación de la iglesia del Santo Sepulcro, algo que no aparece en cambio en la ciudad de Jerusalén de su *Coronación de la Virgen* (fig. 26), lo que de nuevo incide en la idea de que fuesen obras complementarias, una realizada poco antes que la otra.¹⁹⁷ Por otro lado, encontramos también una enorme construcción redondeada y pintada de color rojo junto a San Juan Evangelista. Dicho edificio se ha relacionado con el hipódromo bizantino de la antigua Constantinopla (fig. 54), por lo que el donante podría haber viajado a Oriente entre 1450 y 1451 o bien algo más tarde, habiendo conocido así la ciudad de Jerusalén.¹⁹⁸ Destaca también la inclusión en la parte superior del castillo de Sant'Angelo y el Mont Ventoux, este último muy repetido en el resto de sus obras.¹⁹⁹

No debemos finalizar este apartado sin comentar la figura más destacable del encargo, la Virgen. Pues bien, Quarton, siguiendo el estilo más provenzal, decide mostrarla en el centro de la composición con las manos cruzadas en signo de rezo y sin tocar a su hijo. Concebida como una sacerdotisa y celebrando el rito cristiano,²⁰⁰ aparece así aceptando el sacrificio de Jesús para la salvación de la humanidad y dominando su sufrimiento frente a la muerte de su hijo, a diferencia de las obras flamencas, donde se resalta el dolor patético de las figuras. Mediante formas bien estudiadas, nuestro pintor es capaz de realizar una síntesis entre el dolor y el rito sagrado, testificando así un mensaje de victoria y esperanza sobre la muerte.²⁰¹ A diferencia de la *Piedad* de Roger van der Weyden, Quarton otorga en su *Piedad* una mayor importancia a la belleza del cuerpo de Cristo que al propio acontecimiento de su muerte.²⁰² Este dominio del patetismo debía ser fácilmente aceptado en Provenza y sobre todo por su comitente, Jean de Montagnac, algo que sin ninguna duda fue bien aprobado. Por otro lado, a diferencia de otras piedades, Quarton en el encargo de Villeneuve decide situar a la Virgen al mismo nivel que su hijo, ya que es especialmente ella a quien se dirige la devoción.²⁰³ Nos muestra a una Virgen sentada sobre una roca y

¹⁹⁶ Sterling 1983, 101.

¹⁹⁷ Sterling 1983, 103.

¹⁹⁸ Sterling 1983, 101.

¹⁹⁹ Le Pichon 1982, 113.

²⁰⁰ Denny 1969, 215.

²⁰¹ Sterling 1983, 103-4.

²⁰² Sterling 1983, 149.

²⁰³ Sterling 1983, 104.

rodeada de un manto de color negro, elemento que en ninguna de sus obras omite. Pintada sobre el manto encontramos la representación de una estrella, cuyo símbolo se ha relacionado con la luz eterna.²⁰⁴

La evolución iconográfica de la *Piedad* pudo darse gracias al pasaje del Santo Entierro, iconografía que desde finales del siglo XIV en el norte de Europa comenzó a incluir a la figura de la Virgen. Pues bien, todo esto acabó influyendo en el desarrollo iconográfico del pasaje de la Piedad.²⁰⁵ A diferencia de otras piedades donde encontramos una extrema expresividad, en la obra de Quarron el pasaje de la piedad se trata de una forma contenida, donde prima la reflexión frente a los detalles narrativos y expresivos del propio pasaje.²⁰⁶ Se trata así de una representación muy marcada por la reflexión teológica. Para su correcto entendimiento, debemos conocer el intercambio espiritual entre Enguerrand Quarron y Jean de Montagnac. Su amistad y búsqueda espiritual permitieron llevar a cabo un proyecto de gran carga religiosa y larga meditación,²⁰⁷ lo que les llevó a proyectar uno de los mayores encargos artísticos de la carrera de nuestro pintor. Siendo considerada como su última obra, la *Piedad* hoy conservada en el Museo del Louvre muestra el culmen de su propio estilo, caracterizado no solo por el tratamiento de una temática sobria, sino también por la representación de la obra con gran intensidad y monumentalidad en las figuras.²⁰⁸

²⁰⁴ Simmonet 1986, 269-70.

²⁰⁵ Denny 1969, 219-20.

²⁰⁶ Denny 1969, 213.

²⁰⁷ Simmonet 1986, 272-3.

²⁰⁸ Laclotte y Thiébaud 1983, 231.

6. ENGUERRAND QUARTON: MÁS ALLÁ DE LA PINTURA.

Ya hemos visto cómo el desarrollo de la pintura sobre tabla fue muy notable a lo largo del siglo XV. Sin embargo, en Francia también destacó la iluminación de manuscritos ligados a la corte y a encargos particulares en las primeras décadas del siglo XV, lo que llevó a la presencia de muchos iluminadores de alta categoría.²⁰⁹

Aunque no se ha podido documentar si Enguerrand Quarton fue iluminador de manuscritos y libros de horas, Sterling, tras un exhausto análisis de la *Coronación de la Virgen* comenzó a considerar que Enguerrand Quarton pudo haber estado familiarizado con la elaboración de miniaturas gracias a la inclusión en esta obra de escenas minúsculas con gran detallismo.

Todo esto fue reconocido por Avril (1977) y Reynaud (1982).²¹⁰ Aunque se desconoce con exactitud su formación en este ámbito, Capron ha considerado que su formación se desarrolló en París juntos a otros miniatureros de la ciudad.²¹¹ Por otro lado, Sterling ha estimado que aprendió en los talleres de su región natal de Picardía, conociendo muy bien el arte de Robert Campin y Jan van Eyck, tal como hemos precisado anteriormente.²¹² De igual forma, la minuciosa representación de escenas cotidianas sobre la vida de la ciudad, algo recurrente en las miniaturas italianas del siglo XIV, o bien la inclusión de elementos con rebordes dorados, nos podrían denotar su formación como iluminador.²¹³

Para la elaboración de sus miniaturas, solía emplear un lenguaje esencialmente gráfico con volúmenes geométricos, lo que le permitía mostrar con mayor desarrollo la naturaleza provenzal mediante juegos de luces y sombras.²¹⁴

Unas de sus primeras atribuciones en el campo de las miniaturas pertenecen se localiza en el *Libro de Horas Morgan 358*, realizado pocos años después de que llegara a Provenza.²¹⁵ En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York.

²⁰⁹ Chico 1989, 6-7.

²¹⁰ Thiébaud 1996, 795.

²¹¹ Capron 2020, 77.

²¹² Sterling 1983, 12.

²¹³ Sterling 1983, 59.

²¹⁴ Sterling 1983, 12.

²¹⁵ Sterling 1983, 22.

Su análisis ha permitido a François Avril datarlo entre 1440 y 1450. Aunque la obra original cuenta con 225 folios, solo unas pocas fueron ilustradas por Enguerrand Quarton. Se trata de los folios 106 y 209, así como también el verso del 202. El recto de la página 106 nos muestra a un *David en oración* (fig. 55); el verso de la página 202 representa a *Santiago el Mayor* (fig. 56) y el verso del folio 209 a *San Bartolomé* (fig. 57).²¹⁶ Además de nuestro pintor, la obra fue realizada por el maestro Barthélemy de Eyck. Desde 1444 encontramos relaciones personales entre ambos, tal y como ya hemos tratado en apartados anteriores.

Aunque es cierto que utiliza colores vivos, tales como el azul, el rojo y el blanco, las figuras de Quarton no contienen vitalidad ni libertad de movimiento. No encontramos apenas modelado y sombras en las figuras, lo que evita la creación de un espacio visual profundo, desarrollando así un estilo más decorativo y ornamental.²¹⁷

Otra de las miniaturas que se le atribuyen es en el *Misal de Jean des Martins*. Mandado realizar el 4 de junio de 1466, fue destinado originalmente a la capilla personal de Jean des Martins, dedicada a Santiago y San Juan en la catedral de San Salvador de Aix. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de París (ms. nouv. acq. lat. 2661).²¹⁸

Se trata de un manuscrito de gran formato y muy lujoso, semejante a los que exigían otros personajes de alto rango. Está formado por cinco miniaturas, dos de un tamaño grande y tres algo más pequeñas, las cuales muestran diversas escenas de la vida de Cristo. Todas son contemporáneas y es probable que procediesen de un mismo taller. Son François Avril y Nicole Reynaud quienes han considerado que algunas miniaturas de la obra fueron realizadas por Enguerrand Quarton, lo que podría explicar su actividad artística en 1466, año en el que se encontró una factura donde aparece su nombre.²¹⁹ Esto podría explicar que pudiese haber sido realizado unos diez años posterior a la *Piedad*, considerada como su última obra hasta el descubrimiento de las miniaturas del *Misal de Jean des Martins*.²²⁰

Entre las escenas realizadas por Quarton podemos destacar a *Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas* en el verso del folio 291 (fig.58), así como también

²¹⁶ Sterling 1983, 11.

²¹⁷ Sterling 1983, 12.

²¹⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f21.item> (consultado en mayo de 2023).

²¹⁹ Sterling 1983, 105.

²²⁰ Sterling 1983, 108.

la escena del *Calvario* en el recto del folio 292 (fig. 59), el *San Maximino* del verso del folio 332 (fig. 60) o bien la *Consagración de una iglesia* del recto del folio 361 (fig. 61). Bien es cierto que el estilo de ambas se han relacionado con la *Coronación de la Virgen*: los personajes se elaboran con formas angulosas en manos y pliegues y se conciben como personas de edad avanzada con una mirada viva, cuyos ojos se enmarcan bajo sus bajas cejas. La arquitectura empleada en el *Calvario* recuerda también mucho al estilo de nuestro pintor, algo que ya ha utilizado de forma semejante en algunas miniaturas del *Libro de Horas Morgan 358* y en la *Coronación de la Virgen*. Sin embargo, encontramos también ciertas diferencias en la representación de sus personajes. Por un lado Cristo, cuyo cuerpo de caderas anchas se aleja de los Cristos de la *Coronación de la Virgen*, así como del Cristo de la *Piedad*. El San Juan representado en la miniatura tampoco se asemeja al de la *Coronación* ni al del *Retablo Cadard*. La figura más singular es la de San Mateo en la escena de *Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelista* (fig. 62), aunque también se ha estimado que podría tener cierto parecido al San Gabriel de la *Coronación de la Virgen* (fig. 30).²²¹

Las innumerables variaciones que Quarton realizó en sus obras sobre personajes como la Virgen, Cristo o los ángeles permiten decir que contaba con una enorme libertad a la desarrollar su propio estilo. Uno de los elementos más característicos de ello son algunas de las manos representadas, sobre todo los dedos. Tanto en una de las manos del Cristo de la *Piedad* (fig. 63) como en ambas manos del Cristo crucificado del *Misal de Jean des Martins* (fig. 64) podemos encontrar de forma sutil cómo aparece bendiciendo con dos de sus dedos levantados, algo que va a influir en el estilo de otros artistas provenzales posteriores. Estas semejanzas y diferencias acerca del estilo de Quarton nos hacen pensar que el *Misal de Jean des Martins* pudo haber sido realizado por otro artista, quizás por uno de los colaboradores que siguieron muy de cerca su estilo. No obstante, algunos estudiosos han considerado que fue realizado por Enguerrand Quarton debido a su gran emoción religiosa y actitud espiritual. Al igual que su *Piedad*, el artista representa en el *Calvario* a una Virgen con la misma actitud que San Juan, ambos cruzan los brazos y son capaces de dominar su dolor, tal y como se

²²¹ Sterling 1983, 105.

expone en sus rostros.²²² Sin ninguna duda, si no fue Enguerrand Quarton quien lo realizó fue un miembro de su taller.²²³

Aunque estas son las miniaturas atribuidas tradicionalmente a Quarton, es a partir de 2002 cuando François Avril va a publicar en la *Revue de l'art* un artículo sobre **otras miniaturas** pasadas por alto hasta ese momento. Nicole Reyanud había publicado en 1982 otro libro de horas conservado originalmente en una colección californiana pero actualmente ubicado en Namur. Realizado con rasgos provenzales para Louis de Bournan, fue inspirada en modelos parisinos. Una de las escenas atribuidas a Quarton es *David en oración* (fig. 65), perteneciente al recto del folio 77 del manuscrito. No solo se asemeja en colorido y composición al *David en oración* del *Libro de Horas Morgan* 358 (fig. 55), sino también en el mismo tipo de luz o en la arquitectura en el fondo. De igual forma, el personaje de San Juan Bautista del *Retablo Cadard* (fig. 22) contiene colores cálidos muy semejantes a nuestro *David en oración*. Si nos fijamos en los detalles de este último, podemos ver los rasgos rígidos y la mirada triste propios de los personajes de un pintor provenzal. En este caso, encontramos la representación de una cabeza individualizada con el cabello y barba descuidados, así como una nariz alargada y prominente, algo que ya encontramos en el San Juan Bautista del *Retablo Cadard*. Por otro lado, las manos en forma triangular y los pliegues del codo de nuestro *David en oración* se han puesto en relación con la figura del donante en el *Retablo Cadard* (fig. 66). Respecto al paisaje, la miniatura de *David en oración* de Namur contiene algunas rocas divididas en pequeños trozos, algo muy repetido en las obras de Quarton, tal y como nos muestra el *David en oración* del *Libro de Horas Morgan* 358.²²⁴

Quarton es también el autor de una segunda miniatura del *Libro de Horas de Namur*. Se trata de la *Anunciación*, perteneciente al folio 19 (fig. 67). Su atribución se debe a la inclusión de algunos elementos repetidos en otras de sus obras, tales como la inclusión de columnillas, motivos decorativos que aparecen en el *Retablo Requin* o en el templo de Salomón representado en la *Coronación de la Virgen*.²²⁵

Aunque Le Pichon consideró que las obras de maestro Quarton contenían un estilo acabado propio de los maestros vidrieros góticos,²²⁶ es a raíz de los últimos

²²² Sterling 1983, 108-9.

²²³ Sterling 1983, 110.

²²⁴ Avril y Vanwijnsberghe 2002, 77-82.

²²⁵ Avril y Vanwijnsberghe 2002, 82-84.

²²⁶ Le Pichon 1982, 101.

estudios cuando se ha comenzado a estipular que pudo haber realizado también algunas **obras como vidriero**. Tal y como se ha encontrado en los archivos comunales del siglo XV de Arlés, es en uno de esos documentos donde aparece el nombre de Enguerrand Quarton como vidriero para una de las salas del ayuntamiento de Arlés, donde añadiría las armas de René de Anjou, así como las del duque de Calabria y otros personajes.²²⁷

Gracias al inventariado sobre las vidrieras en la región de Provenza se ha atribuido a Enguerrand Quarton un panel conservado actualmente en el Museo Calvet de Aviñón. Se trata concretamente de la escena *Dios Padre bendiciendo* (fig. 68), la cual se ha defendido que procedía de una vidriera proveniente de la iglesia de Saint Didier de Aviñón (alrededor de 1460), construcción situada a unos pasos de la calle Saunerie, lugar que hemos mencionado anteriormente donde se hospedó nuestro pintor desde 1452. La expresión meditativa de la figura, profundamente interiorizada y con un enorme poder religioso nos evoca a las figuras realizadas por Enguerrand Quarton. Este cambio de técnica y escala que supone el trabajo sobre vidrio pudo venir de sus trabajos como iluminador, lo que explica las semejanzas de nuestra vidriera con el *Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas* del *Misal de Jean des Martins*. Se repite así el mismo tipo de rostro con ojos hundidos, nariz fina y boca en uve invertida. Asimismo, encontramos la misma de forma de bendecir en ambas escenas. Es por esto que, si François Abril y Nicole Reynaud han considerado como maestro principal del *Misal de Jean des Martins* a Enguerrand Quarton, el *Dios Padre bendiciendo* del Museo Calvet de Aviñón podría ser añadido como obra atribuida de nuestro pintor.²²⁸

²²⁷ Herold 2019, 85.

²²⁸ Herold 2019, 85-90.

7. CONCLUSIÓN.

Tras haber realizado un estudio de profundidad sobre la vida y obra de Enguerrand Quarton debemos centrarnos en la razón de su notable importancia. Por un lado, como hemos podido observar, su desarrollo artístico en Provenza permitió no solo mostrar las influencias adquiridas de su región natal gracias al desarrollo de la miniatura, sino también las nuevas tendencias traídas de Italia, añadiendo *contrappostos* así como composiciones cerradas con perspectivas lineales. De la misma forma, influido por maestros flamencos como Robert Campin, Jan van Eyck o Roger van der Weyden, supo añadir a sus obras un simbolismo subyacente, lo que le permitió incidir de forma sutil sobre temáticas de su contexto sociopolítico, tales como la unión de la Iglesia Católica y Ortodoxa, algo que ya hemos podido observar en su *Coronación de la Virgen*. Asimismo, supo concebir las figuras siguiendo el realismo flamenco, añadiendo rostros individualizados, además de figuras con volúmenes marcados. Todo esto, unido a la inclusión de paisajes provenzales y construcciones de la región donde desarrolló su carrera artística, hizo que Enguerrand Quarton crease un estilo único, cuyo modelo fue repetido por numerosos artistas alrededor de Europa.

Junto a Barthélemy d’Eyck, Enguerrand Quarton fue uno de los artistas más demandados en el ámbito eclesiástico avignonés, siendo así el desarrollador de una iconografía propia, la cual permitió mostrar sus inquietudes religiosas, así como las de sus donantes. De esta manera, hemos podido observar cómo a la hora de realizar los encargos Quarton incide en gran parte sobre la reflexión teológica y la interpretación que el espectador pudiese tener sobre su iconografía, mostrando un mensaje claro sobre su propia visión sobre la fe. Gracias a ello, órdenes religiosas como los cartujos o los celestinos precisaron de su mano como artista para la representación y defensa de sus doctrinas religiosas, algo que atrajo el foco de algunos particulares con los que a su vez elaboró otros encargos.

Siendo uno de los iniciadores de lo que se denominaría *École d’Avignon*, Enguerrand Quarton pudo desarrollar un estilo personal que marcara un antes y un después en la región de Provenza, siendo considerado en la actualidad, como uno de los artistas franceses y europeos más importantes de mediados del siglo XV.

IMÁGENES.



Figura 1: Palacio de los Papas.

Imagen: Chimigi apud Wikimedia Commons, CC BY-SA 2.0 fr, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=96232>



Figura 2: Cartuja Val de Bénédiction.

Imagen: Baldiri apud Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5630526>



Figura 3: Coronación de la Virgen.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 4: Convento de los Celestinos de Aviñón.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

[https://fr.geneawiki.com/index.php?title=Fichier:Avignon, %C3%89glise du Couvent des c%C3%A9lestins.jpg#/media/File:Avignon, %C3%89glise du Couvent des c%C3%A9lestins.jpg](https://fr.geneawiki.com/index.php?title=Fichier:Avignon,%C3%89glise%20du%20Couvent%20des%20C%C3%A9lestins.jpg#/media/File:Avignon,%C3%89glise%20du%20Couvent%20des%20C%C3%A9lestins.jpg)



Figura 5: Capilla de Pedro de Luxemburgo.

Imagen: Avignon La Cité Mariale, imagen de dominio público.

[https://static.wixstatic.com/media/3fe6dd_8ec1c2d5181e4f2881504678797c8946~mv2.jpg/v1/fill/w_232,h_310,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/3fe6dd_8ec1c2d5181e4f2881504678797c8946~mv2.jpg](https://static.wixstatic.com/media/3fe6dd_8ec1c2d5181e4f2881504678797c8946~mv2.jpg/v1/fill/w_232,h_310,al_c,q_80,usm_0.66,1.00,0.01,enc_auto/3fe6dd_8ec1c2d5181e4f2881504678797c8946~mv2.jpg)

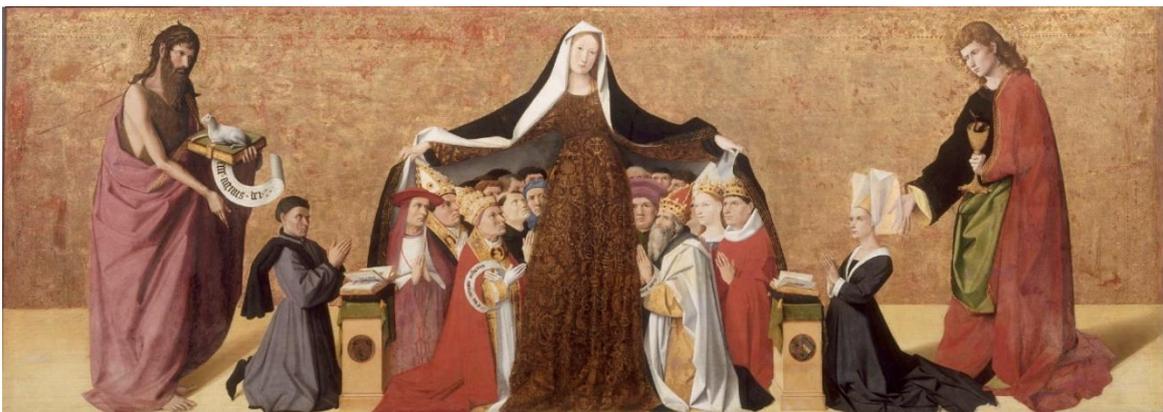


Figura 6: Retablo Cadard.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge de mis%C3%A9ricorde - Enguerrand Quarton - Mus%C3%A9e Cond%C3%A9.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge_de_mis%C3%A9ricorde_-_Enguerrand_Quarton_-_Mus%C3%A9e_Cond%C3%A9.jpg)

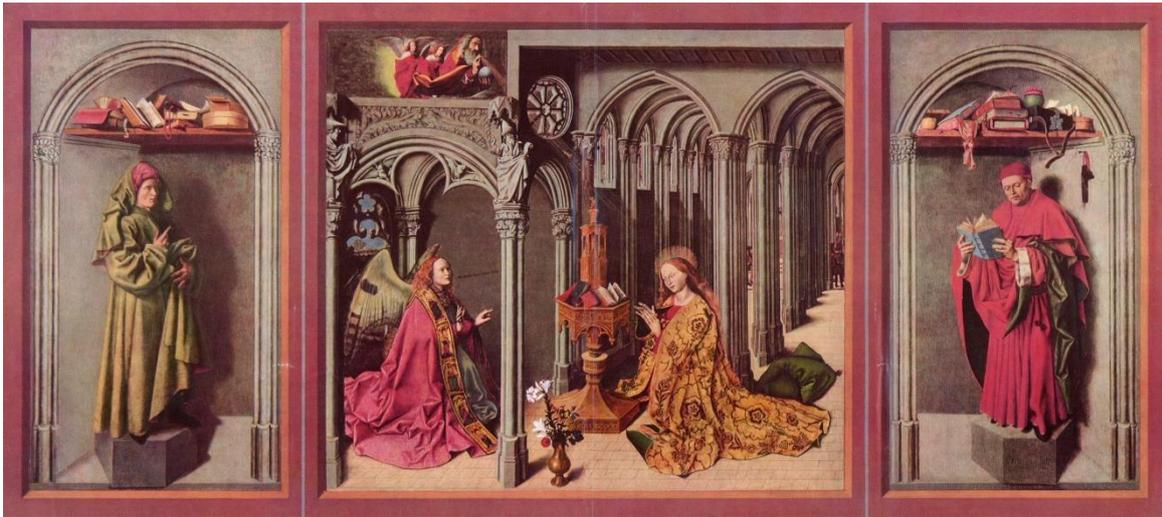


Figura 7: La Anunciación de Aix.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barth%C3%A9my_d%27Eyck_001.jpg



Figura 8: La Piedad.

Imagen: Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063345>



Figura 9: Retablo Requín.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_Requín_by_Enguerrand_Quarton_\(1444-1445,_Avignon\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_Requín_by_Enguerrand_Quarton_(1444-1445,_Avignon).jpg)



Figura 10: Detalle del Niño del Retablo Requín.

Imagen: Sterling 1983, 20.



Figura 11: La Virgen con el Niño y San Juan Bautista del Díptico de Altenburg.

Imagen: Borchert 2019, 56.



Figura 12: Profeta Isaías del Díptico de Altenburg.

Imagen: Colecciones del Museo Vaticano, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.II.34.15>



Figura 13: Profeta Jeremías del Díptico de Altenburg.

Imagen: Colecciones del Museo Vaticano, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MVF.IV.25.20>



Figura 15: San Juan y Santa verónica de Hans Memling (ala izquierda).

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_St_John_and_Veronica_Diptych_\(left_wing\)_-_WGA14924.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_St_John_and_Veronica_Diptych_(left_wing)_-_WGA14924.jpg)



Figura 15: San Juan y Santa verónica de Hans Memling (ala derecha).

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_St_John_and_Veronica_Diptych_\(right_wing\)_-_WGA14926.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_St_John_and_Veronica_Diptych_(right_wing)_-_WGA14926.jpg)



Figura 16: Detalle de torres bulbosas de la Piedad.

Imagen: Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010063345>



Figura 17: Piedad de Tarascón.

Imagen: Musée de Cluny, imagen de dominio público para fines académicos

<https://www.musee-moyenage.fr/es/coleccion/piedad-de-tarascon.html>



Figura 18: Llanto sobre Cristo muerto (La Piedad).

Imagen: Imagen de dominio público para fines académicos.

<https://cultura.castillalamancha.es/sites/default/files/inline-images/2.%20Llanto%20sobre%20Cristo%20muerto%20%28La%20Piedad%29.%20Juan%20de%20Borgo%203%20Ba%20y%20taller.jpg>

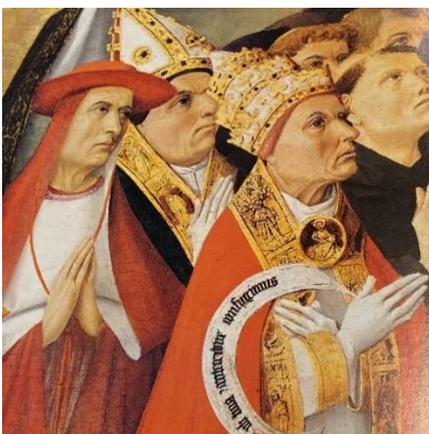


Figura 19: Papa y Cardenal del Retablo Cadard.

Imagen: Sterling 1983, 30.



Figura 20: Emperador, rey y reina del Retablo Cadard.

Imagen: Sterling 1983, 31.



Figura 21: Virgen de la Misericordia de Piero della Francesca.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_della_Misericordia.JPG



Figura 22: Detalle de San Juan Bautista del Retablo Cadard.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge de mis%27ricorde - Enguerrand Quarton - Mus%27e Cond%27.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge_de_mis%27ricorde_-_Enguerrand_Quarton_-_Mus%27e_Cond%27.jpg)

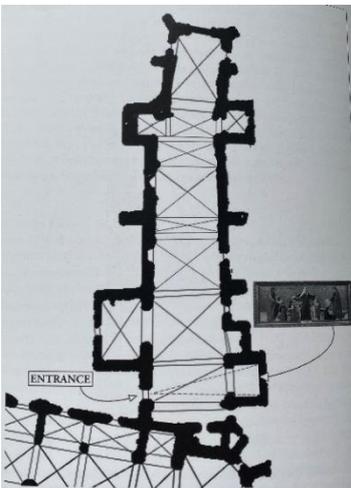


Figura 23: Capilla de Pedro de Luxemburgo del convento de los celestinos y ubicación del Retablo Cadard.

Imagen: Capron 2020, 86.



Figura 24: Trinidad de la Coronación de la Virgen.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 25: Roma de la Coronación de la Virgen.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 26: Jerusalén de la Coronación de la Virgen.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 27: Reencuentro de un monje cartujo católico y uno ortodoxo.

Imagen: Le Pichon 1982, 81.



Figura 28: Ángeles en llamas.

Imagen: Art of Darkness (Daily Art Blog on Tumblr), imagen de dominio público.

https://64.media.tumblr.com/3ba9fab46a4014a2492a7799c558b8ff/tumblr_o3y9g6Twwr1qjle4ko2_500.png



Figura 29: Ángeles músicos y arcángel San Miguel.

Imagen: Art of Darkness (Daily Art Blog on Tumblr), imagen de dominio público.

https://64.media.tumblr.com/341a2086dadccb22ea932fd5291eb28a/tumblr_o3y9g6Twwr1qjle4ko5_1280.png



Figura 30: Ángeles músicos y arcángel San Gabriel.

Imagen: Art of Darkness (Daily Art Blog on Tumblr), imagen de dominio público.

https://64.media.tumblr.com/107efddd4130a0e8b8ee094461251e93/tumblr_o3y9g6Twwr1qjle4ko8_1280.png



Figura 31: Detalle de Abraham, Isaac y Jacob, además de San Juan Bautista.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 32: Detalle de San Pablo, San Pedro y San Juan Evangelista.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 33: Detalle de San Esteban y San Lorenzo.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 34: Detalle de San Gregorio Magno y otros.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 35: Fundadores de órdenes religiosas.

Imagen: Finoskov, CC-BY-SA-4.0,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e_Pierre_de_Luxembourg_026_Couronnement_Vierge6.jpg



Figura 36: Las Tres Marías.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 37: Rey, cardenal, emperador y papa.

Imagen: Finoskov, CC-BY-SA-4.0,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e_Pierre_de_Luxembourg_026_Couronnement_Vierge6.jpg



Figura 38: Estado llano de la Coronación.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 39: Detalle de los Santos Inocentes.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 40: Detalle de Milagro de la zarza ardientes y Misa de San Gregorio.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 41: Detalle de la Crucifixión.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 42: Detalle de Satán sobre una de las torres de la muralla de Jerusalén.

Imagen: Sterling 1983, 62.



Figura 43: Detalle de la tumba de la Virgen junto a un ángel y dos orantes.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 44: Detalle de Jean de Montagnac en el Purgatorio.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 45: Detalle del Infierno.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 46: Detalle del Purgatorio.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=149244>



Figura 47: Retablo de Carpentras.

Imagen: Daniel Villafruela, Creative Commons Attribution-Partage dans les Mêmes Conditions 3.0 (non transposée).

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale_Saint-Siffrein_de_Carpentras-Triptyque_du_Couronnement_de_la_Vierge-20110724.jpg



Figura 48: Detalle de Jean de Montagnac de la Coronación de la Virgen.

Imagen : Sterling 1983, 102.

Figura 49: Detalle de Jean de Montagnac de la Piedad.

Imagen : Detalle del Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.



Figura 50: Detalle de San Juan Evangelista de la Piedad.

Imagen : Detalle del Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063345>



Figura 51: Detalle de María Magdalena de la Piedad.

Imagen: Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/5335/5/c1010063345>



Figura 52: Detalle del donante de la Piedad.

Imagen: Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/5335/5/c1010063345>



Figura 53: Detalle de la ciudad de Jerusalén de la Piedad.

Imagen: Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/5335/5/c1010063345>



Figura 54: Detalle del Hipódromo de Constantinopla en La Piedad.

Imagen : Detalle del Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010063345>



Figura 55: David en oración (Libro de Horas Morgan 358).

Imagen : Sterling 1983, 13.

Figura 56: Santiago el Mayor (Libro de Horas Morgan 358).

Imagen: Sterling 1983, 14.

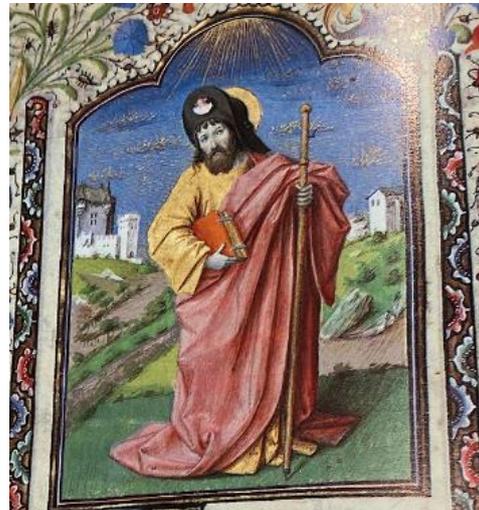


Figura 57: San Bartolomé (Libro de Horas Morgan 358).

Imagen: Sterling 1983, 14.





Figura 58: Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas.

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f590.item>



Figura 59: Calvario (Misal de Jean des Martins).

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f591.item>



Figura 60: San Maximino (Misal de Jean des Martins).

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f674.item>



Figura 61: Consagración de una iglesia (Misal de Jean des Martins).

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f731.item>



Figura 62: Detalle de San Mateo en la miniatura de Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas (Misal de Jean des Martins).

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f590.item>



Figura 63: Detalle de la mano derecha de Jesucristo en la Piedad.

Imagen : Detalle del Museo del Louvre, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/c1010063345>



Figura 64: Detalle de manos bendiciendo en la miniatura de Dios en majestad rodeado de los cuatro evangelistas (Misal de Jean des Martins).

Imagen: Biblioteca Nacional de Francia, imagen de dominio público para fines académicos.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000779g/f590.item>



Figura 65: David en oración (Libro de Horas de Namur).

Imagen: Avril y Vanwijnsberghe 2002, 79.



Figura 66: Detalle del donante del Retablo Cadard.

Imagen: Wikimedia Commons, imagen de dominio público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge de mis%27ricorde - Enguerrand Quarton - Mus%27e Cond%27e.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vierge_de_mis%27ricorde_-_Enguerrand_Quarton_-_Mus%27e_Cond%27e.jpg)



Figura 67: La Anunciación (Libro de Horas de Namur).

Imagen: Avril y Vanwijnsberghe 2002, 81.



Figura 68: Dios padre bendiciendo (vidriera).

Imagen: Herold 2019, 86.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.

Avril François, y Dominique Vanwijnsberghe. 2002. “Enguerrand Quarton, Pierre Villate et l’enluminure provençale. À propos d’un livre d’heures inédit conservé au Grand Séminaire de Namur (Belgique)”. *Revue de l’art* 135: 77- 92.

Bialostocki, Jan. 1998. *El arte del siglo XV : de Parler a Durero*. Madrid: Istmo.

Borchert, Till-Holger. “The impact of Jan van Eyck’s lost Lomellini Triptych and his Genoese patrons”2019. *Colnaghi Studies Journal*, vol. 04 March 2019, 30-62.

Capron, Emma. 2020. “Dynamiques de la commande artistique à Avignon au XVe siècle : l’exemple du retable des Cadard”. En *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, dir. Frédéric Elsig, 77-96. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Chico, María Victoria. 1989. *La pintura gótica del siglo XV*. Barcelona: Vicens Vives.

Chisholm, Hugh. 1911. “René I”. En *Encyclopedia Britannica*, 97-98. Cambridge University Press.

Denny, Don. 1969. “Notes on the Avignon Pietà”. *Speculum*, vol. 44, no 2, 213-233.

Denny, Don. 1963. “The Trinity in Enguerrand Quarton’s Coronation of the Virgin”. *The Art Bulletin*, vol. 45, no 1, 48-52.

Elsig, Frédéric. 2006. *Painting in France in the 15th Century*. Milán: 5 Continents Éditions.

Favre, Constantin. 2020. “Enguerrand Quarton et Pierre Villate”. En *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, dir. Frédéric Elsig, 97-105. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Gajewski Alexandra. 2020. “Peregrinating Rome and Jerusalem in Enguerrand Quarton’s «Coronation of the Virgin»”. *The Burlington magazine*, 162/1406: 372-287.

Herold, Michel. 2019. “Enguerrand Quarton peintre sur verre?”. *Revue de l’art* 206: 85-90.

Laclotte, Michael. 1967. “Rencontres franco-italiennes au milieu du XVe siècle”. *Acta Historiae Artium* 18 vol. 13: 33-42.

Laclotte, Michael, y Dominique Thiébaud. 1983. *L’École d’Avignon*. París: Flammarion.

Le Pichon, Jean. 1982. *Le mystère du Couronnement de la Vierge*. París: Robert Laffont.

Palacio de los Papas - Avignon Tourime. <https://palais-des-papes.com/es/le-plus-grand-palais-gothique/histoire-du-pont-davignon/>. Consultado en abril de 2023.

Panofsky, Erwin. 1998. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.

Piazzoni, Ambrogio María. 2005. “Los Papas en Aviñon”. En *Las elecciones papales dos mil años de historia*, 189-200. Edizioni Piemme, Casale Monferrato, Italia.

- Piazzoni, Ambrogio María. 2005. "Cisma, Cónclave y Concilio". En *Las elecciones papales dos mil años de historia*, 201-17. Edizioni Piemme, Casale Monferrato, Italia.
- Richardson, E. P. 1947. "An Early Work of Enguerrand Quarton". *The Art Quarterly* 10/2: 115-24.
- Robin, François. 1999. "Chartreuse du Val de Bénédiction". En *Midi gothique. De Béziers à Avignon*, 233-40. París: Picard Éditeur.
- Romano, Giovanni, 1994. "Tra la Francia e l'Italia: note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton". En *Hommage à Michel Laclotte*, 173-188. Milano: Electa.
- Saward, John. 2005. *Sweet and Blessed Country: The Christian Hope for Heaven*. Oxford University Press.
- Simmonet, Jacques. 1986. "Enguerrand Quarton et Jean de Montagnac. Réflexion sur la genèse de la Pieta d'Avignon". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 66, 261-275.
- Sterling, Charles. 1983. *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*. París: Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Thiébaud, Dominique. 1996. "Quarton, Enguerrand". *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, vol. 25, 793-97. Londres: Macmillan Publishers Limited.