

De la religión de obras al gusto estético

La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista

JOAN MOLINA I FIGUERAS

SUMMARY

Medieval man often used religious works of art to look for social affirmation, to express his own pride and vanity or satisfy some aesthetic anxieties. We are confronted, then, with a series of interpretations that go beyond pure and simple devotion, and which bestow the monumental altarpiece with a greater complexity that can be deduced from the meaning of the images which it incorporates. In a society, such as the medieval one, where the «signs of representation» are highly valued, the altarpiece becomes an emblematical work of art from a social and ideological point of view. In concrete, many of the Barcelonese corporations in the 15th century saw in these monumental works not only the result of feelings of solidarity and fraternity that united the group but also viewed them as a vehicle for the public expression of their power and influence in the city. In the middle of a serious economic crisis, the urban collectives opted clearly for the promotion of large and costly groups of works despite the risk of falling into debt. A firm stance that naturally has its explanation in the undeniable aesthetic and decorative values inherent in these type of works. None of the guilds or parishes of the Late Middle Ages that thought themselves to be of importance would consider the construction of the corporative chapel complete until the monumental altarpiece was put in place. Such is the case in private clients as well as collective ones in that the great painted or sculpted structure was considered the true epicentre of the religious precinct and the objects that adorned it, up to the point where on certain occasions determined the very type of architecture in which it was housed.

PALABRAS CLAVE: Retablo, gremios, Barcelona.

Los continuos cambios, flujos y reflujos que han experimentado las formas artísticas en el devenir de los siglos son también una constante en el universo de sus promotores, patronos o mecenas. Desde esta perspectiva histórica la inflación de encargos arquitectónicos y artísticos en la Corona catalano-aragonesa durante las últimas centurias de la Edad Media debe contemplarse, esencialmente, como el reverso de la dinámica labor de comitencia desarrollada por los gremios y las parroquias. Ello resulta especialmente significativo en la Barcelona de los siglos XIV y XV, a lo largo de un dilatado periodo en el que las corporaciones urbanas y rurales fueron, al

menos desde una perspectiva numérica, los principales clientes de los maestros de obras y artistas afincados en la capital catalana'.

Sin desdeñar el importante papel que a título individual desempeñaron algunos monarcas, obispos, grandes mercaderes y comerciantes -generalmente responsables de las obras más suntuosas y complejas-, hemos de reconocer que la profunda transformación del paisaje y la topografía de la ciudad bajomedieval se debió fundamentalmente a la acción de una serie de proyectos de carácter colectivo. Los gremios y parroquias subvencionaron no sólo la erección de la mayoría de las iglesias que aún hoy forman el entramado de la singular Barcelona gótica -testimonio palpable del esplendor medieval de la urbe- sino que también se preocuparon de subvencionar la realización de buena parte de los retablos, esculturas o piezas de orfebrería que decoraron los recintos templarios. A finales del primer tercio del siglo XV, por ejemplo, el gremio de los zapateros contribuyó activamente a la ampliación de la catedral al costear la fábrica de una nueva capilla lateral. No satisfechos con ello, sus componentes decidieron renovar todo el conjunto de piezas artísticas que decoraban el antiguo altar de la corporación, circunstancia que supuso desde el encargo de diferentes pinturas sobre tabla hasta la adquisición de un amplio número de piezas litúrgicas (misales, cálices, imágenes, dalmáticas...)². Si bien en este caso nos hallamos frente a una de las corporaciones más ricas de la ciudad, esto no significa necesariamente que otras asociaciones más modestas tuvieran un menor protagonismo en la subvención de este tipo de proyectos. Como podremos comprobar más adelante el factor económico, aún siendo importante, pocas veces resulta decisivo en el momento de determinar el grado de participación de las corporaciones bajomedievales en la construcción de edificios o la creación de obras plásticas. Incluso en algunas de las más paradigmáticas. Realmente es difícil comprender la rápida conclusión del templo de Santa Maria del Mar sin tener en cuenta la decisiva aportación de los *macips de ribera* (descargadores de puerto), quienes entre 1329 y 1383 transportaron desde las canteras reales de Montjuïc todas y cada una de las piedras necesarias para la construcción del templo sin cobrar remuneración alguna³. La voluntad inquebrantable del colectivo de unirse a un proyecto edilicio de tal magnitud impulsó a sus miembros a substituir la habitual

1 La comitencia artística en la Barcelona tardogótica es una cuestión aún pendiente de un estudio disectivo. Por el momento pueden consultarse las interesantes aproximaciones al tema realizadas en diversos ensayos de carácter general. Cfr. J. YARZA, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. (VII CEHA Congreso Español de Historia del Arte. Actas Mesa I) Murcia, 1988, p. 15-47 y F. ESPAÑOL, "Clients i promotors en el gòtic català" en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 217ss. En el momento de enfrentarse a un análisis más sistemático y profundo del intervencionismo de los gremios y parroquias barcelonesas en el proceso de creación artística creo que pueden resultar sugerentes algunos de los planteamientos metodológicos utilizados en estudios paralelos. Cfr. G. BRESC-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art a Palerme et en Sicilie Occidentale (1348-1460)*, Roma, 1979, p. 29-59; V. TIBERIA, "L'Oratorio de S. Agostino a Perugia. Appunti per una storia dal XVI al XIX secolo", *Storia dell'Arte* 38-40 (1980) p. 291-310; A. CAVALLARO, "Antoniazio Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma", *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5 (1984) p. 335-365.

2 A. CAPMANY y A. DURAN i SANPERE, *El gremio de los maestros zapateros*, Barcelona, 1944, p. 26-27.

3 J. VIVES, *Historial del gremi de Bastaixos de Capçana i Macips de Ribera de la Duana de Barcelona. Segles XIII-XX*, s.l., 1933. Otro ejemplo significativo es la construcción de la iglesia conventual de los agustinos, iniciada en 1349, en la que participaron activamente numerosos gremios de la ciudad. Entre ellos destacan los algodoneros, los curtidores, los tejedores de lana, panaderos, barqueros o los pergamineros. J. PUIGGARI, *Garlanda de Joyells. Estudis i impressions de Barcelona monumental*. Barcelona, 1879, p. 100-103.

donación económica con jornales y trabajo personal; en definitiva, a concretar su voluntad promotora mediante una particular fórmula que estaba por encima las posibilidades financieras del grupo.

Por lo que respecta al tema objeto de este estudio, un somero repaso al grupo de retablos pictóricos realizados a lo largo de la segunda mitad del siglo XV por los pintores activos en Barcelona permite constatar la enorme importancia que tuvo la comitencia colectiva para el desarrollo de las formas artísticas⁴. Excepto unas pocas obras -eso sí, muy significativas en cuanto a calidad o complejidad simbólica-, la mayoría de los retablos conservados o documentados durante este periodo fueron encargados por gremios, cofradías o parroquias radicadas en la ciudad condal o en alguna de las pequeñas poblaciones periféricas. Un análisis pormenorizado certifica que los clientes más activos fueron precisamente las parroquias situadas en un radio de unos 50 kilómetros de la capital. Éstas sufragaron el grueso de los retablos ejecutados por los pintores afincados en la capital o por maestros que, por regla general, residieron en el territorio barcelonés. Aún así debemos reconocer que los conjuntos pictóricos mejor remunerados fueron los encargados por los gremios y las cofradías urbanas. Las cifras son realmente explícitas: los distintos retablos que las corporaciones barcelonesas patrocinaron para algunas iglesias conventuales de la ciudad (clarisas, antonianos, agustinos o carmelitas) costaron cantidades que pueden oscilar entre nueve y veinte veces más que las pagadas por obras instaladas en los templos parroquiales.

Por último otro aspecto significativo. Me refiero a la concentración de la demanda en unos pocos talleres de la ciudad. El cuadro de los retablos ejecutados a lo largo de la segunda mitad del siglo XV ofrece una meridiana imagen de dicha circunstancia. De su estudio se deduce que el taller de Bernat Martorell mantuvo un notable control del mercado hasta bien entrada la sexta década de la centuria. Pese a la muerte en 1452 del maestro originario de Sant Celoni, la contratación de nuevos pintores (Miquel Nadal y Pedro García de Benabarre) y la propia actividad de Bernat Martorell II hicieron posible que el taller siguiera trabajando con pleno rendimiento durante unos años más. Sin embargo, ya desde 1454 se observa la fuerte implantación del obrador de Jaume Huguet en la ciudad condal. A partir de esa fecha y hasta su muerte en 1492, el maestro vallense ejerció un monopolio casi absoluto sobre la producción pictórica, recibiendo los mejores encargos de aquel periodo. De alguna manera esta situación se prolongó tras la desaparición de Huguet, ya que sus sucesores naturales, los miembros de las familias Vergós y

4 Para los datos básicos de la historia de la pintura barcelonesa tardomedieval cabe consultar un amplio y heterogéneo conjunto de estudios, que abarca desde gruesos ensayos sobre la pintura gótica hasta algunas monografías de autores y repertorios documentales en los que se hace referencia tanto a obras conservadas como a un buen número de desaparecidas. Cfr. S. SANPERE, *Los cuatrocentistas catalanes*. 2 vols, Barcelona, 1906; J. GUDIOL, *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, 1943; J. GUDIOL y J. AINAUD, *Huguet*, Barcelona, 1948; J. M. MADURELL "El pintor Lluís Borrassa. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* 7 (1949) p. 7-325, 8 (1950) p. 7-387 y 10 (1952) p. 7-362; J. GUDIOL, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae, Vol. IX), Madrid, 1955, p. 105-112 y 272ss.; A. DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva historia*. Vol. 3, Barcelona, 1975; J. YARZA, *La Edad Media*, Madrid, 1980; N. DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *L'art gòtic, s. XIV-XV* (Historia de l'art català, Vol. III), Barcelona, 1984, p. 228-234 y 254-266; J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987. Éste último estudio nos ofrece un amplio índice de obras -ordenado cronológicamente por escuelas y autores- a partir del cual podemos reconstituir algunas de las tendencias y líneas que caracterizan la producción pictórica catalana de los siglos XIV y XV.

Alemaný, gozaron del privilegiado favor de la clientela finisecular. De ahí que directa o indirectamente pasaran a controlar buena parte de las obras realizadas durante los últimos años del Cuatrocientos y los primeros de la centuria siguiente.

Más allá de todas estas consideraciones o lecturas de detalle se impone un hecho incuestionable: la enorme importancia que tuvo la posesión de un retablo monumental para cualquier corporación o parroquia de la época. Un hecho, en apariencia banal, tras el que se ocultan una serie de motivaciones y anhelos propios de la mentalidad del momento y que nos invitan a plantearnos algunas preguntas. ¿Por qué el encargo o adquisición de un retablo devino una de las principales prioridades del colectivo? ¿Qué sentido tiene dentro de los objetivos y funciones de los gremios y parroquias bajomedievales? ¿Qué consecuencias tuvo el espectacular desarrollo estructural de este tipo de piezas tanto para la economía de los colectivos como para el mismo entorno físico que la acogía?

UNA SOCIEDAD CORPORATIVA

Hasta que la revolución científica moderna sentó las bases del dominio del hombre sobre la naturaleza, el sentimiento de provisionalidad vital fue un denominador común en la sociedad Occidental. Durante la Baja Edad Media este fuerte sentimiento de inseguridad determinó la gestación y desarrollo de una serie de estructuras de solidaridad con las que los individuos buscaron asegurarse desde la protección física y laboral hasta la salvación del alma.

En un mundo como el bajomedieval, donde el individualismo no tenía lugar ni razón de ser, los gremios, cofradías y parroquias tejieron una serie de lazos de parentesco artificiales por encima de los derivados de la propia familia de sangre. Aunque de manera particular en cada caso, dichas estructuras colectivas se reforzaron a lo largo del intenso clima de crisis demográfica y espiritual (Peste Negra, movimientos de reforma religiosa) que caracterizó los últimos siglos del medioevo. Fue precisamente entonces cuando pasaron a regular de forma absoluta las conductas y modos de vida de los hombres y mujeres de la época; cuando los gremios y cofradías no sólo sirvieron para otorgar un mayor grado de seguridad y respectabilidad social a sus miembros sino también para asistirles en todas y cada una de las experiencias cotidianas a las que estaban sujetos desde el nacimiento hasta la muertes. Se encargaban, por ejemplo, de la enseñanza –muchas veces los aprendices eran alfabetizados en el taller de los maestros de oficio⁶– pero también de reunir las dotes necesarias para casar a las jóvenes de la cor-

5 Acerca de la naturaleza, estructura y funciones de las cofradías medievales existe una abundante literatura de la que destaco sólo aquella consultada -en la que puede encontrarse abundante bibliografía. J. DUHR, "La Confrérie dans la vie de l'Eglise", *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 3511 (1939) p. 438ss.; J. LE BRAS, "Les confréries chrétiennes: problèmes et propositions", *Revue d'histoire du droit français et étranger* 1940-41, p. 310-363; J. DESCHAMPS, *Les confréries au Moyen Age*, Burdeos, 1957; A. VAUCHEZ, "Les confréries au Moyen Age: Esquisse d'un bilan historiographique" en *Les laïcs au Moyen Age*, Paris, 1987, p. 113-122; G. G. MEERSSEMAN, *Ordofraternatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, 3 vols., Roma, 1977; *Le mouvement confraternel au Moyen Age. France, Italie, Suisse*. (Actes de la table ronde organisée par l'Université de Lausanne avec le concours de l'École française de Rome et de l'Unité associée 1011 du CNRS, Lausanne, 9-11 mai 1985), Roma, 1987; *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa Medieval* (XIX Semana de estudios medievales, Estella, 1992). Pamplona, 1993; C. VINCENT, *Les confréries médiévales dans le royaume de France XIIIe-XVe siècle*, Paris, 1994.

6 *La educación en la Hispania Antigua y Medieval*, Madrid. 1992, p. 338-339, 521-525.

poración⁷. Es decir, toda la vida de los componentes de los colectivos bajomedievales transcurre dentro de los límites marcados por el propio grupo. Lo mismo sucedía en las parroquias, en el interior de la comunidad de fieles que ocupa un determinado territorio urbano o rural. Si bien jurídicamente la pertenencia a la parroquia se concretaba mediante la domiciliación en la demarcación parroquial, lo cierto es que lo que define adscripción de un individuo al colectivo es su activa participación en las ceremonias religiosas esenciales de todo buen cristiano –desde el bautismo hasta la unción de los enfermos pasando por las celebraciones litúrgicas dominicales– y, naturalmente, el pago del diezmo*.

En la Barcelona cuatrocentista las activas y poderosas cofradías de artesanos también ofrecen una imagen poliédrica⁹. Por un lado eran organizaciones laborales, excepto en aquellos pocos casos de hermandades de penitentes ajenas a cualquier tipo de relación concreta con un oficio, como sucedía por ejemplo con la cofradía del Santo Espíritu. En consecuencia es evidente que existió una completa asimilación entre la cofradía –en principio de naturaleza estrictamente religiosa– y el gremio –concebido en origen como una corporación profesional¹⁰. Al margen de las diferencias jurídicas, las cofradías barcelonesas se transformaron en organismos representativos de los oficios ciudadanos, en agmpaciones encargadas de velar por los intereses de los artesanos que las integraban a través de la redacción de una serie de rígidas ordenanzas laborales, el control de la calidad de los productos, la adopción de una serie de medidas proteccionistas y, en fin, la defensa de un monopolio corporativo.

Paralelamente a esta vertiente puramente profesional las asociaciones barcelonesas, al igual que otras muchas en Occidente, siempre mantuvieron la marcada misión benéfico-religiosa que había inspirado su creación. Actuaron como instituciones de previsión social, capaces de ofrecer socorro a todos los cofrades que en algún momento de sus vidas precisaban ayuda material o espiritual. Gracias a un avanzado sistema de cuotas -obligatorias e iguales para todos los integrantes- los colectivos disponían de un fondo común que les permitía desarrollar una eficaz labor de asistencia mutua¹¹. Generalmente a ella tenían derecho los cofrades que no podían trabajar por causa de enfermedad o vejez. En casos especiales, incluso aquellos que estaban en paro. Por último, también comportaba el reparto de limosnas entre los pobres y menesterosos, una actividad acorde con el espíritu caritativo que dominaba al gmpo. En otro orden de cosas, la idea de solidaridad mutua afectó a cuestiones de orden religioso y espiritual. Según se dispone

7 Un ejemplo concreto nos lo ofrece el gremio de los curtidores de Barcelona, que ya en 1340 habían fundado una Obra Pía para casar a las doncellas del gremio. A. CAPMANY, "Lo que queda de los antiguos gremios de Barcelona. Los curtidores", *Barcelona Atracción*, Tomo XXIV (1934) p. 333.

8 GAUDEMET, "La paroisse au Moyen Age", *Revue d'histoire de l'Eglise de France* Vol. 59, núm. 162 (1973) p. 5ss.

9 Al margen de numerosos estudios monográficos, cabe destacar ciertas obras de conjunto como las de A. de CAPMANY y MONTPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, el comercio y las artes en la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1779 (reed. 1961), Vol. I, p. 478-566; P. de BOFARULL y MASCARO, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Vol. 40-41, Barcelona, 1876-1910; M. GONZALEZ, *Contribució a la historia dels Antichs Gremis dels Arts y Oficis de la Ciutat de Barcelona*, 2 vols., Barcelona, 1915-1918. Más recientes son aquéllas debidas a M. TINTO, *Els gremis a la Barcelona medieval*, Barcelona, 1978 y, sobre todo, el magnífico y penetrante estudio de P. BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona, 1975.

10 BONNASSIE, *La organización*, p. 33ss; TINTO, *Els gremis*, p. 17ss.

11 BONNASSIE, *La organización*, p. 129-138. La norma común era que cada cofrade pagara una cuota semanal de 1 *diner* y una extraordinaria -correspondiente al día de la fiesta patronal- de 2 *diners*.

en los estatutos de las asociaciones, los cofrades –a los que significativamente se les llama "hermanos"– debían ayudar a los enfermos más graves y rezar en común por el reposo de las almas. En este sentido, algunas de las actividades más importantes de los miembros del colectivo consistían en la asistencia a los velatorios fúnebres y las misas de entierro y aniversario de los hermanos fallecidos¹².

El fuerte acento piadoso que caracteriza la mayor parte de las obras desplegadas por las cofradías nos recuerda que, ante todo, se trataba de instituciones de carácter religioso. Casi siempre nos encontramos con estructuras de devoción mixtas, integradas por laicos y clérigos¹³. De esta forma aunque el grupo estuviera compuesto mayoritariamente por los artesanos que practicaban uno o vanos oficios también formaban parte del mismo sacerdotes, monjes e, incluso, prelados –recordemos, por ejemplo, que el obispo de Terranova (Cerdeña) fue miembro de la cofradía de los tenderos revendedores-. Nos hallamos, pues, ante colectivos muy heterogéneos desde una óptica social. A ello también contribuiría el propio hecho de reunir a individuos, bien artesanos bien burgueses, de diversa extracción y capacidad económica. Como es lógico la capacidad de decisión de cada uno de los miembros en el seno del grupo era muy diferente. El acceso a los puestos de control, o lo que podríamos denominar como principio de autoridad, nunca fue el mismo para el acomodado y reputado artesano que para aquel menos afortunado profesionalmente. Sin embargo, y por encima de las diferencias de mentalidad y anhelos entre todos ellos, existía un objetivo común: me refiero a la promoción del culto al santo patrón, verdadero aglutinador de las plegarias y motivo de las manifestaciones litúrgicas y devocionales más relevantes de la asociación. Ninguno de los hermanos podía faltar, so pena de ser castigado con una fuerte multa, a la misa solemne que se celebraba el día de la festividad del patrón. Tal como se recuerda en uno de los capítulos fundacionales del gremio-cofradía de los tenderos revendedores, "...lo jorn de la festivitât del archàngel sant Miquel, que tots los fïts confreres (...) vagen a hoïr missa solemna en la església o cases de sant Anthoni..."¹⁴. Según la mentalidad medieval dicha ceremonia era una de las manifestaciones más trascendentes a la hora de asegurar la benéfica intercesión del abogado celestial. Y ésta no era cuestión baladí en una sociedad donde la salvación del alma siempre se antepone a la salvación del cuerpo.

En el fondo cabe reconocer, recogiendo una afortunada afirmación de Vauchez, que el movimiento asociativo nació como respuesta a la "religión de obras" propia de fines de la Edad Media; a una "teología de la satisfacción" que presupone lo que metafóricamente se ha convenido en llamar la *cornptabilité de l'au-delà*¹⁵. Si bien no disponemos de ninguna declaración explícita sobre cuál era el objetivo final de la cofradía, podemos pensar con fundamento que la práctica del conjunto de obras piadosas citadas previamente estaba concebida con la idea de

12 Véase un ejemplo concreto de este conjunto de prácticas en el caso de la cofradía de los esparteros. *Lo cofradía de san Bernardino de Siena o del oficio de los esparteros*, Barcelona, 1942, p. 7. Lo mismo se observa cuando leemos los estatutos de los curtidores, encabezados por los capítulos que establecen la obligación de asistir a los enterramientos, aniversarios de difuntos, etc. M. TINTO, "Aportación al estudio de los gremios del siglo XV: los libros gremiales de Barcelona", *IX Congrès d'Història de la Corona d'Aragó*, Vol. IV, Zaragoza, 1984, p. 207.

13 VAUCHEZ, "Les confréries", p. 119. Consideraciones puntuales respecto a las formulas que se observan en Barcelona en BONNASSIE, *La organización*, p. 32.

14 M. TINTO, *Els ienders revedors de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1991, p. 17.

15 VAUCHEZ, "Les confréries", p. 121; MEERSSEMAN, *Ordo fraternatis*, Vol. I, p. 8.

lograr una especie de aval espiritual para todos los miembros del colectivo. Que la *salus animarum* era la principal razón de ser de las cofradías lo confirma el hecho de que en uno de los privilegios de los zapateros se señalase, de forma rotunda, la necesidad de buscar la salvación del alma antes que cualquier beneficio del cuerpo con bienes u obras mundanas¹⁶. O que en 1478 los componentes de la cofradía de los freneros discutieran la posibilidad de introducir algunas modificaciones en los estatutos de la asociación para aumentar el culto y así humillar al "enemigo de la naturaleza humana"¹⁷. En cierto modo, dichas declaraciones no hacen mas que confirmar que el fin de las plegarias y las buenas obras iba mucho más allá de una solidaridad desinteresada o de una piedad gratuita. Nos hallamos ante unas asociaciones de fieles cristianos concebidas, fundamentalmente, para reportar una serie de bienes espirituales y eternos a todos sus miembros.

La religión de obras practicada por las asociaciones bajomedievales tiene una de sus manifestaciones paradigmáticas en la construcción/ocupación y decoración de capillas. Por un lado, estos espacios templarios constituyeron uno de los signos de reconocimiento social del grupo, una auténtica expresión material de su existencia. En su interior figuraban, aquí y allá, las armas de la corporación, el símbolo tradicional para reseñar y proclamar la propiedad de un ámbito. Por ejemplo, los pendones, estandartes y la gran tabla con la imagen de san Julián que presidía la capilla de los *julianes* en 1446 estaban decorados con blasones en los que figuraban una bolsa, un espejo, un rosario y un par de guantes, signos icónicos de los diferentes oficios que integraban la cofradía¹⁸.

Asimismo desde un primer momento las capillas se convirtieron en el epicentro de las actividades desarrolladas por los colectivos. Fueron, entre otras cosas, un brillante escenario para las ceremonias litúrgicas oficiadas en honor del santo patrón; la sede de las reuniones anuales en las que se celebraba la elección de los representantes-administradores; y, asimismo, el ámbito reservado para el vaso funerario de la cofradía, allí donde encontraban reposo eterno todos sus componentes. En cualquier caso, por encima de todo ello cabe considerar que se trataba de los espacios donde se concretó y afirmó plenamente la dimensión espiritual de la asociación. En las capillas tenía lugar la comunión de plegarias que unía a los fieles en torno al culto a un santo intercesor y que abolía, por un instante, cualquier barrera social o ideológica que hubiera entre ellos¹⁹. Tanto en los oficios regulares como en los extraordinarios, la oración común de los cofrades o los parroquianos sirvió para ratificar el deseo del colectivo de asegurarse la ayuda, y por tanto los beneficios, del protector celestial.

Debido a este cúmulo de factores no resulta extraño que la posesión de una capilla y su consiguiente decoración fueran contemplados como uno de los objetivos prioritarios por parte de las corporaciones bajomedievales. Ya en los capítulos fundacionales de la cofradía de los tenderos revendedores, redactados en 1447 y dedicados a la reina María, se incluye una disposición en la que se habla de "*...obrar una capella en la dita església de Sent Anthoni e ornar aquella capella de retaule ab la ymaga del dei archàngel sant Miquel, altar, pali, missal, càlzer, vesti-*

16 BONNASSIE, *La organización*, o.c. p. 122.

17 *Ibid.*, p. 122.

18 *Ibid.*, p. 124.

19 Cfr. C. VINCENT, "La confréne comme structure d'intégration: l'exemple de Normandie", en *Le mouvement confraternel*, p. 113-114.

ments e ciris qui servesquen quant lo preciós cors de Jesuchrist se consegrara per lo prevere, e altres coses a la dita capella necessàries, draps axi de cors com de albat, e ciris per a combregar"²⁰. Significativa es asimismo la decidida actitud de los miembros del gremio de los zapateros, quienes pocos años después de fundar una nueva capilla en la catedral de Barcelona (1432), construida *ex novo*, encargaron un retablo monumental a Bernat Martorell, un espléndido frontal de altar a Jaume Huguet y una nutrida colección de bordados y suntuosas piezas de orfebrería²¹. Entre éstas últimas sobresale la estatua de plata de san Marcos, patrón del colectivo, encargada en 1478 al platero Ramon Valls por un valor de 110 libras²². La imagen del evangelista sirvió como estauroteca, ya que el crucifijo que sostenía entre sus manos contenía los tres fragmentos de la Vera Cruz que atesoraba la cofradía barcelonesa.

La promoción de tales empresas dentro de lo que podemos denominar una "religión de obras" adquiere todo su sentido al analizar los estrechos lazos que unían al clero regular y secular con los colectivos bajomedievales. Recordemos que lejos de abrir una cesura entre el mundo laico y el religioso, tanto las cofradías como las parroquias fueron estructuras sociales integradas por individuos pertenecientes a ambos grupos²³. En consecuencia era relativamente fácil que en su seno se reprodujera una situación ya antigua —presente de forma ejemplar en las comunidades cluniacenses²⁴—: me refiero a la donación/subvención de obras materiales por parte del laico a cambio de las oraciones del religioso; de la búsqueda de la salvación del alma a través de la oblación piadosa y, al mismo tiempo, interesada.

Muestra de ello es la concordia suscrita en 1455 entre Guillem Perells, prior provincial del convento de los carmelitas de Barcelona, y los *prohoms* de los coraleros, representantes de la cofradía de la Gloriosa Virgen Mana. El documento constituye un auténtico contrato entre ambas partes, según el cual los monjes carmelitas se comprometían a celebrar los oficios y ceremonias propios de la cofradía (fiestas, entierros, aniversarios) a cambio de que los componentes de ésta se ocupasen de sufragar los gastos de la decoración de la capilla conventual²⁵. Incluso quedaba estipulado el acceso de los cofrades a la comunidad del Carmelo, posibilidad que les permitía acceder a los notables beneficios y privilegios espirituales que reportaba ser miembro de una comunidad religiosa. Una relación análoga se estableció en 1466 entre los monjes del convento de san Agustín y los curtidores. En contrapartida a los esfuerzos desplegados por los cofrades de la poderosa corporación barcelonesa, quienes no sólo costearon el retablo mayor sino también la reforma parcial de la cabecera de la iglesia conventual, los frailes agustinos adoptaron la costumbre de celebrar todos los viernes un aniversario en memoria de las almas de los cofrades difuntos y de officiar, el resto de los días de la semana, una misa con el mismo fin en el altar mayor o en el dedicado a santa María de la Esperanza así como un responsorio en el vaso funerario del colectivo²⁶. Por lo demás, sabemos que durante el siglo XV un buen número

20 TINTO, *Els tenders revenedors*, p. 22.

21 Cfr. *supra* n. 2.

22 BONNASSIE, *La organización*, p. 125.

23 Cfr. las reflexiones al respecto de R. RUSCONI, "Confratemitte, compagnie e devozioni" en *Storia d'Italia. Annali V: La Chiesa e il potere politico*. Tunn, 1986, p. 473ss.

24 A. VAUCHEZ, *La espiritualidad en el Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, 1985, p. 32ss.

25 BONNASSIE, *La organización*, p. 124.

26 Cfr. la transcripción del documento en TINTO, "Aportación", p. 210-211.

de frailes del convento ingresaron en la cofradía, reforzando de este modo los estrechos lazos que les unían a los artesanos.

Aunque quizás no fuera tan evidente, cabe suponer que este tipo de obligaciones recíprocas animaban también las relaciones entre el rector parroquial y los laicos que integraban su comunidad. Pensemos, en este sentido, que mientras el primero se encargaba de celebrar los oficios y ceremonias del grupo, los segundos tenían a su cargo la administración de la obrería, de la institución que, entre otras funciones, se ocupaba de recoger los fondos necesarios para la construcción de los templos, capillas, retablos o piezas de orfebrería parroquiales. En definitiva, la promoción o cornitencia de una serie de espacios y objetos que, en la actualidad, mesuramos básicamente desde una óptica artística, estaba claramente determinada por una serie de motivaciones de orden espiritual y práctico que poco o nada tienen que ver con las especulaciones de orden estético características del hombre contemporáneo. Un tipo de motivaciones que, naturalmente, habremos de tener muy en cuenta al analizar las razones que impulsaron a la subvención colectiva del retablo, sin lugar a dudas la obra plástica más monumental que durante la Baja Edad Media se realizó en los territorios de la Corona catalano-aragonesa.

DE LA NECESIDAD DEL RETABLO COLECTIVO. PIEDAD, ORGULLO Y DECORACIÓN.

Junto con otras piezas propias del mobiliario litúrgico (cálices, patenas, relicarios...), el retablo es una obra omnipresente en las capillas de las corporaciones barcelonesas. Según se desprende de la documentación de la época, el espacio eclesial de cualquier asociación benéfico-religiosa que se preciara debía estar centrado y presidido por uno de éstos conjuntos pictóricos. Frecuentemente alguno de los estatutos de las corporaciones y parroquias bajomedievales mencionaban los impuestos y tallas especiales destinados a recaudar fondos para su construcción. En el caso de las obrerías parroquiales solía tratarse de censos sobre el trigo, el aceite o la avena, aunque no menos importantes eran las sumas percibidas gracias a los donativos y las limosnas de los feligreses. A su vez, los gremios y cofradías urbanas solían establecer impuestos relacionados con la actividad laboral que practicaban sus miembros. Así sucede con los curtidores, quienes a mediados del siglo XV decidieron sufragar buena parte de un costoso retablo con una serie de recargos aplicados a la compra y elaboración de las pieles y cueros (*"Per cada tirada de cabrits ho cordovans, 8 diners; per adob de cordovans o cuyros a cosit, 10 diners; e si cuyros aposat seran adobats a aspeccio o a garriga, 10 diners..."*)²⁷.

Disposiciones de esta naturaleza dejan patente el gran interés de los colectivos hacia la posesión de retablos pero también permiten intuir la preminencia de los conjuntos pictóricos sobre el resto de piezas litúrgicas o decorativas que se instalaban en las capillas. Ello puede deducirse claramente de la cláusula que en 1459 el cabildo de la catedral barcelonesa impuso a la *Confraria e Almoyna del Offici dels sparters e vedriers*. A cambio de ceder una de las capillas laterales del templo a la corporación, los gobernantes de la sede diocesana les obligaron a construir y colocar un retablo dedicado a san Bernardino y el Ángel Custodio en un plazo máxi-

27 Ibid, p. 207, n. 19.

mo de cuatro años²⁸. Del tono imperativo de la declaración cabe deducir la idea que la realización e instalación del retablo resultaba indispensable para que se pudieran celebrar dignamente los oficios y ceremonias religiosas o, lo que es lo mismo, que la capilla no se consideraría un espacio perfectamente concluido hasta que estuviera adornada con la solemne y magnífica estructura pictórica levantada en honor de los santos patronos de la cofradía. Y es que según la mentalidad de la época se trataba de obras polifónicas, en las que se superponían armónicamente mensajes y valores de orden muy diverso; obras revestidas con un excepcional valor espiritual, social y estético.

El enorme aprecio que los colectivos bajomedievales sintieron hacia los retablos tenía, ante todo, unas motivaciones de orden estrictamente religioso. En cierto modo ello era inherente a la propia naturaleza de este tipo de piezas, como lo revela su origen y evolución. Llegados a este punto debemos recordar que, si bien ya desde finales de la Antigüedad los sacerdotes y diáconos acostumbraban a officiar las ceremonias litúrgicas desde el lado occidental del ábside, esta práctica no se convirtió en algo habitual y normativo hasta el siglo X. Fue a partir de entonces cuando, al dejar definitivamente libre la zona oriental del ábside, se decidió instalar detrás del altar una pequeña pieza decorada con motivos marianos o hagiográficos a la que justamente se denominó *retotabularium* o retablo²⁹. Es bien sabido que las primeras tablas pintadas que pueden inscribirse dentro de este género, realizadas durante el siglo XII e inicios del XIII, eran pobres substitutos de relicarios y suntuosas piezas de orfebrería³⁰. Se trata de los conocidos frontales de altar, unas sencillas tablas con una ordenación compositiva tripartita que, quizás no casualmente, ya entonces obtuvieron un extraordinario predicamento entre las comunidades rurales de los condados catalanes³¹. A partir de dicha estructura básica se constata una gradual pero continua evolución de los conjuntos pictóricos sobre tabla, en buena medida marcada por la adopción de fórmulas compositivas y decorativas extraídas de los trípticos de marfil o metal. De ellos se recogió no sólo la idea de ampliar la compartimentación de las piezas mediante subdivisión en pisos y calles sino también aspectos tan dispares como puede ser la recreación de un rico vocabulario arquitectónico-decorativo en las cesuras de las escenas (arcos, gabletes...) o la propia imitación de extensos ciclos iconográficos. En este sentido resultan suficientemente explícitas las analogías estructurales y compositivas que se observan entre diferentes conjuntos catalanes realizados durante la primera mitad del siglo XIV, como son el retablo de plata de la catedral de Girona (iniciado por el maestro Bartomeu en 1320) el retablo de alabastro de Sant Joan de les Abadesses (ca. 1340) o el retablo pictórico de san Marcos de la Seo de Manresa (obra

28 J. MAS, *Notes històriques del bisbat de Barcelona*, Vol. I, Barcelona, 1906, p. 45.

29 Proceso descrito detalladamente en la obra clásica de J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, vol. I, Munich, 1924, p. 540-544. Más reciente y sintética es la aportación al tema de P. SKUBISZEWSKI, "Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'Univers humain" en *Le retable d'Issenheim et le sculpture au Nord des Alpes a la fin du Moyen Age*, Colmar, 1989, p. 13ss. Véase también, E. H. GOMBRICH, "Evolution in the Arts: The Altar Painting, Its Ancestry and Progeny" en *Evolution and its influence*. A. GRAFEN (ed.), Oxford, 1989, p. 107-125.

30 Cfr. J. R. BUENDTA, "Sobre los orígenes estructurales el retablo", *Revista Universidad Complutense* 22 (1973) p. 22ss. y, de manera aún más particular, M. M. GAUTHIER, "Du tabernacle au retable", *Revue de l'Art* 40-41 (1978) p. 23-42.

31 J. SUREDA, *La pintura románica a Catalunya*, Madrid, 1981; A.M. BLASCO, *La pintura románica sobre fusta*, Barcelona, 1984.

de Arnau Bassa, ca. 1348)³². Conformada plenamente la tipología de las piezas, a partir de aquel momento se asistió a un proceso de monumentalización de las mismas piezas que dio lugar a creación de obras de unas dimensiones espectaculares³³.

Contra lo que podría suponerse inicialmente a la vista de los orígenes del retablo, éste no fue concebido para desempeñar ninguna función litúrgica esencial³⁴. Es cierto que en la Corona catalano-aragonesa el tabernáculo o sagrario que contenía las Sagradas Formas se instaló frecuentemente en el centro del bancal y que, en determinadas obras, se abrieron puertas que permitían acceder a la zona posterior de la estructura³⁵. Sin embargo, nada de todo ello era necesario desde una perspectiva litúrgica y, en consecuencia, no implicó una modificación en los usos del rito eucarístico. En cambio, sí podemos suponer que nos encontramos ante una obra que responde a un sentimiento de devoción, entendiendo este término en un sentido general.

La acepción incluye, en primer lugar, la idea de satisfacer el culto al santo patrón. El retablo fue, sin duda, la obra plástica más grandilocuente y solemne que existía en la época a la hora de expresar el culto de los colectivos a los santos patronos. Gremios, cofradías y parroquias subvencionaron los conjuntos pictóricos movidos por un sincero sentimiento de piedad acorde con los preceptos de la "religión de obras" antes citada. Desde esta misma perspectiva, también fueron utilizados ocasionalmente con el objetivo de proclamar una demanda, obrar una acción de gracias por un beneficio concedido o, al contrario, de expiación a causa de una falta cometida. Por lo demás, no es menos cierto que se trataba de la pieza principal con la que se pretendía relacionar la figura de un santo a un determinado espacio sacro. En este sentido el retablo era una especie de etiqueta que permitía reconocer la advocación de los altares. Con él se glorifica el nombre del personaje celestial pero, también, el espacio terrenal donde se le invoca, aquél donde se manifiesta de forma espiritual a todos sus devotos seguidores. En última instancia, debe contemplarse como una obra que, gracias a las imágenes y a su ciclo iconográfico, se transforma en la guía o soporte de las plegarias pronunciadas por los fieles que integran la corporación. Con su contemplación todos ellos pueden meditar sobre la vida ejemplar del santo patrón. Y más si tenemos en cuenta que muchos ciclos pictóricos constituyeron un complemento de los textos homiléticos; que la contemplación de los conjuntos con motivo de las grandes festividades reli-

32 Relación ya sugerida en J. YARZA, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 107. Por lo que respecta a la evolución y tipologías del retablo en la Corona catalano-aragonesa resulta indispensable la consulta de J. BERG, *Behind the altar table. The development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 75-132. Asimismo son útiles los apuntes de carácter general contenidos en el catálogo de la exposición, *Polyptiques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, París, 1990.

33 Sobre la evolución del retablo en época moderna, consúltense los estudios generales de BRAUN, *Der christliche, passim* y P. HUMFREY, "Il dipinto d'altare nel Quattrocento" en *La pittura in Italia. In Quattrocento*. Milán, 1987, Vol. II, p. 538-550; *The Altarpiece in the Renaissance*. P. HUMFREY & M. KEMP (eds.), Cambridge, 1990. Respecto al mundo hispánico destaquemos el ensayo clásico de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 30 (1964) p. 5-66; así como los recientes estudios de A. AVILA, "La imagen del retablo en la Pintura Española del Primer Renacimiento", *Goya* 219 (1990) p. 149-155 y Id. "Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 1 (1989) p. 103-116. En relación al Barroco, vease el volumen misceláneo "El Retablo Español", *Imafronte* 3-5 (1987-89).

34 SKUBISZEWSKI, "Le retable". p. 15-16; E. CATTANEO, "Lo spazio ecclesiale: pratica liturgica" en *Pievi e Parrocchie in Italia nell Basso Medioevo (s. XIII-XV)*, Florencia, 1981, p. 469-492.

35 Cfr. BERG, *Rehind*, p. 167-168

gias frecuentemente coincidía con la lectura de sermones dedicados al santo patrón. Dicha correspondencia mutua haría que los mensajes trasladados por las imágenes y el predicador se entrelazaran y confundieran íntimamente dentro del espacio eclesial³⁶. Así cada uno de ellos implicaría al otro. Una correspondencia mutua que transformó al ciclo iconográfico en una especie de sermón figurativo y, a la inversa, al texto homilético en una pieza adornada con sugerentes ilustraciones visuales. El espectador podía, pues, llevar a cabo fácilmente un proceso de meditación visual al descifrar los temas hagiográficos durante las prácticas de rezo colectivo e individual celebradas en el seno de las capillas corporativas³⁷. El retablo, nacido como fruto de la devoción colectiva, acababa así transformándose en un estímulo de este mismo sentimiento religioso.

Al atender las razones que subyacen al aumento de la demanda de los conjuntos pictóricos no debemos olvidar tampoco la importancia de otros aspectos como el orgullo cívico, el deseo de pompa y esplendor o la misma competencia entre las corporaciones. Pese a que se trata de un tipo de motivaciones que definen la comitencia del retablo monumental desde sus inicios, pocas veces tuvieron mayor relevancia que a mediados del siglo XV. Pensemos que fue precisamente en ese momento cuando los gremios barceloneses, gracias a la reforma del régimen municipal de 1453 otorgada por Alfonso el Magnánimo, obtuvieron el control político y económico de la ciudad³⁸. En consecuencia no debe extrañar que los colectivos se esforzaran en conferir un especial relieve a los símbolos públicos y, en primer lugar, a la capilla del santo patrón. Como muy bien señala Baxandall, en la Baja Edad Media las ciudades utilizaron diferentes ceremonias y obras públicas, desde las procesiones religiosas hasta la subvención de campanas, con el propósito implícito de reforzar un sentimiento de unidad que era indispensable para la propia supervivencia de la comunidad; para proclamar con orgullo su existencia³⁹. Lo mismo sucedió, aunque naturalmente a una escala menor, en el ámbito de las corporaciones urbanas barcelonesas.

Más fuerte aún que el sentimiento de carácter ciudadano, era aquél que ligaba al artesano o burgués de la urbe bajomedieval a la asociación profesional o religiosa. De aquí que existiera una gran rivalidad entre los gremios y cofradías que compartimentaban el tejido social. Una competencia leal que se manifestaba de manera emblemática en las fiestas y procesiones públicas; durante aquellas ceremonias en las que paradójicamente se ponía de relieve tanto la solidaridad entre los múltiples grupos urbanos como la autonomía e independencia de cada uno de ellos. Esta idea explica, en buena medida, la voluntad de los colectivos de conseguir las piezas más brillantes y exóticas de arte efímero. En muchas ocasiones las corporaciones barcelonesas no ahorraron esfuerzos para conseguir magníficos entremeses que realizaran la imagen pública

36 M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, 1978, p. 69ss.

37 Al respecto comparto plenamente las opiniones expresadas por AVILA, "La imagen del retablo", p. 150-151. A pesar de la evidente función decorativa que poseen los retablos, creo que no podemos caer en la trampa de afirmar, como hace Hope, que las imágenes de este tipo de obras no tienen ningún otro objetivo que el de satisfacer unas determinadas inquietudes estéticas. C. HOPE, "Religious narrative in Renaissance Art", *Journal of Royal Society of Arts* 134 (1986) p. 804ss.

38 C. BATLLE, *La crisis social y económica en Barcelona a mediados del s. XV*, 2 vols., Barcelona, 1973.

39 Cfr. M. BAXANDALL, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, Londres, 1980, p. 86-87. En el mismo sentido apuntan las consideraciones de Van Os en su estudio sobre los polípticos sieneses. H. VAN OS, *Sienese altarpieces 1215-1460*, Groningen, 1988.

del grupo, circunstancia que les llevó a disputarse los servicios de los mejores artistas (Lluís Borrassa, Lluís Dalmau...)⁴⁰.

Por lo que respecta a la comitencia de los retablos parece observarse una actitud semejante. No de otro modo se explicaría que la modesta cofradía de los marineros decidiera en 1442 encargar un retablo a Bernat Martorell, en ese momento el pintor más caro y con mayor prestigio de la ciudad condal, y que pocos años más tarde, en 1454, contratara a Lluís Dalmau, otro reputado maestro, para que dorara y policromara diversas partes de la capilla (ángeles de piedra, puertas de la sacristía...)⁴¹. Bajo idéntico prisma cabe analizar la elección de ciertos maestros por parte de los ricos zapateros, quienes a lo largo del Cuatrocientos, como ya ha quedado reseñado, decoraron su capilla con numerosas piezas, entre las que destacaría el gran retablo encargado a Bernat Martorell y el espléndido frontal pintado por Jaurne Huguet (París, Musée du Louvre). En otros casos, el interés en conseguir la posesión de un retablo realizado por un maestro consagrado, y por tanto una obra que aportase fama y prestigio al colectivo, llevó a los clientes a asegurarse de que fuera dicho personaje, y no su taller, quien ejecutara la pieza. En la firma del contrato del conjunto pictórico dedicado a san Agustín (1463), los curtidores incluyeron una cláusula en la que se apuntaba que "*Jaurne Huguet prornet fer de sa pròpia mà acabar les testes, cares e mans de totes les irnatges faedores...*"⁴². Por lo demás en el documento también se señala que cualquier error o fallo -en la aplicación de los colores, los dorados, el dibujo de las figuras...- habrá de ser rectificado por el pintor. El objetivo final era, tal y como se señala en otro momento, la "*total perfecció del dit retaule*". Es decir, los cofrades no sólo pretendían hacerse con los servicios de Jaurne Huguet, sino conseguir la posesión de los podríamos denominar "un Huguet de primera fila", de una pintura realizada por el maestro vallense que provocara la admiración de los contemporáneos. Como ya sabemos, dicha pretensión sólo fue parcialmente satisfecha, puesto que acabaron siendo los miembros del taller quienes obraron la mayoría de las escenas del retablo. De hecho, esta fue la norma en el caso de Huguet a partir de mediados de la séptima década del siglo XV. Tanto debió ser así que cuando la viuda del pintor firmó en 1492 el recibo final de un retablo dedicado a san Martín contratado por la parroquia de Cerdanyola del Vallés no tuvo ningún inconveniente en afirmar que su marido había "*pinxit et pingere fecit*" "el conjunto"⁴³.

En diferentes ocasiones el retablo cumplió otros objetivos que estaban más allá de satisfacer un deseo de prestigio colectivo y que, de alguna manera, afectaron a cuestiones de orden interno de las asociaciones. En las comunidades parroquiales, por ejemplo, el encargo de los conjuntos pictóricos también significó una prueba de autoridad del laico frente al clérigo. Desde

40 J. MOLINA, "La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona" en *Formes teatrals de la irradiació medieval*. F. MASSIP(ed.), Barcelona, 1996, p. 174.

41 Noticias de estas obras, desgraciadamente perdidas, en M. GRIZZARD, *Bernardo Martorell. Fifteenth-Century Catalan Artist*. Nueva York-Londres, 1985, p. 162-163; GUDIOL-ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana, o.c.*, p. 123 y 158.

42 El documento aparece transcrito íntegramente en A. DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva història*, Vol. III, Barcelona, 1975, p. 171-174. La misma disposición aparece en el contrato del retablo de san Antonio de Manresa suscrito por Lluís Borrassa en 1410. S. SANPERE, *Los Cuatrocentistas Catalanes*, Vol. II, Barcelona, 1906, doc. X. Sin embargo, no creamos que se trata de algo privativo de los documentos catalanes. Cláusulas parecidas aparecen en contratos de obras encargadas a maestros del Renacimiento italiano, como por ejemplo Piero della Francesca o Filippo Lippi. Cfr. M. BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978, p. 38.

43 S. GUDIOL y J. AINAUD, *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 27-28.

el siglo XIII la administración de las obrerías parroquiales estaba en manos de los laicos. Dicha circunstancia debe interpretarse como una concesión de la Iglesia, incapaz de obtener nuevas fuentes de financiación que le permitieran sostener por sí sola el mantenimiento del templo y el culto⁴⁴. Con su control de la caja comunitaria, los obreros parroquiales podían acordar con total independencia la subvención de obras extraordinarias, entre las que se encontraba naturalmente el retablo. Fue de acuerdo con estas premisas que los feligreses representantes de la parroquia de san Pere de Terrassa tomaron la decisión de encargar un retablo dedicado a sus santos patronos durante una reunión celebrada a finales de 1458. En la misma se nombró al Gabriel Marçans "*oidor de comptes*", es decir, responsable de recabar los fondos necesarios para la construcción de la obra -se le designa, "*collidor e laurador de la talla del retaule de san Non e Nin*"⁴⁵. Desde una perspectiva social, pues, la contratación de una pieza de estas características determinó un gesto de autofirmación de los feligreses sobre los clérigos parroquiales, algo que cabe valorar en un momento en el que los primeros estaban sometidos al pago de duras rentas de raíz eclesiástica.

Asimismo la existencia de un sentimiento de devoción pero, sobre todo, la voluntad de obtener un precioso emblema de la corporación urbana permiten comprender por qué en un periodo de grave crisis económica, la segunda mitad del siglo XV, se contrataron algunos de los conjuntos más monumentales y caros de todo el gótico catalán. Conjuntos pictóricos que frecuentemente superaron las posibilidades económicas reales de sus clientes. Ninguna obra ilustra mejor esta situación que el gran retablo de san Agustín, por el cual el gremio de los curtidores se comprometió a pagar la astronómica cifra de 1.100 libras barcelonesas, la mayor alcanzada jamás por una obra de este género en la Corona catalano-aragonesa⁴⁶. Para hacernos una idea de lo que dicha suma suponía en la época pensemos que un gran barco costaba unas 6.000 libras; una casa 300; un esclavo 40 y que un canciller real, el funcionario más importante de la corte, cobraba un sueldo anual de 360 libras. Que los curtidores barceloneses quisieron promover una obra descomunal y grandilocuente está pues fuera de toda duda. Y ello aún resulta más evidente si tenemos en cuenta que cuando en 1452 decidieron emprender el proyecto -encargando la pintura a Lluís Dalmau, a quien más tarde substituiría Jaume Huguet, y la estructura de madera al tallista Macia Bonafé- el colectivo atravesaba momentos de graves problemas económicos debido a la fuerte competencia de las pieles curtidas valencianas. De hecho durante toda la segunda mitad del Cuatrocientos la producción local sufrió un descenso espectacular y motivó que los artesanos reclamasen con insistencia la adopción de medidas proteccionistas. Sin embargo, y pese a las acuciantes dificultades que les aquejaban, los curtidores nunca abandonaron el proyecto artístico que habían emprendido. Los problemas económicos comportaron, todo lo más, que los trabajos se relantizaran y no fueran concluidos hasta más de treinta años después de la firma del primer contrato (1486). Es evidente que entre las razones que determinaron tan decidida actitud se encontraba la piedad de los artesanos, la devoción colectiva a san Agustín y

44 J. M. PUIGVERT, s.v. "Obrería parroquial" en *Diccionari d'Història de Catalunya*. J. MESTRE (ed.), Barcelona, 1992, p. 747. Véanse, asimismo, las interesantes reflexiones de BAXANDALL, *Limewood*, p. 88.

45 J. SOLER i PALET, "Datos inéditos d'un dels millors retaules gòtics catalans. El retaule dels Sants Metges", *Il·lustració Catalana* 124 (1905) p. 661-665.

46 Véase el detallado contrato formado por Jaume Huguet, *supra* n. 39.

quizás el reclamo de la asistencia benéfica del protector celestial en un periodo de crisis. Pero se me antoja que también jugó un destacado papel el orgulloso deseo de demostrar que, a pesar de los problemas, el gremio barcelonés era capaz de promover una obra sin par, superior a la de cualquier otra corporación contemporánea.

Parecida actitud puede entreverse en el caso de los tratantes de animales, quienes en 1454 convinieron con Jaume Huguet el pago de 550 libras a cambio del conjunto monumental que debía instalarse en el altar mayor de la iglesia conventual de los antonianos⁴⁷. Se trataba de nuevo de una suma muy alta que los miembros de la cofradía sólo pudieron reunir tras realizar un gran esfuerzo (tallas, impuestos especiales...). Incluso se vieron obligados a solicitar ayudas externas, como lo revela el hecho que en diciembre de 1456 y marzo de 1457 los *consellers* de la ciudad, protectores oficiales del convento de san Antonio, solicitaran al rey y al Papa la autorización para llevar a cabo una colecta pública destinada a recabar fondos que permitieran proseguir la fábrica del retablo⁴⁸. Desde una perspectiva socio-política, me parece significativo que los máximos dirigentes urbanos apoyaran decididamente un proyecto de esta índole en un momento en que los mercaderes y artesanos ocupaban el poder municipal⁴⁹. No sabemos si ocurrió lo mismo con otros conjuntos pictóricos que las corporaciones barcelonesas sufragaron, también con grandes dificultades, durante esa época (retablo de san Bernardino y el Ángel Custodio de la cofradía de los espateros y vidrieros; retablo de san Miguel de la cofradía de los revendedores...). En cualquier caso, lo cierto es que todos ellos sólo pudieron contemplar las obras acabadas muchos años después de que éstas hubieran sido encargadas, cosa que revela claramente un exceso de ambición o de optimismo de las asociaciones que no sólo puede atribuirse al fervor devoto de los fieles. Y lo mismo sucedió en el ámbito parroquial. Bien indicativos, por ejemplo, son los largos procesos de elaboración a que estuvieron sometidos conjuntos como el retablo de san Esteban de Granollers y, sobre todo, el retablo de san Vicente de Sarria. Al respecto, recordemos que éste último fue iniciado por Jaume Huguet durante la sexta década del siglo XV y que permaneció inacabado hasta bien entrada la centuria siguiente, o sea, hasta más de cincuenta años después de haberse comenzado!⁵⁰.

En su afán por conseguir obras monumentales y suntuosas, los colectivos bajomedievales contribuyeron decididamente a la consolidación de una nueva tipología: el retablo mixto de pintura y escultura. Esta innovación, gestada a inicios del siglo XV en el ducado de Borgoña⁵¹, ya fue aplicada en algunos conjuntos catalanes del gótico internacional, como por ejemplo el retablo de san Nicolás de Joan Cabrera (Manresa, Seo). Huelga decir que en Cataluña la fórmula no conoció, ni mucho menos, el desarrollo obtenido en los países germánicos, puesto que se limi-

47 Para la documentación de este retablo pictórico -quemado durante los disturbios de la *Setmana Tràgica* (1909)-, cfr. POST, *A history*, Vol. VII, p. 104-113, figs. 21-22; J. AINAUD y J. GUDIOL, *Huguet*, p. 32-45, figs. 55-71; J. AINAUD, *Jaime Huguet*, Madrid, 1955, p. 24-28, figs. 12-15.

48 GUDIOL y AINAUD, *Huguet*, p. 14 y 108.

49 Cfr. *supra* n. 38.

50 Las principales noticias sobre su construcción aparecen recogidas en *Ibid.*, p. 25-29.

51 La primera obra significativa es el retablo de Melchior Broerdelam y Jacques de Baerze (Dijon, Musée des Beaux Arts). E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*. Vol. I, Nueva York, 1971, p. 79-80; J. BTOLOSTOCKT, *L'art du XVe siècle des Parler à Dürer*, París, 1993, p. 64. Sobre la evolución de este género, BAXANDALL, *Limewood. pas-sim*.

tó básicamente a la sustitución de las pinturas de la calle central por una imagen de bulto redondo del santo patrón al que estaba dedicado el conjunto. Aún así debemos reconocer que se trataba de un cambio notable desde una perspectiva estructural y estética. Una modificación que, a tenor de la información documental de que disponemos, parece que fue explotada de manera continuada en algunos de los retablos más espectaculares de la segunda mitad del siglo XV. Este es el caso del ya mencionado retablo de san Agustín de los curtidores —en el que además de la imagen del santo patrón se presentaba otra de la Virgen con el Niño— o del gran retablo destinado a la iglesia del monasterio de los Jerónimos pero también de un buen número de obras destinadas a iglesias parroquiales, entre las que destacaría las de san Vicente de Sarria, san Esteban de Granollers y de santa Ana, San Bartolomé y santa Margarita de san Martí de Pertegás (Sant Celoni).

Junto a la expresión de una serie de valores relacionados con la devoción religiosa y el orgullo colectivo, el retablo también sirvió para cumplir una función primaria pero elemental al mismo tiempo: embellecer y decorar el altar de la capilla corporativa. Un auténtico *leitmotiv* de la documentación son una serie de disposiciones que podemos calificar de orden estético (colores que deberán emplearse, aplicación de dorados, realización de fondos en relieve...) ⁵². Nadie

52 La reiterada insistencia en este tipo de cuestiones en los contratos pone de relieve tanto la importancia que se le concedía por parte de los comitentes como la voluntad de dejar constancia legal para así asegurar el cumplimiento de los pactos establecidos entre el artista y los clientes. Esta clase de referencias ocupan buena parte de las fórmulas protocolarias de los contratos catalanes del siglo XV. Cfr. los documentos transcritos por SANPERE, *Los cuatrocentistas*, Vol. II, p. III-LXX; y MADURELL. "El pintor Lluís Borrassà", Vol. VIII y X, *passim*. Lo mismo sucede en los contratos redactados en las regiones ultrapirenaicas, cfr. ROBIN, "Cartiste et ses modeles. Retables peints et sculptés du Midi au XV siècle" en *De la creation à la restauration: Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, p. 482-484. Quizá el aspecto más remarcable sea el interés que demuestran los clientes por todo lo que hace referencia a los colores y los dorados en relieve. El deseo de controlar el resultado final de la obra comportó que, en muchas ocasiones, los clientes establecieran incluso hasta los colores con que debían pintarse ciertos personajes (Cristo, la Virgen, el diablo. un santo...) o la cantidad exacta de oro que se tenía que utilizar en las aureolas, vestidos o fondos. En este sentido se expresan algunas de las disposiciones contenidas en los contratos que Huguet firmó al hacerse cargo del retablo de san Antonio Abad y san Antonio de Padua para los frailes menores de Berga (1457) (POST, *A historj.*: Vol. VII, p. 49-50) y el dedicado a san Agustín para la cofradía de los curtidores de Barcelona (1463) (DURAN i SANPERE, *Barcelona*, Vol. III, p. 171-174). En el documento de la corporación piadosa-profesional barcelonesa se dice que "*lo dit Jncnie Huguet promet fer tota la obra prosseguent de bon or fi e colors fines e sumptuoses e haia de fer bones testes, bones mans, bones bosses en les jmatges, e en tota la dita obra del dit retaule e així de talla com les campès com en totn altra part haia aver or fi e bella color e bona finor e preu*" (sic). Asimismo se ordena que san Agustín, protagonista principal del retablo, "*sia pintat en la forma següent, ço és, qüe la capa sia de carmesí brocat fi ab embotiment; ço és, que la fresadura sia ab imatges de la capa tot embotit; ço és, bella fresadura e ampla nb l'envers d'atzur o e fi e l'hàbit negre ab alguns brots pmpolats d'or, tot embitit, e diadema tota daurada e la mira ab aquelles colors pus sumptuoses e embotides segons sepertany*". Pese a que sólo conservamos una mínima parte de los contratos podemos certificar sin temor a equivocarnos que la detallada referencia a los elementos decorativos y plásticos fue una especie de *topos* de los documentos catalanes de la segunda mitad del siglo xv. Cuando en 1493 Pau Vergós asumió el encargo de realizar un retablo para la cofradía de san Antonio de los cardadores de fibras textiles de Barcelona, se comprometió a ejecutar un bancal "*..ben endrapat e ben engüixat, ab diademas. fresadires, campers, brochats en los locs pertanyents, e que sin tot d'or briunit e picat de belles colors, ço es, d'atzur, carmesí e altres colors fines, així com se pertany de retaulles. Mes que les tubes de dit bancal. e pilars retorxats e revestits, e vases copides pertanyents, tot sia d'or fi bronit*". (SANPERE, *Cuatrocentistas catalanes*, Vol. II, doc. XXX, p. XLIII). La importancia concedida a los elementos decorativos también era uno de los signos distintivos de la mentalidad de los artistas de la época. Así lo demostró Bernat Martorell en el peritaje del retablo de Pierola (1451). Al enjuiciar la obra llevada a cabo por Guillem Talarn criticó, por encima de cualquier otro aspecto, la escasa utilización de los dorados en el conjunto pictórico. La recomendación de

puede dudar de la importancia de estos aspectos estrictamente plásticos al contemplar cualquiera de los conjuntos pictóricos tardogóticos que aún se conservan *in situ*. Con sus dimensiones, a veces imponentes, pero sobre todo con su acrisolada vorágine de colores y dorados, su amplia serie de imágenes y escenas, los retablos otorgan un fuerte acento escenográfico a los espacios que ocupan. En este sentido, bien podemos decir que no sólo confirieron una imagen mucho más suntuosa y espléndida a los altares sino que incluso lograron transfigurar la visión de la propia arquitectura gótica catalana⁵³. La magnificencia y esplendor de las grandes estructuras pintadas acabó con la tradicional austeridad de los edificios; los sobrios muros, con escasas aberturas, que constituían el cierre de las cabeceras de iglesias y capillas sufrieron una auténtica metamorfosis visual que determinó una nueva definición plástica de los interiores.

De todo ello debieron ser perfectamente conscientes los artistas, clientes y espectadores cuatrocentistas. Pensemos, sin ir más lejos, en el notable efecto que debió de causar entre los contemporáneos la instalación del retablo de san Vicente -con sus doce tablas repartidas en cuatro calles y una gran escultura central- en el altar mayor de la iglesia parroquial de Sarria, una pequeña y humilde construcción levantada entre 1379 y 1403⁵⁴. Más espectacular aún resultaría el tantas veces citado retablo de san Agustín encargado por los curtidores. En este caso se trataba de un conjunto monumental -se supone que medía unos 12 metros de ancho- que adornaba el altar mayor de una iglesia conventual de nave única sin transepto y con capillas laterales entre contrafuertes⁵⁵. Es evidente que tanto el emplazamiento de la estructura pictórico-escultórica como sus extraordinarias dimensiones hicieron de ella el elemento dominante del recinto edilicio; que con su instalación se operó una modificación substancial de la imagen del interior del templo agustino. Más que nunca, el retablo fue proyectado como una obra que, gracias a la

Martorell fue que se aplicara una mayor cantidad de oro en los fondos y las vestiduras de los personajes para que la obra fuera más rica y bella (Ibid., p. 82-86). Todo ello revela el explícito deseo de reforzar la exaltación de valores plásticos que contribuyera a la mayor espectacularidad del retablo. Un aumento del carácter decorativo de las grandes estructuras pintadas con el que, directa o indirectamente, se pretendía potenciar su papel como eje visual de un ámbito arquitectónico. El análisis de la atracción por este tipo de formas plásticas -dorados, colores intensos...- nos llevaría a hablar de la manifestación de algunos de los aspectos más característicos de la estética medieval, basada desde sus inicios en conceptos como la voluntad de impresionar, el brillo del color y la luz etc. cfr. W. TATARKIEWICZ, *La estética medieval*, Madrid, 1988, p. 273ss.; U. ECO, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, 1990, *passim*. Sobre su incidencia en la pintura hispana de finales de la Edad Media y en Renacimiento, J. YARZA, "Clientes, promotores y mecenas", p. 21; A. AVILA, "Oro y tejidos", p. 103-116.

53 Acierta Yarza al apuntar que se trata de un tipo de obra que se adapta perfectamente a los modelos arquitectónicos utilizados durante gótico catalán. YARZA, *Baja Edad Media*, p. 106-108.

54 Un grabado del siglo XVIII revela claramente que se trataba de una fábrica gótica muy modesta. J. AINAUD, F.P. VERRIE y J. GUDIOL, *La ciutat de Barcelona*, Vol. I, Madrid, 1947, p. 186; MARTI BONET, *Historia de Sarrià*, p. 64.

55 En relación al templo conventual, cfr. PUIGGARI, *Garlanda*, p. 100ss. y, especialmente, la monografía de J. M. MARTI, J. M. JUNCA, Ll. BONET, *El convent i parròquia de Sant Agustí de Barcelona*, Barcelona, 1980, p. 15-18. Pese a su destrucción podemos reconstruir el aspecto original del edificio barcelonés a partir de la imagen de la iglesia parroquial de Valls, edificio del siglo XVI que reproduce punto por punto la tipología de la iglesia de los agustinos -circunstancia, por otra parte, indicativa del prestigio que obtuvo-. F. OLIVE, "Quatrecent anys de la consti-ucció de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls (1583-1983)", *Quaderns de Vilaniti*, 3 (1983) p. 3-18. Sobre las medidas del retablo, véase un estado de la cuestión crítico en R. ALCOY, "Retaule de Sant Agustí de la Confradia dels Blanquers" en *Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 186-188.

adopción de trazos propios de la arquitectura, sirvió de fondo **perspectivo** a todas las líneas imaginarias que convergían en el coro y la cabecera del edificio. Una obra que **inmovilizaba** la visión del fiel-espectador con una solemne proclamación de la gloria del santo titular y que, asimismo, contribuiría a la sacralización del lugar donde celebraba el rito principal de la Iglesia.

Cabe destacar, por último, que una de las consecuencias directas del importante papel otorgado a los retablos fue la ruptura del predominio de la arquitectura, hasta entonces entendida como continente y eje vertebrador de todas las demás artes. Con su plasmación en estructuras de soporte autónomas, la pintura y la escultura se liberaron de la clásica sumisión al soporte mural⁵⁶. Incluso en determinadas ocasiones lograron invertir el orden tradicional. Es decir, la instalación de un conjunto escultórico o pictórico condicionó la definición tipológica de los espacios edilicios construidos *ex profeso* o modificados para la ocasión. Aunque, a diferencia de lo sucedido en Castilla y León, esta situación no se dio con demasiada frecuencia en la Corona catalano-aragonesa disponemos de algunos ejemplos significativos. Uno de los mejor documentados es, de nuevo, el del retablo de san Agustín. Y es que paralelamente a la construcción del retablo, los curtidores también sufragaron una reforma parcial de la zona del presbiterio que incluyó la obertura de ventanas y la fabricación de vidrieras para realzar la imagen del conjunto dedicado al santo patrón que compartían con la comunidad monástica ("*...nos obstant hagen donat ja bon compliment en la construcció del dit retaule, feren e o fer en lo cap de la dita sglesia vedrieres per dar claror al cap de la dita sglesia*")⁵⁷. Al igual que sucedió con otras dos obras emblemáticas de la segunda mitad del siglo XV, el retablo del Condestable y la Virgen de los *Consellers*, este tipo de intervenciones ponen de relieve la voluntad de los clientes de adecuar el marco o periferia arquitectónica a las exigencias de suntuosidad y esplendor que impone el conjunto pictórico, auténtico epicentro de buena parte de las empresas artísticas gestadas en aquella época.

CONCLUSIÓN

A la vista de lo apuntado hasta aquí podemos considerar que el encargo y realización del retablo obedece a una serie de motivaciones de signo muy diverso aunque íntimamente interrelacionadas. Al igual que ha sucedido a lo largo de toda la historia, el hombre medieval se sirvió a menudo de las obras de temática religiosa no sólo como manifestación de piedad y devoción sino también para buscar la afirmación social, expresar su propio orgullo y vanidad y, naturalmente, satisfacer unas inquietudes estéticas. Nos enfrentamos, pues, a una serie de lecturas que van más allá de la pura y simple devoción, y que otorgan al retablo una mayor complejidad que aquella que se deduce tan sólo del sentido de las imágenes que incorporan. En una sociedad donde se valoraban en extremo los "signos de representación", el retablo pasó a ser una obra emblemática desde la perspectiva social e ideológica. En concreto, muchas de las corporaciones barcelonesas del Cuatrocientos vieron en estas monumentales obras no sólo el resultado de los

⁵⁶ Aspecto ya remarcado por I. BANGO, "Arquitectura gótica" en *Historia de la Arquitectura Española*. Vol. II, Zaragoza, 1985, p. 504 y YARZA, *Baja Edad Media*, p. 110.

⁵⁷ TINTO, "Aportación", p. 201. Por lo que se refiere a la reforma de algunas partes de la zona baja de la cabecera, véase el documento de encargo en DURAN i SANPERE, *Barcelona*, Vol. III, p. 164-165.

sentimientos de solidaridad y fraternidad que unían al grupo sino también un vehículo para la expresión pública de su poder e influencia en el gobierno de la ciudad. En medio de una grave crisis económica, los colectivos urbanos apostaron decididamente por la promoción de grandes y costosos conjuntos aún a costa del endeudamiento secular que ello les supuso. Una firme actitud que, naturalmente, también tiene su explicación en los innegables valores estéticos y decorativos inherentes a este tipo de obras. Ningún gremio o parroquia bajomedieval que se preciara consideró completamente acabada la construcción de la capilla corporativa antes de la instalación del retablo monumental. Tanto en el caso de los clientes particulares como en el de los colectivos, la gran estructura pintada o esculpida fue considerada el verdadero epicentro del recinto templario y de los objetos que lo decoraban, hasta el punto que en ciertas ocasiones llegó a determinar la propia tipología de la arquitectura que la acogía. Nos hallamos, en definitiva, ante una obra polisémica capaz de responder, integrar y expresar de manera armónica toda una serie de conceptos muchas veces paralelos e independientes al propio significado y función de las imágenes representadas.