

POR LA HISTORIA DE LOS RETABLOS DEL SIGLO XVII EN CATALUÑA: UN ITINERARIO.¹

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona

Cualquier intento de explicar la situación de la plástica de la época moderna en Cataluña aconseja indicar al oyente o al lector no iniciado que nuestro relato se basa en un recuerdo incompleto, que le advertamos que la imagen que los investigadores recrean y reconstruyen, por satisfactoria que pueda parecer desde el punto de vista crítico –a veces lo es bastante, se basa en el estudio de una proporción de piezas conservadas relativamente pequeña respecto a lo que fue la producción real del periodo. Como es sabido, nuestra percepción del arte de aquella época quedó distorsionada gravemente a partir de los incendios de las iglesias que los comités del sindicato CNT-FAI provocaron durante el mes de julio del año 1936, después de la rebelión fascista y a pesar de los esfuerzos paliativos de muchos ciudadanos y del gobierno republicano. De hecho, la proporción de obras potencialmente estudiable es pequeñísima respecto a la producción real de esa etapa, tan abundante –estamos hablando de una de las etapas más vivas de la historia del arte en Cataluña–; y sólo pequeña si tenemos en cuenta que algunas fotografías antiguas, y un gran número de documentos, atenúan ligeramente el efecto de las pérdidas.

Estamos hablando de la destrucción de centenares de retablos, esculturas y pinturas; de inmensas pérdidas que vaciaron los templos parroquiales del país –como antes la desamortización decimonónica nos privó del patrimonio conventual y monacal–; de la imposibilidad de disfrutar de algunas obras culminantes (el sant Aleix de Santa Maria del Mar o las esculturas del retablo de Palafrugell, por ejemplo), o de reconstruir la trayectoria de algunos autores fundamentales, ahora casi reducidos a la nada si no fuera por los recuerdos guardados en la documentación – Domènec Rovira I es un caso emblemático; y, finalmente, estamos ante un

fenómeno que resultó determinante para garantizar una larga vida a prejuicios tan insostenibles a nuestros ojos como el que consideraba que las artes en la Cataluña moderna vivieron una época de decadencia. Nada más lejos de la realidad: aún con estos graves condicionantes el relato evocará la realidad de una época muy dinámica, vital.

Por fortuna una parte del territorio catalán no sufrió ese dramático proceso y hoy en día resulta un espléndido “refugio” para el historiador del retablo: los condados del Rosellón, el Conflent y la Cerdaña. Si bien pasaron a la Corona de Francia con el Tratado de los Pirineos mantuvieron sus lazos culturales y artísticos con el Principado hasta avanzado el siglo XVIII como lo prueba, en este aspecto particular, la actividad allí de muchos talleres del sur, los de Claudi Perret, autor del retablo mayor de la catedral de Sant Joan, los de Llätzer Tremulles I y II, autores, respectivamente del retablo del Rosario de Sant Domènec (1643) y de la Inmaculada de la catedral (1703), Lluís Generes, autor del retablo de Baixàs (1671), entre otros, y sobretodo el de Josep Sunyer i Raurell, que es objeto ahora de la importante tesis doctoral de Teresa Avellí, en la Universidad de Girona, autor en los últimos años del XVII de los grandes retablos mayores de Prada de Conflent, el santuario de Font-Romeu, o la parroquial de Colliure.

Como venía ocurriendo desde la baja edad media en toda España, en el siglo XVII el retablo era el producto por excelencia del mercado de las artes plásticas, básicamente devoto, su núcleo. Gracias a una situación económica relativamente estable durante el siglo, a pesar de las graves crisis del centro de la centuria (peste y guerra) ; a la hábil gestión que las corporaciones municipales, las cofradías y los gremios hacían de sus limitados recursos; y a la capacidad de la Iglesia contrarreformista de movilizar muchas voluntades y muchos capitales –de los laicos, pero también de los párrocos locales, de los canónigos, etc.– a favor de la ornamentación de los lugares de culto, el ritmo de la producción de retablos fue muy alto –y altísimo, incluso, durante los tercios inicial y final del siglo. Sin duda la Iglesia, por medio de variadas estrategias, de la catequesis al control diocesano que garantizaban las visitas pastorales, por medio de iniciativas ejemplarizantes de algunos párrocos o canónigos,

consiguíó interiorizar entre los fieles la convicción de que la adhesión, el cuidado de los espacios del culto religioso era un mandamiento espiritual de cumplimiento poco menos que obligatorio, una poderosa forma de proclamar la fe y una obra piadosa de gran eficacia de cara al objetivo supremo de salvar las almas y propiciarles una estancia poco penosa en el purgatorio.

El retablo era la tipología que concentraba los trabajos de ensambladores, escultores, pintores y doradores obligados aún a una escrupulosa división de funciones por unas estrictas reglamentaciones gremiales que no empezarán a resquebrajarse hasta finales de siglo: no es hasta el 1680 que los escultores conseguirán el Real Privilegio que les permitirá independizarse de los “fusters”, los carpinteros, que hasta entonces controlaban con ellos el dinámico mercado del retablo. Como indica un documento del 1610, el contrato del retablo mayor de Martorell, éstos eran responsables de «lo pla de dit retaule y tota la architectura axi de pedra com de fusta ço es lo peu, bancal, andanes, remats, piramides, sacrari, pasteres, cornises, frises, architraves, impostes axi curves com rectes, jambes, parets, timpanos, socols, taulons, barraments y fortifications, vases, columnes, capitells, tot tornejat a punt de entallar y fer les stries, posar a punt tota la fusta de talla, pilastres o traspilastres, retorns, resalts y frontispicis y la creu del Christo y apres de fet tot asso, assentar lo dit retaule”. La parte de los escultores serían «totes les figures, y assentaran aquelles [...] y les insignies dels sants y tota la talla y trepar les mollures conforme esta assenyalat en la trassa. E fer les mensules, cartelles, fulles, florons, tertios, capitells, tableros, canals y graguilles de les patxines, compartiments, deffinitions, remats, volutes dels frontispicis trencats, copules, jambes, ovols y ovats y asso a costes y despeses llurs y de quiscu dells». Esta estricta división de trabajos no podía transgredirse. Por ejemplo, el 1681 el escultor Bernat Vilar será amonestado por trabajar “de offisi de fuster, ço és ajuntant duas post de cantell ab garlopa obradas de una cara, lo que no poden fer los scultors”.

En general nuestros artesanos y sus clientes se mantuvieron fieles a un concepto de retablo enraizado en la baja edad media aunque paulatinamente monumentalizado: grandes pantallas de madera de *àlber*

[chopo, álamo], “de bona lluna i seca”, articuladas según un esquema reticular que organizaba los núcleos figurativos, ya fuesen imágenes, ya tablas o relieves. Un escenario celestial sucedáneo en el cual coexistían las muestras de las devociones arraigadas en la comunidad local y los grandes temas y mensajes de la teología católica, representados en este tipo de productos con una clara vocación moralizante y de catequesis. En efecto, cada retablo era una ficción sobrenatural en la cual convivían las formas de espiritualidad de los fieles, las más inmediatas y pragmáticas, más vividas y verídicas, ligadas a la historia de la localidad, a sus vicisitudes, a un santoral “de cabecera”; y el discurso más especulativo y abstracto de la Iglesia institucional del tiempo de la Contrarreforma, más interesado en la homologación espiritual, en la proclamación de la Eucaristía y los sacramentos o del papel de María en la tarea de la Salvación, muchas veces a través de la promoción de cofradías como las del Rosario, de la Minerva, de la Purísima Sangre, de los Dolores.

Durante el siglo XVII y los primeros años del XVIII encontraremos pocas alternativas a ese concepto de retablo de la tipología reticular, solo algunas variaciones bien puntuales, en forma, por una parte, de retablos convertidos en una retícula de hornacinas ocupadas por escultura exenta, muy propias del trabajo de Andreu Sala durante el último cuarto del siglo; y de otra, de conjuntos de mayor laconismo figurativo, más próximos a la modalidad “italiana” de un núcleo figurativo –figura, tabla, tela pintada, o en forma de tríptico, normalmente pensados para capillas laterales o oratorios pequeños, y muchas veces surgidos de iniciativas particulares, personales. Un ejemplo muy particular del primer caso es el retablo mayor del monasterio de Santes Creus de Josep Tremulles (1647): surge de una solución insólita y aislada, muy remarcable por el diseño de los dos prominentes cuerpos laterales y sus doseles, con sus volutas enrolladas colocadas en diagonal, torciéndose levemente para seguir el perfil convexo de éstos. Para ilustrar la segunda situación los casos son más numerosos me limito a recordar tres casos tardíos, el desaparecido de sant Francesc Xavier de Valls de Lluís Bonifaç (c.1680), el retablo de Sant Pere Nolasc de Joan Roig I (c.1688), ordenado por el magnífico relieve de la fundación de la orden de los Mercedarios en tiempos del rey Jaume I, y el retablo de la capilla de la Inmaculada de la catedral de Tarragona (1678-1679).

Estas dos últimas están entre las iniciativas particulares más importantes del siglo, las dos, significativamente vinculadas a canónigos, la primera de Pere Roig de Barcelona, y la segunda promovida por Diego Girón de Rebolledo que encargó la construcción de una nueva capilla al arquitecto Fra Josep de la Concepció que diseñó también el retablo y los dos sepulcros de alabastro que fabricarían los escultores Francesc Grau y Domènec Rovira II.

Dejando a un lado estos episodios que ahora mismo nos parecen esporádicos, excepcionales, la tipología mantendrá sus constantes originales, el gusto por la organización reticular. Sin embargo la relativa estabilidad del patrón no excluye su lenta evolución. La retabística catalana ofrecerá soluciones muy variadas y presenciará cambios muy substanciales a lo largo del siglo XVII. Uno de los más importantes aparecerá justo al empezar el siglo. Hasta entonces los retablos eran poderosas retículas articuladas por medio de un sistema arquitectónico “vignolesco”, guiado aún por el que para nuestros artesanos retableros fue su “manual” de gramática de arquitectura clásica. Ciertamente, e independientemente de la opción elegida para la composición de la trama, su sistema arquitectónico seguía el dictado de, la *Regola* de Giacompo Barozzi da Vignola (1562) –en italiano o en su edición castellana de Patricio Cajés, *Regla de los cinco ordenes de Architectura* editada en Madrid el 1593–, el manual de caligrafía clásica para los escultores locales. Hace bien M. Walcher-Casotti en considerarlo <<il best seller di tutto il Sei, il Sette e l'Ottocento>> (Vignola 1562: 501) i encerta quan tria com a clau del succés –l'«strepitoso successo»–, l'estrema limpidezza e semplicità con cui è esposta la materia, la quale si presenta invero di così facile comprensione, da apparire –come disse il Barbaro a proposito del trattato di Piero della Francesca—buona anche per “gli idioti” (vale a dire per i non specialisti). Gracias a esta transparencia basada en unas laminas muy claras acompañadas de un texto breve y funcional, a su insuperable didactismo, incluso los artesanos más modestos llegaban a «poter comprendere e giudicare e all'occorrenza realizzare con esattezza quelli che erano diventati gli elementi indispensabili della costruzione e dell'ornamentazione architettonica di tipo rinascimentali». La documentación catalana guarda evidencias de la asiduidad con que los maestros se relacionaban con esas láminas desde la

“llegada” del tratado a Barcelona en 1580, hasta más hacia el 1647 cuando el contrato del retablo de Santes Creus solicitaba que los elementos se hicieran “conforme ensenya Vinyoles”.

En este esquema la función representativa y narrativa se confiaba a la imaginería y a las tablas pintadas “de pinsell” con historias que ocupaban los compartimentos de las calles intermedias y del bancal. Pero a comienzos del siglo XVII los relieves substituirán a esas pinturas, ocuparan su lugar y, obviamente, los escultores absorberán una mayor porción del activo mercado del retablo, en detrimento de los pintores. El gran retablo de Santa Maria de Martorell de los escultores Agustí Pujol, padre e hijo, y del ensamblador Gabriel Munt (1610-1616), sus fotografías, de hecho, porqué sucumbió el 1936, son el mejor ejemplo de esta transformación. Pero no fue el primer retablo realizado según esta modalidad. Dejando a un lado el caso “exótico” del retablo de Santa Maria de Montserrat, una obra proyectada y realizada en Castilla, que quizás impulsó o influyó que algunos talleres locales se adentraran por esta nueva vía, creo que el de los Rubió de Moià, fue pionero ya que el año 1599 ya resolvió su retablo mayor de Sant Pere de Rubí de acuerdo con esta variante. En cualquier caso el de Martorell, por dimensiones y por la calidad de su material escultórico significó la declaración más rotunda en favor del nuevo modelo. Debemos tener en cuenta que, a diferencia de la retablística de otras zonas de la monarquía hispánica como Castilla que durante el siglo XVI mostró predilección por el retablo completamente esculpido en mármol, alabastro o madera, el mercado catalán, más modesto, prefirió las estructuras mixtas de imaginería y pintura. En Cataluña, hasta los primeros años del XVII, lo habitual era la combinación de escultura en las hornacinas y de tablas pintadas en las calles laterales. Me remito a los casos de los retablos mayores de Sant Andreu de Llavaneres (1582-1594), de Vilafranca del Penedès (1590), de Linyola (1601) –que no obstante mostraba un gran relieve de la «Coronación de la Virgen» en la cumbre–, de Vilanova (1603), o de Santa Maria de Palautordera (1602-1608).

Desgraciadamente no se conocen las causas que removieron el mercado del retablo. No sabemos porqué desde el 1610 aproximadamente los

pintores van perdiendo “cuota de mercado”, porqué entre los talleres de escultura comienzan a triunfar estos nuevos diseños, porqué la clientela, la sociedad seiscentista, comienza a preferirlos. Desconocemos si el cambio obedeció a estrategias de las instituciones religiosas que tutelaban la sociedad. Ninguna visita pastoral, ningún decreto sinodal de esta época dedican atención al tema. En cambio creo que la coincidencia entre la instalación del magnífico retablo de Esteban Jordán en la nueva iglesia de Montserrat, avanzado ya en julio de 1599, y el nuevo rumbo de los diseños de retablo, es muy significativa. Sin embargo, a estas alturas un solo documento acude en nuestra ayuda, pero nos presta poca. Es del 1603, y demuestra que la cuestión era objeto de debate en el mercado local. Es una deliberación de los “paers” de Cervera respecto de la fábrica del desaparecido retablo mayor que estaba realizando el borgoñón Claudi Perret y el taller de la familia Rubió de Moià. Se refiere a la razón que impulsó a los regidores a cambiar el proyecto inicial de un retablo decorado con tablas pintadas para pasar a un conjunto que relataría la historia de la Virgen por medio de relieves: dotarlo de un aspecto más suntuoso: : «Mes fonch proposat com ja veuen que los quadros lisos que son fets en lo retaule maior conforme la trassa y capitulatio no conformen a la tant sumptuosa obra de dit retaule y per relatio de mestres y altres persones expertes se enten que fent-se dits quadros de mitg relleu restarie la obra de dit retaule en son punt y ab perfectio convé que per ço sien servits deliberar lo faedor».² Sabemos poco más sobre esta deliberación; que fue inducida por las opiniones de «mestres y altres persones expertes» pero nada de concluyente sobre el origen de la idea, sobre si la hemos de considerar una peculiaridad local o, por contra, como un síntoma, como parece, que los nuevos modelos comenzaban a ser tenidos en cuenta por las iglesias del Principado. No es fácil pues en este momento profundizar sobre esta cuestión y explicar un fenómeno de tanta trascendencia para el mundo de la retablística –y de tanta repercusión para que los escultores pasaran a dominar el mundo de la producción de retablos. Tal vez el deseo de los cerverinos tuviera que ver con planteamientos e ideales de la Iglesia contrarreformista, con sus programas en favor de una participación más vivida en el culto y en el ritual. No hay duda que el cambio dotaría de una presencia más corpórea y monumental a los retablos y haría mucho

más visibles a las historias, que de esta manera no tenderían a apagarse con el tiempo por culpa del humo de la iluminación.

Desde la primera década del siglo, lentamente, los retablos completamente esculpidos ganarán terreno a los mixtos, arrebatando a los pintores un sector muy importante de su producción, desde ahora controlada por especialistas doradores y policromadores. Ello no quiere decir, de ninguna manera que el antiguo patrón desaparezca; algunos grandes retablos del seiscientos adoptarán las tablas pintadas (retablo mayor del Carmen de Manresa, retablo mayor de Sant Feliu de Codines, ambos con pinturas de Pere Cuquet), podemos decir que entonces comenzaba una etapa nueva para la retablística, la de los grandes narradores en relieve, que fue también una etapa dorada para el mercado del arte devoto que duraría hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando la narración desaparecerá de los retablos.

Habrá que esperar a los años sesenta para encontrar un cambio tan relevante y poderoso como el que acabamos de describir. Y esta vez tendrá que ver con una solución bien conocida en cualquier región artística de la Europa católica: desde aproximadamente 1660 los ejes de sus retículas cambiarán de aspecto porque sus columnas de estrías— “canons estriats” o “entorxats”— y tercios inferiores entallados serán substituidas por las salomónicas. El orden salomónico constituirá la osamenta de los retablos durante el último tercio del siglo XVII. Como todos saben no estamos ante un mero retoque ornamental, sino ante la incorporación de un orden simbólicamente más denso y eficaz para un arte esencialmente devoto. Desde que Gian Lorenzo Bernini lo reinventó en el Baldaquín de San Pedro del Vaticano, se había convertido en la mejor y más eficaz imagen de la Iglesia de la Contrarreforma y de su espiritualidad. El orden salomónico, con la fuerza ascendente de las espiras, evocaba perfectamente la vitalidad y la pujanza de una Iglesia que, con la complicidad de los grandes monarcas católicos, extendía su mensaje más allá de Europa, mediante la persuasión y la coacción. Y, por otra parte, el aparato decorativo que le añadían los escultores ampliaba aún más su expresividad simbólica: la convertía en un símbolo de la Eucaristía, el sacramento por excelencia que la Contrarreforma defendió

frente a los ataques de los protestantes y proclamó mediante el arte, la liturgia y las devociones. Las aves picoteando frutas, los racimos, la exuberancia de frutas y flores que decoraban los fustes de las columnas, actuaban como emblemas elocuentes del sacrificio eucarístico.

Sin embargo hasta ahora no se ha señalado el hecho que en algunos autores en el cambio del siglo, ahora conozco el caso de Pau Costa (1665-1726), el “salomonismo” fue una solución efímera. Él, como su contemporáneo Josep Sunyer i Raurell, no sólo evoluciono hacia un concepto más monumental del retablo cuando decidió restringir el número de pisos, cuando dilató los cuerpos centrales a costa de los laterales, normalmente los ocupados por el material narrativo, y cuando aumentó el tamaño y la visibilidad de figuras y relieves; además, como si quisiera evolucionar e innovar respecto al uso insistente y casi exclusivo que los escultores de la generación anterior habían hecho de este orden tan ornamentado y rico en simbolismo, en el retablo mayor de Santa Maria de Arenys ya de 1706, sólo utilizó columnas salomónicas de seis espiras para organizar el segundo cuerpo del retablo y para enmarcar en él los relieves y la gran hornacina del santo patrono. En cambio, y sorprendentemente, Pau Costa optó en el cuerpo bajo por una solución diferente y fantasiosa: ciñó los compartimentos con haces de tres columnas de orden compuesto y fuste liso, aunque estos detalles resultan prácticamente imperceptibles, ya que la espiral de la guirnalda de hojas y flores es tan frondosa que los oculta.

Pocos meses después de haber iniciado el proyecto de Arenys, Costa reinterpretaría este personal motivo de columna en el retablo mayor de Sant Martí de Palafrugell, pero en el encargo ampurdanés los niños de cuerpo entero fueron sustituidos por figuras de santos, y las guirnalda helicoidales resultaron menos exuberantes, facilitando un mayor protagonismo de los fustes acanalados de las columnas. En Palafrugell, Costa dio un paso más decidido hacia un abandono progresivo del orden salomónico –que permaneció escondido tras las grandes columnas exentas de fuste estriado– y hacia un novedoso concepto del diseño de retablos, más claramente expresado en los de Sant Miquel y Sant Narcís de la catedral de Gerona y, al final de su trayectoria, en el retablo mayor

de Cadaqués, su último trabajo, articulado ya a partir de un único y gigantesco orden. Sin embargo, es sabido que en este caso el vicense se había comprometido a guiarse por un modelo ajeno: el diseño del retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara de Vic, de Jacint Morató y Josep Sunyer i Raurell, no materializado. Tal vez merezca la pena indicar que estamos observando una evolución similar a la que se producía contemporáneamente en los talleres castellanos de José Benito Churriguera (1665-1725), un autor que también abandonó su vivo “salomonismo” de los últimos años del siglo XVII en favor de un tratamiento más sobrio y contenido del soporte y del ornamento que pasaba por el sacrificio de la columna de espiras, hasta entonces imprescindible.

En cuanto al trabajo estrictamente escultórico de los retablos, teniendo en cuenta las circunstancias relatadas, es evidente que nos adentramos en un siglo especialmente interesante y, creo que podemos decirlo, también habitado por autores brillantes que destacan entre la mediocridad general, casi diría que inevitable mediocridad general, teniendo en cuenta el perfil general de la clientela, los presupuestos convertibles en objetos artísticos, la rigidez de un mercado controlado por los gremios y la mentalidad “mecánica” de sus protagonistas, de los autores.

El grupo mayoritario de los imagineros y escultores más artesanalizados básicamente navegó en las aguas del “tardomanierismo de estampa” durante toda la centuria. Elaboraron con sus gubias figuras y relieves basados en las ricas y variadas informaciones que les llegaban a través de las estampas que los grandes talleres de grabadores europeos realizaron entre 1560 y 1610 aproximadamente. Las láminas de Cornelis Cort continuaron reinando en nuestros talleres de escultura y de pintura durante todo el siglo. Los manipulaba Rafael Rocafort durante el primer cuarto del siglo; aun confió en ellos Joan Grau a mediados de siglo; Lluís Generes el 1671 en Baixàs, y Pau Sunyer los citaba en sus trabajos de hacia 1680. Pero compartieron su influencia con láminas salidas de los cinceles de Johann Sadeler (1582), Agostino Carracci o Cherubino Alberti, y más adelante de Gilles Sadeler, Gisbert van Veen, Raffaello Guidi o Raffaello Schiaminossi, referencias que sin embargo no nos alejan del

tardomanierismo –esos grabadores immortalizaban sus últimas expresiones. Solo en el límite del siglo la plástica comienza a mostrar impactos de algunas expresiones del barroco europeo, más allá del extendido uso del orden salomónico. No hablo solo de impactos de “estampa” como los que manifiestan las citas a la obra de Rubens en los trabajos de Joan Roig en Sitges, o como los de madurez de Josep Sunyer i Raurell en Prada de Conflent o Colliure, y de Pau Costa: en ellos comprobamos los ecos en Cataluña de la escultura y la pintura de las escuelas del seiscientos europeo –especialmente la romana, a través de los grabadores de Carlo Maratti, y la flamenca, a través de los de las invenciones de Rubens o de las láminas de Anton van Dyck. Me refiero a que hacia la década de los ochenta, especialmente tres escultores, que sepamos, Joan Roig I, Andreu Sala y Lluís Bonifaç parecen haber interiorizado algunos requisitos clave de la plástica del alto barroco de temática religiosa: su insistencia en la persuasión de los fieles, su capacidad para dar tangibilidad a algunos estados extremos de la actividad espiritual, como el éxtasis, las visiones o la agonía, su tendencia a la recreación de unos seres que traducen en sus gestos, en sus rostros y con sus vestidos una intensa conmoción espiritual, incluso una cierta sensualidad espiritual. Solo que, aun no sabemos si por canales diversos de las estampas de Robert van Audenaert o Pietro y Teresa del Po sobre esculturas de Alessandro Algardi (el sant Felipe Neri), François Du Quesnoy, Gian Lorenzo Bernini o Melchiore Caffá,

Roig, Sala, Bofifaç, nos recuerdan también que el mercado catalán presenció a la largo del siglo la actividad de algunos escultores singulares, diferentes de sus compañeros artesanos; escultores capaces de desplegar una poética propia, y de inventar composiciones y personajes singulares dotados de personalidad individual y fuerza dramática. Autores dotados, en fin, de una mentalidad genuinamente artística: acostumbrados a experimentar, a pensar figurativamente a través del dibujo, conscientes de la complejidad de la representación del cuerpo humano, sensibles a los requerimientos de una narración convincente y persuasiva y, finalmente, educados en el ideal de la invención original, de la creatividad, y, para acabar, dotados de una técnica refinada que les permite no huir de la dificultad.

Agustí Pujol II (+1628) es el mejor escultor autóctono de toda la época moderna: el es quien inspira consideraciones como las anteriores. Todas ellas surgen de la observación de sus trabajos: el Jesucristo de la “Resurrección” o de la “Flagelación”, donde sus gubias han trabajado complaciéndose en la caracterización de un ser humano perfectamente convincente, pero además, delicadamente heroico que la policromía de Joan Basi hace brillar sensualmente potenciando su encanto expresivo. O de la mirada hacia sus escenas en relieves. En ellas es evidente su concepción armónica y sistemática del diseño que es consciente que cada elemento es determinante para que la impresión de naturalidad sea consistente, para que la narración se despliegue.

A su estela se formó otro de nuestros grandes escultores, Doménec Rovira I (1608-1678) condenado a ser ahora un autor sin obra conservada –solo fotografiada. Y a la de éste Joan Roig I, el autor de los retablos de sant Pacià, de sant Pere Nolasc o de sant Antoni de la catedral de Barcelona, en la década de los ochenta, un escultor con obra pero no estudiado hasta la fecha. Por ello no me atrevo recordar otro juicio crítico que no sea destacar la importancia de su aportación técnica descrita por Carles Espinalt (*La técnica de l'escultura policromada a Catalunya del segle XVII*, 2002). Creo que debemos atribuirle la aportación de una solución técnica innovadora en la tradición local del relieve historiado: yo la llamaría el relieve diorama. Roig que trabaja meticulosamente cada pieza de sus composiciones con un gran interés por el detalle, concibe cada unidad, cada escena como una caja teatral, muchas veces de planta convexa, en el que interactuaran figuras y piezas de diferentes espesores y grosores ensambladas a un tablón/núcleo.

Son, evidentemente, autores capacitados para ofrecer interpretaciones novedosas de los temas tradicionales y buenas versiones a las nuevas iconografías contrarreformistas: nuevas imágenes para los retablos del Rosario, o para los del Santísimo Sacramento, para el nuevo paradigma de la santidad rural, Isidro, para la controvertida Inmaculada, para los nuevos santos de la evangelización mundial como Francisco Javier.

Finalmente, no es posible relatar los avatares de la plástica del siglo XVII sin citar los nombres de Giovanni Battista Toscano y Francesc Sabater, pintores y doradores, o de los doradores y policromadores, Francesc Cervera, Gregori Ferrer, Gabriel Adrià , Onofre Boet, de los Vinyals o los Manent, sin ponderar sus eficaces trabajos. A sus pinceles, brochas, cinceles y punzones, a su particular repertorio ornamental, a sus estrategias técnicas, debemos el aspecto definitivo, la apariencia dorada, coloreada y refulgente de algunos de los retablos más interesantes. No es posible no observar como autores como Joan Basi o Joan Moixí, doradores “de cabecera” de los maestros Agustí Pujol II o Joan Roig I y II, respectivamente, consiguieron los efectos inigualados en las carnaciones, la calidad del oro empleado, de 24 quilates, la finura de sus pigmentos, la variedad de sus colores o la riqueza del repertorio de motivos ornamentales que aplicaba a punta de pincel sobre el dorado. Su trabajo destaca en los productos que conservamos. Observemos trabajar a Basi: las brillantes y al mismo tiempo, aunque pueda parecer una paradoja, verídicas y entonadas carnaciones de las figuras; los refulgentes campos dorados; los destellos de oro vivo que estallan en medio de los campos de intenso color púrpura, azul o carmín; el paciente trabajo de punzón y esgrafiado en todas las superficies, o la delicadeza de los naturalistas motivos vegetales del estofado.

Dorado y policromía eran procesos de una gran complejidad técnica, determinantes para el efecto de los retablos y esenciales para la conservación de los mismos. Hay que pensar que, además de otros aspectos que ahora comentaremos, una vez acabados, las imágenes, los relieves y los elementos arquitectónicos, con sus decoraciones, eran unos objetos, unos organismos, llenos de “cicatrices”, de líneas de sutura que a veces vuelven a ponerse de manifiesto con el paso del tiempo. De aquí que la primera intervención de los doradores empezara con el desmontaje del retablo, pues el escultor lo entregaba montado para comprobar durante unos meses su estabilidad. Después de desmontarlo, se ocultaban las rendijas y las juntas de los materiales con colas y rellenos de cáñamo o lino; una vez escaldada la madera para abrir sus poros y eliminar restos de serrín, los doradores extendían varias capas, cada vez más fluidas, de una preparación hecha con cola, yeso y posos que bañaba todos los elementos del retablo y que, una vez secas y alisadas y cubiertas con diversas manos de un preparado hecho con óxido de hierro, arcilla,

silicato cálcico y silicato magnésico, servirían como base para la policromía y el dorado. Leamos un momento el contrato del retablo de Sant Martí de Teià (1617): “que la aygua cuyta que aurà de servir per a enguixar y encolar dits retaules, la farà de retalls de aludes blanques y ben netes, y que enguixarà dits retaules conforme és styl de bon pintor, posant les primeres mans de guix gros, ayguacuyta de garrofa ben clara y forta perquè és cert que si les primeres mans del guix no son ben fetes no estrá may ben asentada la pintura ni tindrà bon llustre”.

Aunque hay claras diferencias entre ellos en cuanto a la pericia y a la riqueza de los repertorios manipulados, las técnicas de policromía variaron poco a lo largo del siglo. Todos usaban las láminas de oro de veinticuatro quilates, «l'or clos» que reclamaban unos contratos atentos a evitar “l'or partit o altra falcia”, talladas en pedazos adecuados a las características de la talla, para “no ofegar-la”, aplicadas con pincel y peine de dorar «per tota la dita obra, menys el que no es vegi», a las partes “que de cualsevol part del paviment de dita iglésia se vejan”, y finalmente bruñidas. Como es sabido es sobre esta capa dorada y lustrosa que se aplicaba la policromía, aunque normalmente en los elementos arquitectónicos, forros y dobladillos de los vestidos, en los elementos accesorios, el oro se mantenía al descubierto para provocar un vistoso contraste entre el oro desnudo y las coloreadas túnicas de las figuras, o entre el aparejo figurativo y los elementos arquitectónicos. En fin, los contratos son muy elocuentes en este sentido: «l'item sàpia que totes les ales dels Serafins i Àngels se tinguen de dorar i estufar i que sols s'hagen d'estufar les túniques de Sants i Santes, enesos de mantos i capes, i lo que demanarà los taulons, a coneguda de l'oficial, així com se requereix l'obra segons art». Más adelante con la pintura, normalmente obtenida prensando los pigmentos con «l'oli de llinosa amb pigment blanc de plom i resina de màstic [mastique, almáciga]» –“aceite de linaza con pigmento blanco de plomo y resina de almáciga”–, goma arábica, aceite de linaza, “aquaderosso” o las “quintaesencias”, es decir la esencia de trementina, según el preciso estudio de Carles Espinalt que vamos siguiendo en estos detalles técnicos (2002), se obtenían las coloraciones y las tonalidades de las carnaciones. En esta etapa del revestimiento de la escultura el objetivo era la variedad y la riqueza cromática pero también garantizarle la brillantez. Por ello una vez extendidas las capas de color se pasaba pacientemente la bufeta sobre todas las superficies para obtener el

acabado deseado «al poliment» que solicitaban casi todos los clientes que conocemos. Por ello se recomendaba evitar poner “bràsil, smalt ni altres colors que dins breu temps perden y moren”. El resultado era el enlucido que nos impresiona, el aspecto refulgente de esos escenarios devotos iluminados por las velas dominando capillas y naves.

Es evidente que el esfuerzo policromador era mucho más laborioso que la creación de unas simples áreas de color combinadas con las carnaciones y con los dorados visibles. El pintor-dorador cuando llegaba al último estadio decorativo del retablo recreaba cada escena, cada personaje, cada niño, cada emblema, con lo que los documentos de la época llamaban colores finísimos, –“color finíssim i diferenciats [...] ab los clars i escurs ab sos excessos i cambiants ab molta vivesa”–, buscando una imposible concordancia entre el lujo visual y la verosimilitud. Para conseguirlo, el maestro recurría al estofado a punta de pincel y al esgrafiado, especialmente en los fondos arquitectónicos y en las ropas, para conseguir efectos de vibración y centelleo y, en los ropajes, la ilusión de la opulencia de los tejidos de seda urdida con hilos de oro y plata el “llamat”. En efecto, una atenta mirada al detalle siempre descubrirá evidencias de los punzones usados para rascar el color y dejar al descubierto el oro subyacente en elementos decorativos, en vestidos, en ambientaciones arquitectónicas, etc. En los relieves, en cambio, la técnica que prevalece es la de la decoración del oro y el color a punta de pincel para revestir cualquier superficie –excepto las carnaciones con motivos ornamentales que proporcionarían un aspecto suntuoso a la escultura. Se trataba de materiales ornamentales muy variados: ángeles o motivos extraídos del repertorio grotesco, inspirados en el mundo vegetal –follajes, ramos, piñas, alcachofas, flores, en la joyería, rubíes y esmeraldas o en la indumentaria y el tejido –brocados, estampados. Las miradas atentas al detalle los verán por doquier; descubrirán, en fin, como el trabajo de los policromadores multiplicaba los efectos del retablo con numerosos juegos cromáticos y ornamentales o, incluso, en el caso de los doradores más dotados, como su trabajo densificaba el poder expresivo de los relieves y las esculturas.



Notas

¹ La publicación reciente del trabajo de Joaquim Garriga Riera, “Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (1500-1640)” en las actas del simposio *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco* coordinado por M^a Carmen Lacarra Ducay , Zaragoza, 2002, p. 259-302) me ha decantado a presentar ahora una introducción a la retablistica catalana del XVII que prosiga desde donde aquel acababa, teniendo en cuenta que, además de un cierto principio de economía historiográfica, ambos autores formamos parte del mismo proyecto de investigación “Fuentes y Modelos de las artes figurativas en Cataluña (1640-1714)” (Ministerio de Ciencia y Tecnología BHA2003-09140-C02-01).

² Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Fons Municipal, Llibre del Consell de Vint-i-quatrena, 1587-1604, f. 185, 3 de febrer de 1603

Imágenes



Figura 1: Pau Costa, detalle del pedestal del retablo mayor de Sant Martí de Palafrugell (fotografía Archivo Mas, Barcelona).



Figura 2: Josep Sunyer i Raurell, retablo mayor de Prada de Conflent (fotografía Teresa Avellí).

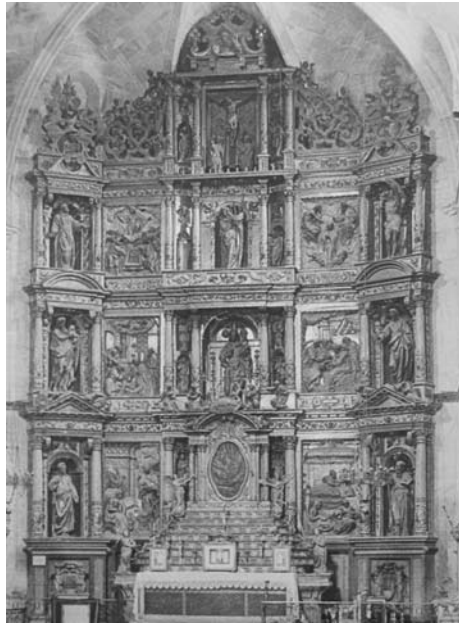


Figura 3: Agustí Pujol I, Agustí Pujol II (escultores), Gabriel Munt (ensamblador), retablo mayor de Santa María de Martorell (fotografía Archivo Mas, Barcelona)



Figura 4: Pau Costa (escultor), Fèlix y Erasme Vinyals (doradores), retablo mayor de Santa Maria de Arenys de Mar (fotografía del autor)



Figura 5: Agustí Pujol II, "Resurrección" (detalle), retablo del Rosario de la catedral de Barcelona (fotografía del autor)

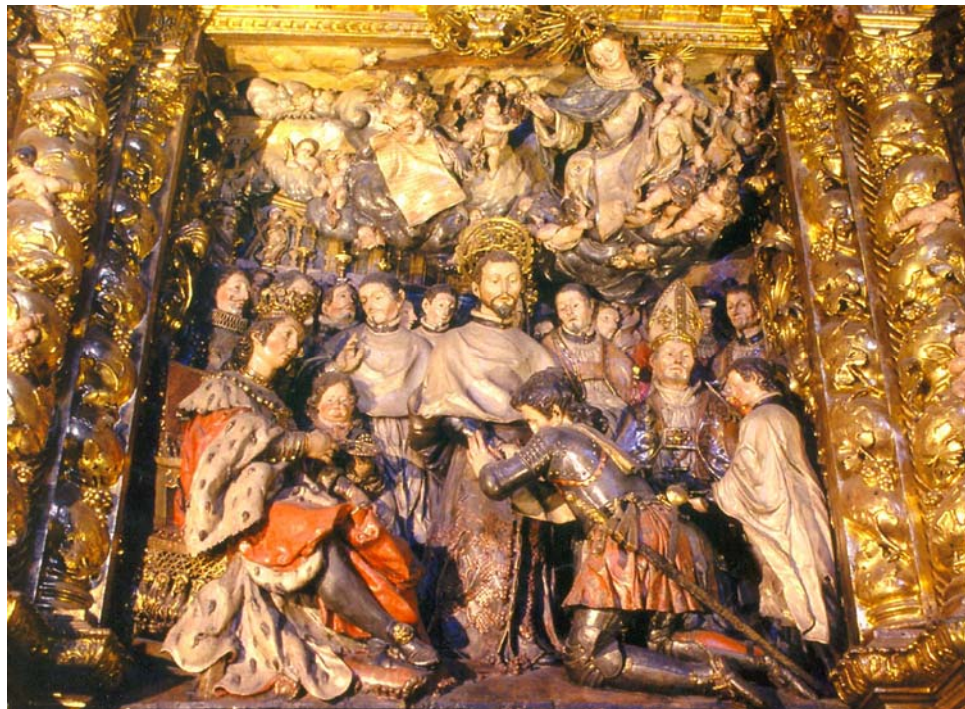


Figura 6: Joan Roig I, "Fundación de la Orden de la Merced", retablo de san Pere Nolasc de la catedral de Barcelona (fotografía del autor) Joan Bosch