

IMAGEN ARTÍSTICA Y ECONÓMICA DE LA PINTURA CATALANA EN LOS SIGLOS DEL GÓTICO

FRANCESC RUIZ I QUESADA

UNA DE las consecuencias del desarrollo de las ciudades en la Baja Edad Media fue el asentamiento de los pintores en los centros urbanos. Este proceso, que implica el abandono de la movilidad del pintor, tiene importantes consecuencias tanto en la propia actividad del artista como en el funcionamiento de su taller¹. La construcción de palacios y catedrales, el desarrollo de las edificaciones de las órdenes mendicantes y militares, la decoración de sus capillas, las necesidades reales y el incremento del poder aristocrático representan, en muchas ocasiones, el origen del encargo de la obra artística. El pintor se inserta en la trama social de una ciudad que necesita de sus servicios y desde ella, no tan sólo atiende los encargos de la urbe, sino también los de diversas poblaciones más o menos cercanas. Esta nueva realidad nos ayudará a aproximarnos al pintor medieval y a las soluciones que éste generó para atender la demanda del comitente².

Indudablemente la valoración de cuál fue la actividad pictórica medieval en Catalunya la debemos realizar a través de la propia obra artística. No obstante, el importante fondo documental del Archivo de la Corona de Aragón, los diferentes archivos de Protocolos catalanes, las visitas pastorales, etc., significan una fundamental vía informativa que ayuda a conocer la vida artística y privada del pintor. La importante tarea investigadora realizada por Puiggarí, Mas, Sanpere i Miquel, Rubió i Lluch, Gudiol i Cunill, Duran i Sanpere, Madurell i Marimon y otros autores ha permitido la noción de un elevado número de pintores activos en tierras catalanas³. En muchas ocasiones tenemos conocimiento de diversas noticias relativas a un pintor pero en pocos casos corresponde a alguna de las obras conservadas. Esta relación de la obra artística con algún documento relativo a su contratación es la que ha permitido

identificar la imagen artística de la mayor parte de los más importantes pintores medievales catalanes.

Más allá de la identificación del artista a través del documento, el importante número de contrataciones pictóricas realizadas ante notarios representa una información mucho más amplia que la correspondiente al propio encargo de la obra. Las estipulaciones fijadas en la contratación de la obra pictórica, relativas a la determinación de la participación del artista, a la calidad de los materiales, a la morfología de la obra y a sus condiciones económicas, permiten realizar visiones complementarias que ayudan a aproximarnos a la realidad de la pintura medieval catalana.

LOS TALLERES PICTÓRICOS CATALANES

La producción pictórica catalana de los inicios del siglo XIV manifiesta una continuidad respecto a la producción inmediatamente anterior. Persiste un lenguaje pictórico, ligado a Francia, en el que el color se supedita a la línea. La anterior política matrimonial de la monarquía catalana, el incremento de las relaciones internacionales, la sede papal de Aviñón y las conexiones con Mallorca promueven la captación de las formas italianizantes. La irrupción de esta nueva imagen pictórica no implica el abandono de la tradición lineal anterior sino que ambas establecen un diálogo por el que se genera una tercera vía de expresión pictórica caracterizada por la yuxtaposición de las dos expresiones. La convivencia de la tradición lineal, no exclusivamente de influencia francesa, con la italiana constituirá la principal característica de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XIV. El viaje de Ferrer Bassa a Italia y la presencia de artífices italianos en Catalunya son parte esencial en la comprensión de la irrupción de los modelos sieneses, florentinos, napolitanos umbríos, etc. Al respecto, también debemos

considerar la fácil circulación de pinturas, códices y esmaltes⁴. Todos ellos, por su originalidad, contribuyen a la difusión de las nuevas formas. La aceptación de la pintura de Giotto, caracterizada por su preocupación hacia la figura y su ubicación en el espacio, sobrepasa los límites de Italia y llega hasta Catalunya. A pesar de que las vías de entrada de las influencias italianizantes en Catalunya son múltiples, el viaje, mencionado anteriormente, de Ferrer Bassa a Italia y la aceptación de la nueva imagen pictórica por parte de la corona catalana significa su enraizamiento. La percepción directa de las formas italianizantes por parte de Ferrer Bassa es indudable y queda ampliamente demostrada en la renovación plástica que imprime a la pintura catalana. La importancia de su pintura no tan sólo la podemos considerar a través de su propia producción pictórica sino que se tiene que valorar por la influencia que este artista proyecta en la pintura catalana, valenciana y aragonesa hasta finales del siglo XIV. El primer eslabón maduro a considerar en la transmisión de la aceptación de la nueva expresión pictórica introducida por Ferrer es su hijo Arnau. Ambos artistas forman el primer gran taller catalán y suponen la definitiva confirmación de Barcelona como principal centro pictórico catalán. El Maestro de Baltimore es el principal artista surgido de este taller⁵. La muerte de Ferrer y Arnau Bassa en fecha próxima a la peste negra de 1348 origina la disgregación del obrador de ambos artistas, iniciándose un período que en la actualidad todavía está pendiente de una clarificación definitiva.

La finalización por parte de Ramon Destorrents del retablo de Santa Ana de la Almudaina de Mallorca, obra encargada por el rey e iniciada por los Bassa, califica a este artista como principal artífice de la pintura barcelonesa en los inicios de la segunda mitad del siglo XIV. Es en estos años que nace un taller, el de los hermanos Serra, cuyos componentes, Francesc, Jaume y Pere, principalmente, atenderán las necesidades artísticas catalanas hasta los primeros años del siglo XV. En relación a los hermanos Serra es importante resaltar la constancia documental, descubierta por Verrié, del contrato de aprendizaje de Pere Serra con Ramon Destorrents. Este vínculo artístico justifica la manifiesta confusión de una producción situada de forma clara en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIV. A pesar de que diversos artistas, Destorrents, Francesc Serra, Arnau de la Pena y Bartomeu Bassa, articulan la primera continuidad de las nuevas expresiones italianizantes presentes en la producción de los Bassa, ninguno de ellos alcanza el alto nivel artístico conseguido por este último taller. En nuestra opinión,

el catálogo de pinturas de Ramon Destorrents incluye la producción de más de un artista. La proximidad existente entre estas obras, producto de una cronología cercana y de la confluencia entre diversos pintores, justifica la disparidad de opinión entre los investigadores.

El amplio vacío de obra documentada de los hermanos Serra (1361-1394) ha generado serias dudas a la hora de tratar de identificar la expresión artística de estos pintores⁶. Recientemente, las investigaciones realizadas por M.^a C. Lacarra parecen indicar que la única pintura conservada y documentada del pintor Jaume Serra, el retablo dedicado al Salvador de la capilla sepulcral de fray Martín de Alpartil del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de esta ciudad, no corresponde a una producción próxima al año 1361, sino que su cronología se sitúa veinte años más tarde⁷. Este sensible cambio de datación implica una nueva visión de la pintura de Jaume Serra, en tanto que una obra calificada como fruto de la juventud del pintor, el retablo de fray Martín de Alpartil, la debemos situar en la producción del último período de su actividad artística. En relación a las primeras creaciones de Jaume Serra debemos resaltar la correspondencia, revelada por Rosa Alcoy, entre el compartimiento central del retablo de San Luis de Tolosa y la contratación de dos retablos realizada por Guerau de Ardévol a los hermanos Francesc y Jaume Serra⁸. A pesar de la presencia de importantes repintes en esta obra, la tabla de San Luis representa la posibilidad de un acercamiento a la pintura del taller de los Serra de los inicios de los años sesenta. La proximidad de la contratación del retablo de San Luis con la muerte de Francesc Serra, hermano mayor de Jaume y Pere, confiere a esta obra una importancia singular dado que es depositaria de las expresiones artísticas del último Francesc Serra y de los inicios de Jaume. En relación a la pintura de Francesc, la conexión existente entre la tabla de San Luis y el compartimiento central del retablo mayor de la iglesia de Sant Vicenç dels Horts, así como la relación de Francesc Serra con el vicario de esta parroquia, posibilitan a este pintor como autor del retablo de Sant Vicenç dels Horts en fecha próxima al año 1350⁹. La consideración de esta pintura como obra de Francesc Serra supone la ruptura de parte del catálogo del llamado Maestro de Rubió, así como una mayor aproximación a la primera producción del taller de los Serra, la cual, una vez observada su última expresión y la desestimación definitiva de Francesc como autor del retablo de Sixena, potencia la identificación del anónimo Maestro de Sixe-

na con Pere Serra. La influencia de la pintura de los hermanos Serra no tan sólo abarca los límites de Catalunya sino que también es fácilmente apreciable en las áreas aragonesa¹⁰ y valenciana¹¹. Las razones por las cuales los hermanos Serra recibieron encargos reales de poca importancia se pueden interpretar a través de la gran producción realizada por los Bassa para los palacios reales, el delicado momento económico, agravado por la peste negra y la guerra «*dels dos Peres*», la gran inversión realizada en el terreno de la escultura funeraria y posiblemente a una elección personal del rey hacia una opción algo diferente, concretada en la producción de Llorenç Saragossa. Al considerar la expresión pictórica catalana de estos años debemos tener en cuenta la producción realizada desde el área de Tarragona. El Maestro de Tortosa, Joan de Tarragona y principalmente el Maestro de Santa Coloma de Queralt son los principales artistas de la escuela tarraconense¹².

En los últimos años del siglo XIV se diluye de forma progresiva la pintura italianizante iniciada por los Bassa y continuada por el taller de los Serra y, en su lugar, el Principado acogerá las nuevas formas del gótico internacional. Las vías de entrada en Catalunya de este arte cortesano fueron diversas y no podemos limitarlas ni a la aparición de Lluís Borrassà en el ámbito barcelonés, ni a la miniatura de Rafael Destorrents o de Johannes Melec, así como tampoco a los contactos con Valencia. Las influencias llegan al Principado no tan sólo a través de París, Países Bajos, Praga o Milán, sino que Mallorca o Valencia también derivan el nuevo estilo hacia el ámbito catalán, principalmente la Ciudad Condal. Lluís Borrassà¹³ junto a Guerau Gener¹⁴ y Joan Mates¹⁵ serán los principales representantes de la primera corriente internacional en Catalunya. Jaume Cabrera, artista más tímido en la aceptación de las nuevas formas, prolongará, con ciertas interferencias internacionales, la pervivencia del antiguo esquema italianizante.

A pesar de los escasos restos artísticos que nos han llegado del primer Borrassà y del desarrollo de su taller a límites superiores a los alcanzados por el de los hermanos Serra, el atribuido retablo de la Virgen y San Jorge, en especial su predela, prelude el elevado nivel artístico de Borrassà alcanzado en el bancal del Santo Entierro de Manresa, obra realizada en 1410-1411. La madurez de esta pintura y el nivel artístico demostrado, a pesar de la importante presencia del taller en obras como los retablos de Terrassa y Santa Clara de Vic o en los fragmentos del retablo de San Andrés de la catedral de Barcelona, implican una intensa formación anterior en las líneas del gótico internacio-

nal. La supuesta expresión italianizante de Guillem Borrassà, padre del artista, no nos permite suponer que Lluís Borrassà articule la continuidad del ya anticuado estilo¹⁶. La irrupción del artista de Girona en Barcelona, el encargo del retablo del monasterio de Santa Clara de esta ciudad, obra mayoritariamente financiada por la corona, y el interés de Joan I hacia Lluís Borrassà, todo ello en fechas anteriores al cambio de siglo parecen confirmar la novedad del arte realizado por este artista. El éxito de Borrassà en el Principado se dilata de manera sorprendente a partir de 1392-1393 teniendo como principal consecuencia la sobredimensión de su taller. El conocimiento documental del alto nivel de obras contratado por Lluís Borrassà y la desigualdad de las pinturas conservadas de este artista evidencian la intensa actividad del taller de este pintor. A pesar de que la pintura internacional catalana no alcanzará el elevado grado expresionista, originado a partir de la presencia en Valencia del catalán Pere Nicolau y en especial de Marçal de Sax, las obras de Borrassà demuestran tanto el conocimiento de esta pintura como el de la producción surgida de Mallorca. En relación con la interpretación de la pintura valenciana de Borrassà debemos observar la coincidencia de este artista con Guerau Gener, principalmente a través del retablo del monasterio de Santes Creus, la presencia de Miquel Alcanys como pintor de Barcelona en el año 1415 y la procedencia valenciana de diversos miembros del taller de Borrassà. Uno de los factores importantes a tener en cuenta en la observación del vínculo de la pintura de Lluís Borrassà con Mallorca es la presencia, en el taller del artista, de su esclavo Lluç Borrassà¹⁷.

El frecuente traslado de artistas de Valencia, Aragón o Mallorca a Catalunya o, a la inversa, ayuda a pluralizar el estilo internacional y fomenta la existencia de cierta conexión entre sus obras¹⁸. El retablo de San Juan Bautista y San Esteban, actualmente en el MNAC, refleja de forma evidente la personalidad de un artista, el Maestro de Badalona, familiarizado con la pintura valenciana¹⁹. El descubrimiento de las pinturas de Cinctorres potencia la consideración de la producción pictórica del área limítrofe entre Catalunya y Castellón, y son un testimonio del alto nivel artístico de sus artífices²⁰. En un reciente estudio, realizado conjuntamente con Rosa Alcoy, proponemos una revisión de la pintura del gótico internacional realizada en esta área geográfica vinculada a Tortosa. La indiscutible calidad artística de las tablas de Cinctorres así como el amplio número de noticias relativas a los pintores activos en esta zona genera serias dudas en la aceptación de algunas de las hipótesis vigentes. Según éstas,

al artista mejor pagado de Tortosa y Castellón, Pere Lembrí, se le atribuye el grupo de obras relacionado con el retablo de los Santos Juanes de la iglesia de San Juan de Albocàsser. Una vez observada la relación existente entre la calidad artística del pintor con la valoración económica de su pintura a través de la producción cuantificable de diversos pintores catalanes contemporáneos a Lembrí, los resultados cuantitativos obtenidos de la pintura de este artista no se correlacionan con la imagen pictórica del Maestro de Albocàsser. En nuestra opinión, las obras de Cincorres podrían corresponder a dos artistas: Pere Lembrí o Jaume Sarreal. No obstante, la valoración de diversos aspectos, entre los cuales no es ajeno la formación de Sarreal junto a Pere Nicolau, motiva que al proponer la identificación de la autoría de las tablas de Cincorres pensemos en el pintor Pere Lembrí²¹. La relación entre las pinturas de Cincorres y una tabla de la Virgen con el Niño y ángeles músicos de la catedral de Barcelona cuestionan la adscripción de esta última obra al Maestro de Torà y la posible identificación de este anónimo en favor de Pere de Valldebriga, artista altamente cotizado, al que Alcoy propone como autor del retablo de San Gabriel de la catedral de Barcelona así como otras obras de Lleida y Aragón.

En Tarragona destaca el pintor Ramon de Mur, autor del retablo de Guimerà y, según Yarza, posible Maestro de Bernat Martorell. La atractiva peculiaridad de la producción pictórica de Ramon de Mur presenta conexiones con la producción valenciana y castellanense. Mateu Ortoneda contrata obra desde Tarragona hasta el año 1425, fecha en que diversas noticias parecen situarlo en Barcelona. Con anterioridad a este posible traslado de Mateu, en 1423, un miembro de su familia, Pascual Ortoneda, emigra a tierras aragonesas. Conocemos la imagen artística de Mateu a partir de dos obras en las que consta su autoría: el retablo del castillo de Solivella y el tríptico de Santa Catalina. A través del retablo del castillo de Solivella se puede advertir la importante influencia que debió ejercer sobre este artista el retablo de Santes Creus. El catálogo propuesto como obra del interesante Maestro de Glorietta, comprende a más de un artista, uno de los cuales está especialmente relacionado con el Mestre de Xérica. En relación a otros dos anónimos, el Maestro de Cabassers y el de la Secuita, se ha dicho que podían ser un mismo pintor. La conexión de la sarga de la Virgen y el Niño de la catedral de Huesca con la tabla central del retablo de la Virgen de la Secuita ha motivado una posible identificación de este anónimo con Pascual Ortoneda²².

La muerte de Borrassà en 1423-1424 y la de Mates en 1431 son próximas a la presencia de Bernat Martorell en el ámbito barcelonés a partir de 1427. Recientemente hemos planteado la posibilidad de que el yerno de Borrassà, Pere Vendrell, vehiculase económicamente la continuidad del taller de Borrassà a través de diversos artistas, entre ellos Mateu Ortoneda, en el período 1425-1430²³. Si observamos la llegada de este artista a la Ciudad Condal después de la muerte de Lluís Borrassà, valoramos la dependencia de Ramon de Mur respecto a Ortoneda a través de un documento fechado en 1433, la ausencia documental de noticias en el período 1421-1431 de Ramon de Mur, las semejanzas entre el supuesto primer Martorell y Ramon de Mur y la relación de ambos artistas a través de la realización del retablo de los Santos Juanes de Vinaixa, ¿es aventurado pensar en una posible relación entre Mateu Ortoneda y el último Ramon de Mur, ambos pintores activos en el área de Tarragona, y que la presencia de Ortoneda en Barcelona motivase la repentina aparición de Martorell en esta ciudad en el año 1427? Más allá de la conexión de Bernat Martorell con Ramon de Mur, diversos autores señalan el tono borrasiano presente en la primera obra atribuida a Martorell: el retablo de Cabrera de Mataró²⁴. Esta obra podría relacionarse con la posible continuidad del taller de Borrassà a través de Mateu Ortoneda, lo cual implicaría el conocimiento directo por parte de Martorell no tan sólo de la obra del pintor de Girona, sino también la de alguno de los artífices que formaron parte del taller de Borrassà en vida de este artista. Nos referimos a su esclavo Lluç y a Pere Sarreal, pintor documentado en 1428 en el contrato del retablo de Santa María Magdalena de la catedral de Girona realizado por Mateu Ortoneda. Ambos artistas, especialmente Lluç, pudieron canalizar el contacto indirecto de Martorell con la pintura de Lluís Borrassà²⁵. A pesar de que la obra más madura de Martorell demuestra la poca intensidad que supuso el conocimiento de la pintura de Borrassà, el retablo de Cabrera de Mataró refleja la inquietud de un Martorell en formación que va en búsqueda de nuevas soluciones. La pintura de Lluís Borrassà supuso una primera experiencia ya falta de validez para el carácter pictórico de Bernat Martorell. En este contexto, recordemos los poderes otorgados por Jaume Borrassà desde Barcelona en el año 1427²⁶. Los contactos de Martorell con Ambrosi Salarii y especialmente con Dello Delli, hermano de Nicolás Florentino, según Alcoy: «*enriquecen los puntos de partida de un segundo Martorell*»²⁷. A pesar de la intervención del taller, la obra de Martorell es más equilibrada que la de Lluís Borrassà y las diferencias son algo menos acusadas. La obra de Bernat Martorell, en la que destaca la

espléndida tabla de San Jorge del Art Institute de Chicago, significa para Catalunya, una de las cotas más elevadas de su pintura. La viuda y el hijo de Bernat Martorell, el futuro pintor Bernat Martorell II, canalizan la continuidad del taller del difunto pintor mediante el valenciano Miquel Nadal y el aragonés Pere García de Benavarre, artista que más tarde pintará en Lleida. Fruto de este convenio son el retablo de San Cosme y San Damián y el de Santa Clara y Santa Catalina, ambos de la catedral de Barcelona. Otro pintor, Bernat des Puig, parece estar relacionado con Bernat Martorell una vez disuelta su sociedad con Jaume Cirera. Bernat es el autor del autografiado retablo de Santa Ana y a ambos artistas corresponde, entre otras obras, la autoría del afortunadamente recuperado retablo de San Miguel Arcángel y San Juan Bautista de la iglesia de Sant Llorenç de Morunys.

En Girona, la familia de Lluís Borrassà tenía un reconocido taller desde hacía varias generaciones. La desaparición de la mayor parte de la producción pictórica de Girona ha impedido hasta el momento la interpretación de la dimensión del arte de la familia Borrassà. La relación artística de Lluís Borrassà con Francesc Borrassà en diversas obras destinadas a Girona fomenta la consideración artística de Francesc, pintor al que se le califica de «*pictor clarissimus*» en una crónica de la restauración de la torre Gironella de Girona. El taller de Francesc, pintor fallecido posiblemente en 1425²⁸, es continuado por poco tiempo por su hijo Jaume. La citada relación de Lluís Borrassà con su sobrino Francesc, en cuyo taller debió figurar también Jaume, ha obstaculizado la asociación de unas tablas dedicadas a la Pasión de Cristo con el taller de Francesc Borrassà²⁹. La importancia de esta probable autoría es significativa no tan sólo por encarnar la primera aproximación a la pintura del taller de Francesc Borrassà, sino también por el nexo de unión que establece con la expresión pictórica posterior. La continuidad del taller de Francesc Borrassà por parte de su hijo Jaume y la presencia de este último artista en Barcelona, en el año 1427, imprime ciertas novedades tanto en la pintura de Girona, representada por Antigó, como en la de Barcelona, ciudad donde se cristalizaba la formación de Martorell una vez superada su etapa tarraconense. A pesar de la presencia de cierto tono borrassiano en este grupo de obras, la cual ha motivado su inclusión en el catálogo de Lluís Borrassà, las tablas de la Pasión, en especial la de Cristo ante Pilatos o la del Prendimiento, se distancian de la expresión pictórica de Lluís y se relacionan de forma clara con la del taller de Francesc Borrassà³⁰. A la muerte de Jaume Borrassà en el año 1431, Joan Antigó significa la principal alternativa artística en

Girona. La colaboración de Antigó con Honorat Borrassà y su matrimonio en segundas nupcias con Caterina Borrassà, ambos hijos de Francesc Borrassà, significa, muy probablemente, la formación de Antigó en el taller de los Borrassà y el aprendizaje de Honorat junto a Joan Antigó. Independientemente de esta apreciación, el joven Antigó encarna la opción con mayor calidad artística de Girona, hecho demostrado ya que en una edad próxima a los treinta años está capacitado para realizar el magnífico retablo de la Virgen del monasterio de San Esteban de Banyoles. La imagen pictórica de esta obra, inmersa en las líneas del gótico internacional, nos remite de nuevo a la formación artística de Antigó junto a los Borrassà. Más tarde, en 1448, Antigó y Honorat Borrassà finalizarán el retablo de Castelló d'Em-



Bernat Martorell, *Retablo de Cabrera de Mataró*, 1425-1427. Museu Diocesà de Barcelona.

púries, iniciado por Francesc Vergós I. La presencia de los nuevos esquemas flamenquizantes y de la técnica mixta de temple y aceite en el retablo de San Juan Bautista y San Esteban de Puigcerdà, obra atribuida a Antigó y Borrassà de la que se conserva su tabla central en el MNAC, significa la aceptación de las innovaciones surgidas desde Flandes más allá de la Virgen *dels Consellers*, retablo realizado por el valenciano Lluís Dalmau en 1445. Unas anotaciones correspondientes a la pintura del retablo mayor de la catedral de Lleida nos indican que dicho trabajo fue realizado por Bernat Martorell en 1441 y que trabajaron como ayudantes de este artista los pintores Pere Teixidor, Jaume Fe-

rrer y Joan Coniller. Este Jaume Ferrer, al que distinguimos como II dada la presencia en Lleida de otro Jaume Ferrer autor de la tabla firmada de la Epifanía del Museu Diocesà de esta ciudad, sabemos que es el autor, entre otras obras, del desaparecido retablo de la Virgen de la iglesia de la *Sang* de Alcover, obra realizada en 1457, del retablo de la Paeria de Lleida y del de Sant Julià d'Aspa. En estas obras parece ser que también intervino Pere Teixidor o algún miembro de esta familia. La pintura de Jaume Ferrer II y de Pere Teixidor también fue influenciada por la de Bernat Martorell.

Jaume Huguet, artista cuyos inicios desconocemos, producirá parte de su mejor arte tras la muerte de Bernat Martorell³¹. La pintura de Huguet, más allá de su posible relación con Lluís Dalmau, sugiere la consideración de Bernat Martorell. En relación al probable vínculo entre ambos artistas creemos conveniente recordar la citada estancia de Mateu Ortoneda en Barcelona, a partir del año 1425, y la relación de este artista con Pere Huguet, la cual podría anticipar a esta cronología la primera conexión de Jaume Huguet con el ámbito artístico barcelonés y en especial con Bernat Martorell, pintor cuyos orígenes pictóricos tarraconenses coinciden con los de estos artífices. La elevada solicitud de su obra, durante casi toda la segunda mitad del siglo XV, conlleva la presencia de un dilatado taller, ciertamente distanciado de la calidad artística de Huguet. Sus primeras obras documentadas, los retablos de San Antonio, de los Santos Abdón i Senén y del Condestable, de la capilla real de Santa Águeda, constatan una considerable intervención de Huguet en la realización de la obra, la cual progresivamente decrece en favor de los Vergós, a pesar de no estar documentada esta relación a nivel artístico, y de los Solà de Girona. Una clara muestra de las desigualdades presentes en la obra de Huguet la podemos observar en las tablas conservadas del retablo de San Agustín. La magnífica resolución artística de la consagración de San Agustín o las escenas de la predela no tienen paralelo en el resto de tablas del conjunto artístico.

El extenso número de retablos surgidos del amplio taller de Huguet recuerda la manera de trabajar de Lluís Borrassà. Ambos artistas son capaces de realizar un «unicum» pero no tienen ningún problema en comercializar su arte a través de la obra estándar, la cual les permite, dada su parcial intervención artística, atender un mayor número de encargos. Uno de los motivos del triunfo de la obra estándar en la sociedad bajo medieval es el de su precio más asequible. El retablo de Sant Miquel de Cruilles, en la obra de Lluís Borrassà, o el retablo de Sant Bernardino y el ángel custodio, en la de Huguet, son claros testi-

monios de obra estándar. En ambos retablos, escenas de exquisita resolución conviven con otras de calidad artística inferior. A partir del año 1486 está documentada en Barcelona la presencia del cordobés Bartolomé Bermejo. El espléndido retablo de la Piedad con San Jerónimo y Lluís Desplà, arcediano de la catedral de Barcelona, firmado y fechado en 1490, es una de las obras más importantes de este pintor. La presencia de este artista en la ciudad condal y también en Vic se prolongará hasta su muerte, acaecida en 1498-1500. La actividad documentada de Bermejo en la capital de Osona y la relación del artista navarrés Juan Gascó con esta comarca ha motivado diversas propuestas que asocian a ambos artistas. A pesar de ello, Ainaud opina que las posibles semejanzas existentes corresponden más a su expresión gótica que a la coincidencia entre éstos. Un anónimo artista activo en la Seu d'Urgell y en la Catalunya Norte es el Maestro de la Seu d'Urgell. Las sargas del antiguo órgano de esta capital pirinaica y las tablas de San Jerónimo y de la Anunciación, obras conservadas en el MNAC, manifiestan el alto nivel artístico de este pintor.

CONSIDERACIONES ECONÓMICAS DE LA PINTURA BAJO MEDIEVAL CATALANA

Recientemente hemos realizado un estudio económico de la producción con posibilidades de cuantificación de la pintura catalana de la segunda mitad del siglo XIV e inicios del siglo XV, principalmente la relativa al pintor Lluís Borrassà, cuyos resultados permiten sugerir la validez de la metodología económica como complementaria a otras metodologías de investigación en el campo de la historia del arte³². A través de este estudio hemos podido demostrar que la fijación de un precio y la presencia de unas condiciones en el redactado del contrato están relacionadas con la calidad artística de la obra. La valoración económica de la pintura catalana permite un mayor acercamiento al pintor medieval y en especial a su taller.

A pesar de tener en cuenta la falta de adecuación entre el concepto de artista actual y medieval, en nuestra opinión, posiblemente hablar del concepto de artista o artesano no se centre tanto en la existencia o no de gremios, o en el oficio manual o liberal, sino en la capacidad del autor en concebir y ejecutar una obra de arte única. Es a partir del reconocimiento que la sociedad expresa a la capacidad artística del pintor por el que se inicia el nacimiento y desarrollo del taller, el cual producirá la sombra del «unicum» como respuesta a los encargos más eco-

nómicos. En este proceso de estandarización de la obra es donde realmente observamos la presencia del artesano o del artista en formación. La obra artística en sí es la que contiene y a la vez expresa los valores por los que podremos denominar al pintor como artista o artesano.

Los resultados del análisis económico de la obra cuantificable de la pintura catalana muestran, en general, la existencia de una cierta estandarización del precio de la obra fijado por cada artista. Es decir, la mayor parte de los valores precio/superficie de cada pintor tienen como característica común su proximidad económica. El gran número de noticias relativas a la producción de Lluís Borrassà a partir de los años 1392-1393 ha sido uno de los motivos por el que muchos autores han opinado sobre la gran dimensión del taller de este pintor. Esta información ha sido ratificada por el citado estudio económico y ha dado como resultado valoraciones diferenciadas entre las obras anteriores y posteriores a estos años. Concretamente, las obras contratadas con anterioridad a 1392-1393 se caracterizan por tener una valoración económica más elevada. Este hecho, a pesar de la posible influencia de la evolución económica del Principado³³, podría tener como causa la intervención mayoritaria de Lluís Borrassà en la realización de la obra. El análisis económico de la obra cuantificable de Borrassà confirma la contratación por parte del maestro de algunas obras que han sido realizadas íntegramente por su taller. Este tipo de producción artística se caracteriza por una valoración inferior a la estándar, la cual sí que implica la participación del artista³⁴. La diferenciación entre estos dos tipos de producción, la estándar y la del taller, definen los extremos de la valoración de la obra contratada por Borrassà y contrastan con la producción convenida con anterioridad a este período. La maduración artística de algunos miembros del taller del Maestro de Girona tiene como consecuencia la revalorización de la obra producida por estos artistas y la inclusión de este tipo de producción en el precio estándar de la obra contratada por el titular del taller.

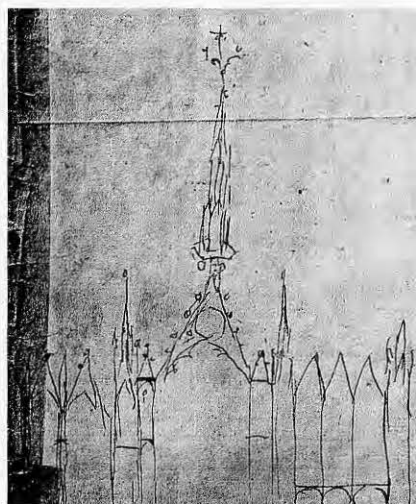
Hasta ahora la falta de consideración de los diferentes aspectos económicos incluidos en el precio del contrato de la obra ha ocasionado que los razonamientos en este campo sobre la pintura catalana se hayan realizado desde una visión subjetiva, en ocasiones contradictoria o poco clarificadora, la cual ha impedido la apreciación de los diferentes tipos de contratación. Uno de los aspectos que más ha contribuido a diluir la percepción de la existencia de un precio estándar ha sido la ausencia de la consideración de la carpintería en el coste total de la obra. La presencia de escultu-

ra en la contratación, la progresiva complejidad de la estructura del retablo, la inclusión o no del tabernáculo, los traslados del artista, el transporte y la instalación de la obra son otros aspectos que implican un gasto y, en consecuencia, afectan al precio total fijado en la contratación de la pintura³⁵. A pesar de considerar la importante intervención del taller en la obra de Lluís Borrassà, los resultados del cálculo efectuado de la pintura del pintor de Girona son superiores al resto de pintores contemporáneos.

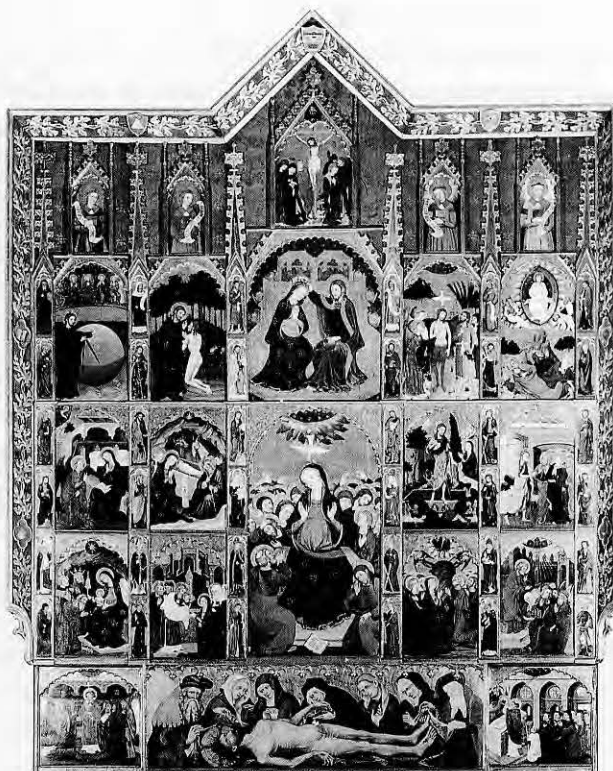
Algunos contratos, además de la abundante información cuantificable que contienen, definen con cierta exactitud la estructura de la obra. Las noticias a través del documento de la morfología del soporte pictórico significan la ampliación del número de elementos a tener en cuenta y nos ayudan a observar la aparición de nuevas estructuras y a comprender mejor la verdadera dimensión de la evolución del retablo catalán. La desaparición de una gran parte de la producción retabística gótica dificulta el conocimiento del desarrollo y singularidad que tuvo el retablo en Catalunya³⁶.

APROXIMACIÓN A LA EVOLUCIÓN DEL RETABLO EN CATALUNYA

A pesar de que en muchas ocasiones el valor de la carpintería se incluye en el precio del retablo, el carpintero puede recibir directamente el encargo por parte del comitente y el valor del material y de su trabajo ser liquidados por éste. En este caso se le entrega al pintor el retablo ya realizado, el cual, una vez pintado procederá a su construcción. La importancia cuantitativa de la carpintería del retablo requiere una especial atención en la valoración económica de la pintura. A partir

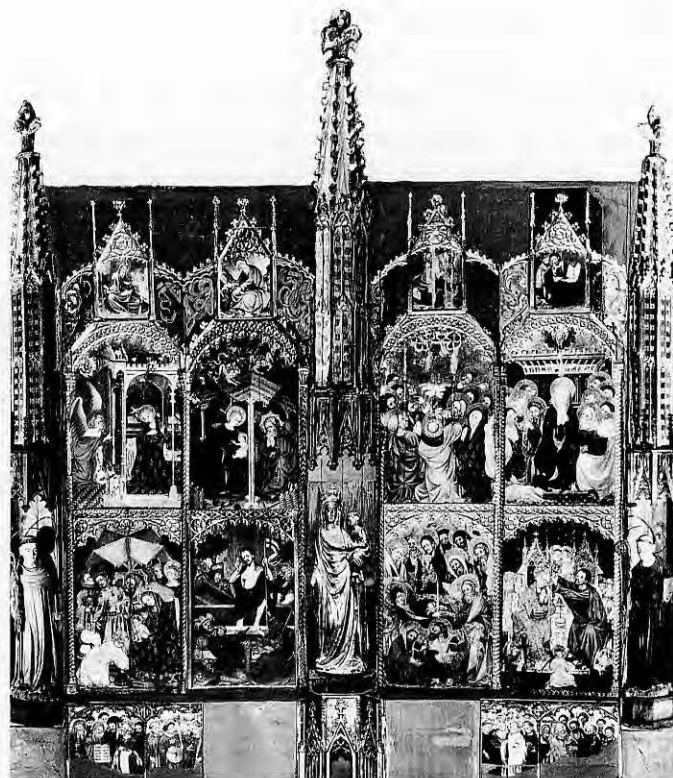


Esquema de retablo realizado por Ferrer Bassà en el reverso del contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes, 1343. Posible proyecto, no ejecutado, del retablo mayor de la iglesia de este monasterio, encargado a los hermanos Serra en 1368.



Pere Serra, *Retablo del Santo Espíritu*, 1394.
Iglesia de Santa María de Manresa.

de la estructura propia del frontal, el retablo catalán experimenta una rápida evolución desde el segundo tercio del siglo XIV. La producción pictórica próxima a la fatídica peste negra muestra una convivencia entre la estructura horizontal y vertical del retablo. Progresivamente el soporte pictórico experimenta una tendencia a la monumentalización y llegará a alcanzar dimensiones importantes. De una morfología de retablo con «*fuyloles*» (montantes) pintadas con apóstoles, vírgenes, santos, etc., y una carpintería no muy complicada, características propias del siglo XIV³⁷, se observa que a partir de la primera década del siglo XV son cada vez más el número de elementos decorativos incluidos, de forma progresiva, en la contratación de la obra. La presencia de «*redortes*», «*redortes dobles*», «*redordetes*», «*capitells*», «*spigas*», «*basas*», «*rampans*», «*pinyacles*», «*arxets*», «*sobre arxets*», «*claraboyes*», «*corona de fulles*», etc., supone un incremento del coste de la carpintería en la valoración total del retablo. Uno de los elementos especiales a considerar en el coste final de la obra es la inclusión del tabernáculo. El incremento decorativo y la sobredimensión de su estructura también significan una repercusión económica en el precio de la obra.



Pere Serra, Guerau Gener y Lluís Borrassà, *Retablo mayor del monasterio de Santes Creus*. 1403-1411. Museu Diocesà de Tarragona y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

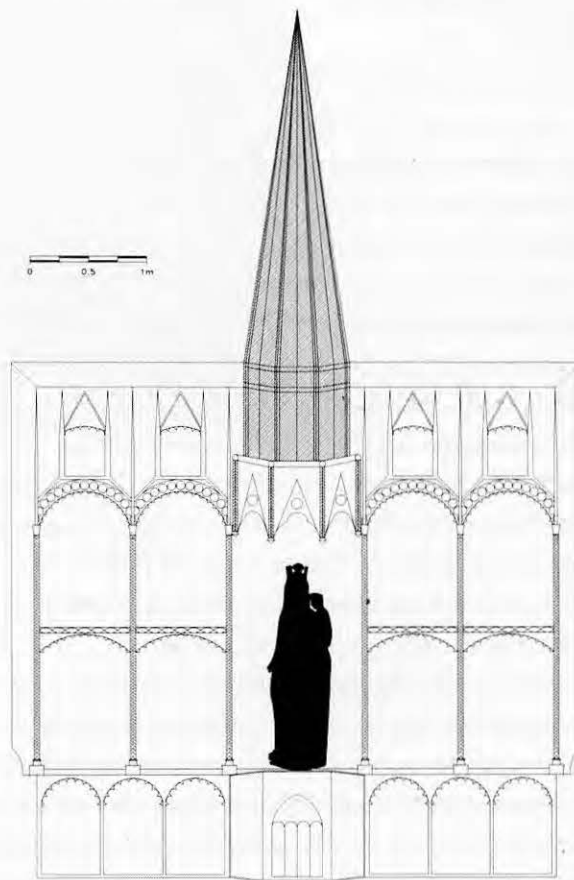
El modelo gótico meridional del gran número de construcciones realizadas durante el reinado de Jaume II significa una cierta limitación del protagonismo de la luz. En Catalunya, la progresiva decadencia de la pintura mural y las características diferenciales del modelo arquitectónico gótico-meridional frente al realizado en el norte de Francia tienen como consecuencia la evolución del retablo. La suplantación de la pintura mural, que en Francia se articula a través de la vidriera, en Catalunya se realiza mediante el retablo. El cambio de soporte tuvo como consecuencia que el retablo tendiese a dimensiones próximas a las de la pintura mural. La morfología del retablo catalán, tipificada en muchas ocasiones en una estructura de tres calles, fue ciertamente más amplia que la que podemos apreciar en las obras conservadas. Desdichadamente, los retablos más complejos, por sus dimensiones y su especial ubicación, forman parte de la producción más perdida. No obstante, la traza de retablo existente en el reverso del contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes, el retablo del monasterio de Sixena o las estructuras descritas en la contratación de las obras corroboran la elevada transformación del soporte pictórico en Catalunya a partir del siglo XIV.

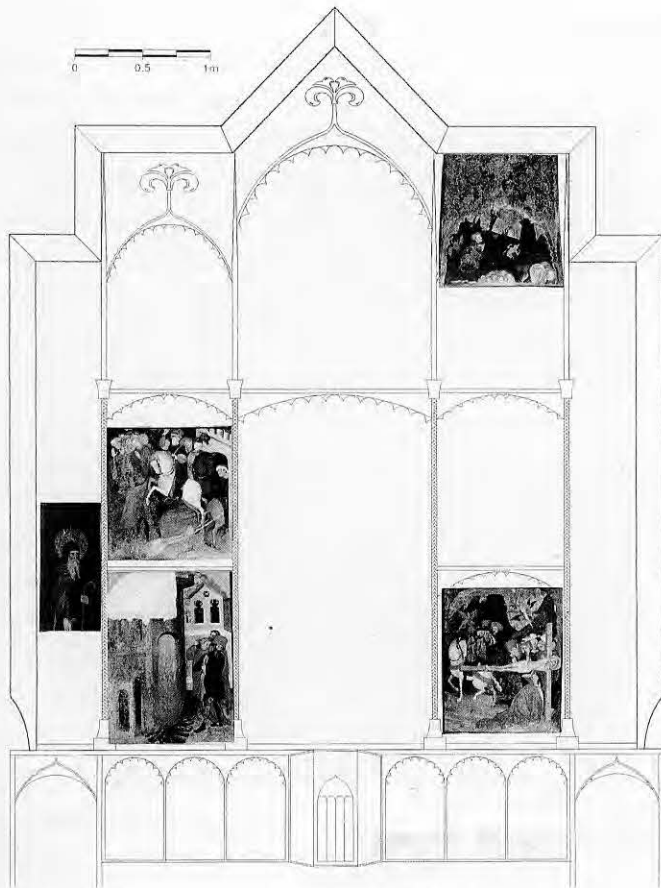
Sabemos que la estructura del retablo mayor del monasterio barcelonés de Sant Pere de les Puel·les, contratado en 1360 a Francesc y Jaume Serra y posteriormente, en 1366, a Pere y Joan Serra, constaba de cuatro calles y de un tabernáculo central que acogía un Calvario escultórico. En cada una de las calles se debían representar seis escenas. La estructura del retablo mayor del monasterio de Pedralbes, contratado en 1368 por Jaume y Pere Serra, fue de seis calles laterales más la central. Esta imponente obra, valorada en 8.000 sueldos, medía de ancho, sin contar el guardapolvo, cerca de nueve metros, el tabernáculo central tenía una altura de más de diez metros y las calles laterales sobrepasaban los siete metros y medio. En relación a esta obra, podría ser que el citado esquema de retablo existente en el reverso del contrato de las pinturas de la capilla de San Miguel, de Pedralbes, fuese un primer esbozo, realizado por los Bassà, de la obra que más tarde ejecutarían los hermanos Serra. El gran número de encargos recibidos por los Bassà, la súbita muerte de Ferrer y Arnau Bassà y las consecuencias económicas de la peste negra, justificarían el aplazamiento del encargo de este singular retablo. A través de las realizaciones pictóricas de Pedralbes, Sant Pere de les Puel·les o del convento de Santa Maria de la Mercè, la cual incluía escultura y cuyo tabernáculo central medía diez metros y medio, es por las que creemos lógico encauzar la comprensión de algunas realizaciones posteriores. El retablo de San Gabriel de la catedral de Barcelona, el del Santo Espíritu de la iglesia de Santa Maria de Manresa, obra realizada por Pere Serra y finalizada en 1394, el retablo mayor del monasterio de Santes Creus, contratado precisamente a este mismo pintor en 1402³⁸, como el de la catedral siciliana de Monreale, encargado a Guerau Gener en el año 1407, o el de la iglesia de Sant Pere de Terrassa, contratado a Lluís Borrassà en 1411, son obras cuya estructura ya debía estar suficientemente consolidada en Catalunya. La monumentalidad del retablo de Pedralbes y la espectacularidad del pináculo de Sant Pere de les Puel·les o del convento de Santa Maria de la Mercè debieron tener una repercusión ciertamente significativa en la evolución posterior del soporte pictórico catalán. El contrato especifica que las escenas del retablo de este monasterio de clarisas debían representar los siete gozos de la Virgen María, la Pasión de Cristo y otras escenas, así como tener unas dimensiones no muy distanciadas de las presentes en los compartimentos del retablo mayor del monasterio de Santes Creus. Debemos señalar que la progresiva evolución hacia la monumentalidad del retablo afecta menos a los retablos mayores de los

más destacados lugares de culto de la ciudad condal, debido a la grandiosidad inicial y a su contratación en la segunda mitad del siglo XIV, que a los retablos principales de las iglesias parroquiales. Los retablos de las capillas de los centros eclesiásticos más importantes también experimentarán un amplio crecimiento.

El tipo de retablo con cuatro calles laterales debió de ser muy frecuente en la producción pictórica catalana del último tercio del siglo XIV y principios de la centuria siguiente. A esta última cronología corresponden los retablos mayores de Monreale, Santa Maria de Guimerà, Sant Pere de Terrassa y de Sant Martí Sarroca, el del castillo de Solivella y los retablos de las capillas de San Lorenzo y de Santa Marta, de la catedral de Barcelona³⁹. En estas fechas, el prematuro abandono de las arcaicas «fuyloles» implica la evolución del soporte pictórico catalán más allá del progresivo enriquecimiento del retablo con elementos arquitectónicos. Si bien en un primer momento la diversidad de imágenes representadas en los montantes del retablo parece casi disiparse, la pro-

Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor, dedicado a la Virgen, de la catedral de Monreale. Contratado en 1407 a Guerau Gener (Francesc Ruiz i Quesada).





Lluís Borrassà, hipótesis de reconstrucción del retablo de San Andrés de la iglesia parroquial de Gurb, 1416-1418 (Francesc Ruiz i Quesada).

ducción retablística catalana manifiesta soluciones alternativas. Los coronamientos de las calles laterales, ya desde el siglo XIV, podrán incluir las representaciones de los cuatro evangelistas, según se puede observar en el retablo de Santes Creus, o bien podrán acoger figuraciones de santos, ángeles portadores de los atributos de la Pasión, etc. En el redactado de la contratación del retablo de la iglesia de Sant Martí de Palafrugell, obra encargada a Lluís Borrassà en 1414, se incluye una minuciosa descripción de la obra, la cual informa de la presencia de dos tablas laterales a ambos lados de las dos calles laterales. En estas tablas, de proporciones más reducidas, se debía representar «en la una sanct Francesch ab lo seraffí; e en l'altra sancta Caterina, tanent la palma en la una mà, e en l'altra la roda... E sobre Sancta Caterina, farà la image de Sancta Margarida, com axí del drach»⁴⁰.

El Museo Episcopal de Vic conserva cinco tablas fragmentadas del retablo de Gurb y una parte de la predela del retablo de Seva. En relación a las tablas de Gurb, nos llama la atención un fragmento que, a partir de la propuesta efectuada por Gudiol i Cunill, se ha creído, dadas sus dimensiones, que pudo formar parte de una de las

puertas del retablo⁴¹. Esta opinión ha sido ratificada por Post⁴² y Gudiol i Ricart. La tabla del santo anacoreta del Museo Episcopal de Vic presenta una importante restauración en su zona media vertical, totalmente añadida y figurada de forma mimética a las dos partes originales conservadas. De la observación de esta tabla se atisban diversas circunstancias que, en nuestra opinión, anulan la posibilidad de que la tabla de San Antonio formase parte de una de las puertas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Andreu de Gurb. El primero de los fragmentos originales presenta en su parte superior una raya discontinua de puntos blancos superpuesta a una franja oscura, la cual, aparece interrumpida a causa de la aludida pérdida⁴³. Si tenemos en cuenta la característica forma redondeada de la parte superior de las puertas de retablo, es ilógica la presencia de una raya horizontal en la parte superior de la figuración. Otra cuestión que debilita la teoría propuesta por Gudiol es el amplio espacio existente entre el nimbo de san Antonio y el final superior de la tabla. La proximidad entre la contratación del retablo de la iglesia de Sant Martí de Palafrugell y la liquidación del retablo de Gurb en el año 1418 favorece la posibilidad de que ambos retablos tuviesen estructuras similares, más si tenemos en cuenta que los dos retablos se habían de acoplar a arquitecturas románicas⁴⁴. A partir de esta observación, la anchura de la tabla de San Antonio ayuda a confirmar la hipótesis anterior, dado que los 47 cm de esta representación prácticamente coinciden con los dos palmos y medio que debían tener de ancho las tablas anexas del retablo de Palafrugell⁴⁵.

La consideración de la citada obra como compartimento lateral racionaliza las incongruencias observadas. La presencia del punteado significaría la existencia de otra representación en la parte superior de la fraccionada tabla, la cual justifica el amplio espacio existente sobre la figura de San Antonio. La simultaneidad de las contrataciones de los retablos de Gurb y Seva, el casi coincidente precio de ambos, 3.520 y 3.575 sueldos, y su condición de retablos mayores puede hacernos suponer una estructura similar para ambas obras, la cual incluía un tabernáculo en el centro del banal⁴⁶. Si tomamos como referencia la anchura del retablo de Gurb a partir de los fragmentos conservados y deducimos las medidas de las puertas y tabernáculo, señaladas en el contrato del retablo de Palafrugell⁴⁷, obtenemos un espacio coincidente con el de la anchura de la predela de Seva. Esta identidad puede confirmar que los retablos de Gurb y Seva tuviesen estructuras similares a la del retablo de Palafrugell. Los retablos con tablas anexas significan una solución alternativa que se sitúa entre los retablos de cuatro y de dos calles. La progresiva presencia de puertas en el

retablo implica, en muchas ocasiones, la inclusión de tablas laterales para proporcionar a la obra la anchura suficiente. Asimismo, estas tablas, al igual que las puertas, significan un soporte complementario de figuraciones adicionales a la narrativa de la advocación propia del retablo, y constituyen la principal alternativa de las «fuyloles» o montantes. El retablo de San Pedro de la iglesia del castillo de Púbol (1437-1442)⁴⁸, obra de Bernat Martorell, o el retablo de las Santas Clara y Catalina de la catedral de Barcelona (1454-1458), obra de Miquel Nadal y Pere García de Benavarre, son soluciones paralelas de este nuevo tipo de estructura, la cual, progresivamente se independiza de su relación con las puertas en el retablo.

A partir del segundo tercio del siglo XV, el guardapolvo también será una alternativa a las tablas anexas en la representación de figuras del Antiguo y Nuevo Testamento. El retablo de la Transfiguración de la catedral de Barcelona incluye en la decoración de su guardapolvo bustos de santos y de ángeles portadores de los atributos de la Pasión⁴⁹. Progresivamente la anchura de las polseras se amplía a una medida próxima a los 50 cm que permite emplazar con holgura diversas figuraciones de santos y profetas⁵⁰. Una de las pocas obras de las que se conserva el diseño del artista, la *Virgen dels Consellers*, diseñado y pintado por el valenciano Lluís Dalmau en el año 1444-1445, es uno de los retablos más carismáticos de la pintura catalana. Pocos

años más tarde, en 1452, se contrató a Macià Bonafè la carpintería y la imaginería del retablo de San Agustín de la *Confraria dels Blanquers* de Barcelona. El valor de esta estructura, sin estar incluida la pintura, la cual se contrataría a Lluís Dalmau y finalmente a Jaume Huguet, fue de 8.800 sueldos. Aún no había transcurrido un siglo desde la construcción y pintura del retablo de Pedralbes, valorado en 8.000 sueldos, cuando sólo la carpintería del retablo de San Agustín superaba en valor a la

totalidad de la obra pictórica de las monjas clarisas. La obra *dels Blanquers* tuvo un coste total de 31.000 sueldos y medía casi doce metros de ancho⁵¹. En el siglo XV el retablo catalán, a diferencia del valenciano o del mallorquín, tiende a incrementar la dimensión del bancal y frecuentemente alcanza medidas próximas al metro de altura. A partir de dos compartimentos de la predela del retablo de San Agustín, la última cena y el camino del calvario, sabemos que su altitud sobrepasó el metro y medio. El retablo de San Agustín simboliza el final de una larga etapa en la que Catalunya, a pesar de los múltiples contratiempos his-

tóricos y naturales, se expresa en un alto nivel artístico. La pintura gótica catalana es receptiva de los esquemas europeos y, junto con la escultura, la orfebrería, la arquitectura y demás artes, expresa la magnitud del arte del Principado. El marco urbano en que se desenvuelve la actividad artística motiva que el pintor sea receptivo tanto de los cambios políticos como del pulso existente entre la monarquía y la aristocracia, fruto del cual surgirá beneficiada la burguesía. Este trasfondo histórico es parte activa en la evolución del arte medieval catalán y a partir de él podemos comprender no tan sólo la diversificación del comitente a lo largo de estos dos siglos sino tam-



Jaume Huguet, *Consagración de San Agustín*.
Compartimiento del retablo dels Blanquers, 1470-1475.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

bién la propia realización de un retablo como el de la *Confraria dels Blanquers* de Barcelona. En este período, la poderosa burguesía catalana, principalmente la barcelonesa, fomenta y a la vez ciñe la creación artística. El amplio número de encargos que realiza implica la consecuente profusión de dorados y la consolidación retardataria del paisaje. Esta imagen pictórica, poco preocupada por el tema espacial, debemos comprenderla lejos de la capacidad artística del pintor medieval catalán.

- 1 En el marco del artista medieval, Verrié resalta diversas cuestiones relativas a la conciencia artística, la trashumancia, la vida corporativa y la vida profesional del artista. VERRIÉ, F.-P., *La vida de l'artista medieval*, Barcelona, 1953. También Yarza trata este tema en diversas publicaciones. YARZA LUACES, J., «El pintor en Catalunya hacia 1400», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Rennes, 1983, y separata *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XX, pp. 31-58, Zaragoza, 1985, y «Artista-artesano en el gótico catalán», I, *Lambard Estudis d'art medieval*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1987.
- 2 Sobre el comitente medieval catalán ver ESPAÑOL I BERTRAN, E., «Clients i promotors en el gòtic català», *Catalunya Medieval*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, pp. 217-231. En un ámbito geográfico más amplio ver YARZA, J., «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988, pp. 17-47.
- 3 Josep Gudiol y Santiago Alcolea realizan una recopilación, en su obra *Pintura Gótica Catalana*, de las referencias documentales conocidas correspondientes a artistas medievales catalanes y también a los activos en el Principado. GUDIOL, J.-ALCOLEA, S., *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1986, y GUDIOL, J.-ALCOLEA, S., *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, 1987. Para una visión global del arte catalán medieval ver DALMASES, N. de, JOSÉ PITARCH, A., *L'art gòtic. Segles XIV-XV*, a F. Miralles (ed.), *Història de l'art català*, III, Barcelona, 1984. Ambas obras incluyen un importante número de referencias bibliográficas del arte catalán medieval.
- 4 Ver DALMASES, N. de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, II vol., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, y DALMASES, N. de, *L'esmalteria gòtica a la Corona d'Aragó. Reflexions per a una línia d'estudi*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1996.
- 5 En relación a Ferrer y Arnau Bassa y a su taller. ALCOY I PEDRÓS, R., *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, tesis doctoral microfichada, n.º 487, Universidad de Barcelona, 1989.
- 6 Además de Francesc, Jaume y Pere Serra debemos considerar a un cuarto hermano llamado Joan que también era pintor y trabajaba en el taller familiar. El reducido número de noticias relativas a este artista, de las cuales en ninguna de ellas contrata obra de forma independiente al taller, dificulta la identificación de su expresión artística, más si tenemos en cuenta el amplio número de pintores que formaban parte del taller.
- 7 Ver LACARRA DUCAY, M.ª C., «Testamento de Fray Martín de Alpartil», *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991, pp. 182-183.
- 8 A pesar de que la contratación de los retablos se realiza a Francesc Serra en fecha 6 de septiembre de 1359, la muerte de este artista en fecha próxima al citado encargo y la carta de pago otorgada por Jaume Serra en fecha 23 de abril de 1364 motivan también la consideración de Jaume Serra como autor de la obra. Ver ALCOY I PEDRÓS, R., «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa», *D'Art*, 19, Barcelona, 1993, pp. 121-143.
- 9 Ver el estudio que adjuntamos a la tabla de San Vicente de Sant Vicenç dels Horts, incluido en esta publicación.
- 10 A través del hilo conductor de la influencia de los pintores italianos en la pintura aragonesa, M.ª C. Lacarra resalta la influencia de la pintura del taller de los Serra. LACARRA DUCAY, M.ª C., «La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV», *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, 1987, pp. 425-447.
- 11 LLONCH, S., «Pintura Italo-Gótica Valenciana», Barcelona, *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. XVIII, Barcelona, 1967-1968 (1973), y JOSÉ PITARCH, A., i, «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, 5, Barcelona, 1979, pp. 21-50, y *D'Art*, 6-7, Barcelona, 1981, pp. 109-119.
- 12 Respecto al Maestro de Santa Coloma de Queralt y a la expresión italianizante de la pintura de Tarragona. ALCOY I PEDRÓS, R., «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels Sant Joans», *Rccull*, 4, Associació Cultural Baixa Segarra, Santa Coloma de Queralt, 1996.
- 13 En relación a Lluís Borrassà ver GUDIOL I CUNILL, J., *El pintor Lluís Borrassà*, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, 1925; MADURELL I MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII, 1949; íd., vol. VIII, 1950 y vol. IX, 1952; GUDIOL I RICART, J., *Borrassà*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1953. En la actualidad, el estudio de la compleja personalidad artística de este pintor y de su taller lo estamos realizando en nuestra tesis doctoral *Lluís Borrassà i el seu taller*. Un primer acercamiento artístico y económico a la pintura de este pintor ya lo hemos realizado en nuestra tesis de licenciatura. RUIZ I QUESADA, F., *Aproximació a la pintura del taller de Lluís Borrassà a partir de la seva valoració econòmica*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996 (inédita).
- 14 Una reciente publicación relativa a este artista analiza el papel que tuvo Guerau Gener en la introducción del gótico internacional en Catalunya. ALCOY I PEDRÓS, R., «Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», estudio presentado en el V coloquio de Amigos del Arte Románico dedicado a Las catedrales catalanas. Arquitectura i Art Medieval. Barcelona 8-10 de noviembre de 1995. *Lambard*, vol. VIII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona (1995), 1996, pp. 179-213.
- 15 La plural personalidad artística de Joan Mates ha sido estudiada por Rosa Alcoy y Montserrat Miret. ALCOY I PEDRÓS, R.-MIRET I NIN, M., *Joan Mates, mestre vilafranquí del Gòtic Internacional*, Barcelona, 1996, en prensa.
- 16 En el marco de la escultura, recordemos la total ruptura de Pere Joan respecto a la expresión italianizante de su padre Jordi de Déu. En relación a estos artistas ver MANOTE I CLIVILLES, M. R. *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1994; y BESERAN I RAMON, PERE, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1996.
- 17 En nuestra tesis de licenciatura hemos desarrollado una propuesta de la imagen artística de Lluç Borrassà. RUIZ I QUESADA, F., *Aproximació a la pintura...*, 1996 (inédita).
- 18 Respecto a la procedencia y traslado de diversos pintores a la ciudad condal. HERNANDO GARRIDO, J. L., «Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): Procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales», *Lambard*, VI, Barcelona (1991-1993) 1994, pp. 359-388.
- 19 En una monografía dedicada a este atractivo anónimo mostraremos, junto a Rosa Alcoy, no tan sólo la identidad del artista sino también las raíces de su formación y la ampliación de su catálogo. ALCOY I PEDRÓS, R.-RUIZ I QUESADA, F., *El Mestre de Badalona. Estudi i desvetllament d'una identitat*, Barcelona, 1996 (en prensa). En relación al retablo de Badalona ver ROSÀS I REVERTÉ, J., «El retaule del Mestre de Badalona. Pintura gòtica a l'Església de Sta. Maria del segle XIV», *Amistat. Bulletí Museu Municipal*, 101, enero 1979, pp. 4-6
- 20 Una reciente publicación de Ana María Calvo explica el hallazgo y la posterior restauración de unas pinturas góticas en Cinctorres. CALVO, A. M.ª,

- La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cinctorres-Castellón)*, Colección Universitaria, Diputació de Castelló, Castellón, 1995. Ver el estudio que acompaña a la tabla de la Virgen y el Niño con ángeles músicos de la catedral de Barcelona incluido en la presente publicación. Agradecemos a Manel y Celina Fuentes el acceso a fuentes de información muy valiosas en la aproximación al conocimiento del Maestro de Cinctorres.
- 21 Ver ALCOY I PEDRÓS, R., y RUIZ I QUESADA, F., «El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional», *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996 (en prensa).
 - 22 Conocemos la imagen artística de Pascual Ortoneda a través de una tabla del retablo d'Embí de Ribera, obra encargada en fecha 22 de diciembre de 1437. Este fragmento, conservado actualmente en el Museu Nacional de Catalunya (MNAC/MAC 65783), podría relacionarse con las obras del Maestro de la Secuita y significar la ampliación del catálogo de Pascual Ortoneda con obras realizadas en Tarragona. ALCOY I PEDRÓS, R., «Un proemi a Jaume Huguet. Reflexions sobre la pintura en l'àrea tarragonina entre el 1412 i el 1448», *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993, pp. 37-42.
 - 23 RUIZ QUESADA, F., *La darrera producció del taller de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal*, estudio premiado en la convocatoria del LXV Cartel de Premios y Bolsas de Estudio del Institut d'Estudis Catalans, en su cuarta edición, Premi Amics de l'Art Romànic, Barcelona, diciembre, 1996.
 - 24 Post atribuyó este retablo a un discípulo de Lluís Borrassà. Gudiol, a pesar de reconocer la influencia de este artista, fue el primer autor que incluyó este retablo como obra inicial de Martorell. En opinión de Yarza: «encara que les diferències amb Borrassà, des de un punt estilístic, són evidents, en la composició hi ha semblances estretes en dues escenes amb el retaule que se li atribuïuix amb el mateix titular (Paris, Museu d'Arts Decoratives)...». YARZA, J., «Bernat Martorell. Retaule de Sant Joan Baptista», *Thesaurus. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona, 1986, pp. 153-154. La relación del retablo de Cabrera de Mataró y de este primer Martorell con el taller de Lluís Borrassà la estamos analizando en profundidad y formará parte de un próximo estudio.
 - 25 La observación de la última producción de Lluís Borrassà puede ayudar al conocimiento de la expresión artística no tan sólo de Lluís Borrassà sino también de Pere Sarreal. Ver RUIZ I QUESADA, F., *La darrera producció...*, Barcelona, diciembre, 1996.
 - 26 La presencia de Jaume Borrassà en Barcelona y la vinculación familiar y muy probablemente artística con Lluís Borrassà significa otra vía a tener en cuenta en la consideración de las posibles fuentes borrassianas del primer Bernat Martorell. No olvidemos el origen gerundense de Jaume Borrassà, la relación de este artista con la catedral de Girona a través del retablo de Santa Catalina y el encargo recibido por Mateu Ortoneda del retablo de Santa María Magdalena, con destino a esta misma sede catedralicia.
 - 27 ALCOY, R., «Bernat Martorell. Retaule dels Sants Joans de Vinaixa, compartiments i predel·la de retaule», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 278-283. En relación a este pintor ver GUDIOL I RICART, J., *Bernardo Martorell*, Madrid, 1959, y GRIZZARD, M. F. M., *Bernardo Martorell. Fifteenth-Century Catalan Artist*, Nueva York, 1984.
 - 28 Alfonso el Magnánimo hizo unas concesiones a la viuda de Francesc Borrassà, Margarida, y a su hijo menor de edad Honorat Borrassà en fecha 19 de junio de 1425 A.C.A. reg. 2481, f. 98 vº i f. 99. MADURELL I MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. X, 1952, doc. 557-558. En relación a los lazos familiares existentes entre los diferentes miembros de la familia Borrassà ver CLARA, J., «Precisions i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXIX, 1987, pp. 129-142. A través de la información aportada por este estudio se puede desestimar la existencia de Francesc Borrassà II.
 - 29 GUDIOL, J.-ALCOLEA, S., *Pintura...*, n.º 213, p. 85, figs. 399-402. Los cuatro compartimentos fueron considerados por Gudiol i Ricart, junto con una tabla dedicada a Santo Domingo, como retablo de Girona. GUDIOL I RICART, J., *Borrassà...*, pp. 78-79 y 119. En relación a la pintura catalogada por Gudiol como *Disputa de santo Domingo con los herejes*, en realidad corresponde a un pasaje de la vida de san Pedro Mártir. RUIZ I QUESADA, F., *Aproximació...*, Barcelona, 1996.
 - 30 La relación de las tablas de la Pasión con el taller de Francesc Borrassà lo analizamos en profundidad en nuestra tesis doctoral *Lluís Borrassà...*
 - 31 En relación a Jaume Huguet ver GUDIOL I RICART, J., y AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1948; AINAUD DE LASARTE, J., *Jaime Huguet*, Instituto Diego de Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955; *Jaume Huguet. 500...*, Barcelona, 1993; SUREDA I PONS, J., *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, 1994.
 - 32 RUIZ I QUESADA, F., *Aproximació a la pintura...*, Barcelona, 1996. En el campo de la miniatura resaltamos el estudio de COLL, G., «La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental», *Acta Mediaevalia*, 16-17, Barcelona, 1995-1996.
 - 33 En relación a la evolución de la economía catalana medieval ver HAMILTON, E. J., *Money, Prices and Wages in Valencia, Aragon and Navarre (1351-1500)*, Cambridge, Mass, 1936; BROUSSOLLE, J., «Les impositions municipales de Barcelone de 1328 a 1462», *Estudios de Historia Moderna*, V, pp. 3-164, 1955; CARRÈRE, C., *Barcelone, centre économique à l'époque des difficultés (1380-1462)*, 2 vol., Paris-La Haya, 1967; DUFOURCQ, CH.-E., y GAUTIER-DALCHÉ, J., *Historia Económica y Social de la España Cristiana en la Edad Media*, Barcelona, 1983.
 - 34 Es fácil advertir que en la realización de la obra el grado de intervención del artista es desigual. La ejecución de muchas de las tareas de la técnica son propicias a que corran a cargo del taller, dentro del cual y según el grado de especialización del artífice serán de mayor o menor responsabilidad.
 - 35 Además, el grado de dificultad de la obra a realizar, la rareza iconográfica y el número de escenas incluidas en el contrato también repercuten en la variabilidad del precio de la obra. En la valoración del retablo de los santos Lorenzo, Hipólito y Tomás de Aquino de la catedral de Barcelona hemos querido sopesar la presencia de estos condicionantes económicos. RUIZ QUESADA, F., «Aportacions al coneixement de la pintura de Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona», estudio presentado en el V Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic dedicado a Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval. Barcelona 8-10 de noviembre de 1995. *Lambard*, vol. VIII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1996, pp. 226-228.
 - 36 En relación a la evolución del retablo medieval en Catalunya ver BERG, 1989, pp. 77-93. Josep Gudiol i Santiago Alcolea incluyen diversas hipótesis de reconstrucción de retablos catalanes. GUDIOL, J.-ALCOLEA, S., *Pintura Gòtica...*, Barcelona, 1986 y 1987. En la monografía de Jaume Huguet publicada por la Generalitat de Catalunya con motivo del quinientos aniversario de la muerte de este artista, Pere Beseran y Rosa Alcoy, a partir de las tablas conservadas del pintor vallense, realizan diversas propuestas de la morfología de la obra de Jaume Huguet. ALCOY I PEDRÓS, R., *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat

- de Catalunya, Barcelona, 1993, pp. 123-139. La definición incluida en los contratos relativa a la estructura de diversas obras, mayoritariamente desaparecidas, realizadas por Lluís Borrassà ha permitido la visualización de casi veinte obras de este artista. RUIZ I QUESADA, F., *Aproximació a la pintura...*, 1996. Actualmente, a partir de la ampliación del estudio económico de la pintura catalana, el cual formará parte de nuestra tesis doctoral *Lluís Borrassà i el seu taller*, estamos realizando la reconstrucción de la obra de diversos artistas activos en el antiguo ámbito territorial de la Corona de Aragón.
- 37 La presencia de montantes pintados en el retablo tiende a desaparecer en la producción surgida de la Ciudad Condal. En los escasos testimonios realizados desde Girona se observa la prolongación al siglo XV de los montantes pintados, los cuales presentan una mayor decoración y medidas más amplias. Un ejemplo es el retablo de Sant Esteve de Banyoles, obra realizada por Joan Antigó en 1437-1439. En relación a esta obra ver MOLINA I FIGUERAS, J., «Retule de la Verge de l'Escala. Joan Antigó», *Catalunya Medieval*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, pp. 292-293.
- 38 En la realización del retablo de Santes Creus debemos considerar a tres artistas: Pere Serra, Guerau Gener y Lluís Borrassà. La muerte de Serra y Gener motivaron que la finalización de la obra la realizase Borrassà. A partir de la expresión artística de cada pintor y de las cantidades cobradas por cada uno de ellos, respecto al coste total de la obra, Rosa Alcoy, en el marco de un estudio más amplio, realiza diversas observaciones artístico-económicas del retablo de Santes Creus. ALCOY I PEDRÓS, R., «Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà a l'entorn del gran retaule gòtic de Santes Creus», *Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 1996.
- 39 En relación a estos retablos de la catedral de Barcelona ver RUIZ I QUESADA, F., «Aportacions al coneixement...», 1996
- 40 A.H.P.B. Bernat Nadal, leg. I, manual años 1414-1415, f. 49; MADURELL I MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII, 1950, doc. 190.
- 41 «Pertanyia al retaule gurbetà altra pintura en la qual hi va expressa la representació d'un sant anacoreta, sens dubte San Anton Abat o de Viana (Vienne), en mitja figura, que si té nimbe daurat no ressaltava pas sobre un camper metàl·lic, sino al damunt d'una especie de domàs de color carmesí, florejat de negre. La circumstancia de ser una tal imatge de mida molt major que les altres del retaule, permet donar cos a la suposició que pertanyia a una de les parts accidentals del conjunt, y pot ser a la porta de la part del Evangeli, que donaria entrada a la sagristia, quan aquesta estaria situada al darrera del retaule que taparia del tot l'absis romànic de la iglesia de Gurb.» GUDIOL I CUNILL, J., *El pintor Luís...*, Barcelona, 1925, pp. 63.
- 42 POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.). vol. II, 1930, pp. 327-329 y GUDIOL I RICART, J., *Borrassà...*, Barcelona, 1953, pp. 115.
- 43 El punteado es el mismo que utiliza Lluís Borrassà en la delimitación exterior del nimbo de San Antonio. Este tipo de decoración, muy utilizada por los Serra, fue empleada en diversas ocasiones como remate o como elemento decorativo o separador. Se puede observar en el vestido y mitra de San Paulino de Nola, en la capa de San Miguel y en diversas figuras del retablo del convento de Santa Clara de Vic.
- 44 La estructura de diversas obras, tales como el retablo de Guardiola, obra de Lluís Borrassà, responde claramente al acoplamiento de la pintura a la antigua construcción románica.
- 45 «Item, mes avant, és tengut, lo dit Luys, de fer una taula a cascuna part, la qual age d'ample cascuna dos palms e mig; e d'alt. cascuna .XII. palms, de la dita cana.» Ver nota 40.
- 46 «La existencia de tabernáculo en el retablo de la iglesia de Seva es evidente debido a la inscripción «meum» del filacterio presente en uno de los compartimentos del bancal, conservado en el Museu Episcopal de Vic, en el que se representa a Cristo en actitud de bendecir.
- 47 «Item, és avengut que, lo dit Luys, age a fer .I. portal a cascuna part, lo qual age d'ample cascun tres palms e mig, entre les branques e'ls portals.» En relación al tabernáculo, el cual ya estaba en la iglesia, las referencias del resto de medidas indican que tenía de ancho tres palmos y medio, medida coincidente con el tabernáculo del retablo de Santa Eulàlia de Mérida, para el altar mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Gironella: «un tabernacle, lo qual avrà d'alt de caxa, tres palms e mig». A.H.P.B. Bernat Nadal, llig. I, manual anys 1414-1415, f.95 v^o; MADURELL I MARIMÓN, J. M.ª, «El pintor Lluís Borrassà...», 1950, doc. 193. Esta medida también coincide con el desaparecido tabernáculo del retablo de Guardiola.
- 48 «... E més, es emprès que cascuna història haja al costat una fiola de l'alt de la dita història on serà pintada en cascuna una imatge...». Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Notarial, Gabriel Canyelles, leg. de 1437. MADURELL I MARIMÓN, J. M.ª, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 78; POST, CH. R., *A History...*, vol. VIII, 1941, p. 614; DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història. L'Art i la Cultura*, III, Barcelona, 1975, pp. 88-89, nota 17.
- 49 En fecha 16 de agosto de 1437, Bernat Martorell recibe dos libras y quince sueldos por la pintura de dos imágenes pintadas en el guardapolvo de un retablo de la cofradía de Sant Pere dels pescadors de Barcelona. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Bernat Pi, leg. 13, manual 48, 1437. DURAN I SANPERE, A., *Barcelona...*, III, p. 119, doc. 22.
- 50 A pesar de que diversas obras catalanas incluyen representaciones de santos en el guardapolvo, la pintura valenciana, en especial Joan Reixach y Jacomart, es la que más fomenta esta fisonomía del retablo. En relación con la pintura valenciana hemos de considerar que Pere Nicolau ya incluyó en el guardapolvo del retablo de la Virgen, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, diversas figuras de ángeles portadores de los elementos de la Pasión.
- 51 Los valores económicos referidos no son del todo comparables y precisan la aplicación de diversos coeficientes de corrección que equiparen el valor monetario de ambas épocas. Por otro lado, el retablo de Pedralbes carece de la importante escultura y otros gastos presentes en el retablo *dels Blanquers*. A pesar de ello, la diferencia económica existente entre estas dos importantes obras, refleja un cambio estético y también la tendencia a la extrema monumentalidad del retablo.