

**UNA HISTÒRIA DEL RETAULE
MEDIEVAL A CATALUNYA**
TIPOLOGIA I FUNCIO

RAFAEL CORNUDELLA
CÈSAR FAVÀ
GUADAIRA MACÍAS

**UNA HISTÒRIA DEL RETAULE
MEDIEVAL A CATALUNYA**
TIPOLOGIA I FUNCIO

EDITORIAL SINDÉRESIS
2025

1ª edición, 2025

© Los autores

© 2025, Editorial Sindéresis

Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 979-13-87929-32-9

Depósito legal: M-28078-2025

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Bernat Martorell, retaule de sant Vicenç, ca.1435, procedent de l'església de Sant Vicenç de Menàrguens. (C) Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2025

Correcció lingüística: Maria Lucchetti

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Aquesta publicació s'inscriu en el projecte "Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al Academicismo" (PID2020-114339GB-C22), finançat pel Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia. Sub-programa Estatal de Generación de Conocimiento (MCIN/AEI/501100011033).



ÍNDIX

Introducció.....	9
-------------------------	----------

RAFAEL CORNUDELLA

1. Els precedents i la qüestió dels primers retaules (segle XI – inicis del XIV)	31
---	-----------

RAFAEL CORNUDELLA

Llindes de Sant Genís de Fontanes i de Sant Andreu de Sureda - Antependis d'orfebreria dels segles X i XI - Els altars majors de Sant Miquel de Cuixà i Santa Maria de Ripoll en temps d'Oliba - Els baldaquins-plafó catalans - Antependis "econòmics" del romànic - Paraments tèxtils i brodats - Els retaules del segle XII a Europa i el "fantasma" del retaule a Catalunya. Un retaule monumental a l'altar major de la catedral de Vic? - Continuïtat i renovació en l'ornament de l'altar (ca. 1200-1275) - Tabernacles amb portes i retaules - De l'atonía artística del segle XIII al "renaixement" del segle XIV - Continuïtat de tipologies tradicionals i nous formats (ca. 1275-1325).

2. Un temps d'experimentació (ca.1320-1360).....	103
---	------------

RAFAEL CORNUDELLA

L'experimentació a la catedral de Girona - Del sepulcre a l'altar: Bellpuig de les Avellanes i Anglesola - Altres retaules de la Catalunya Nova: Guillem Ginebrer, Guillem Timor, Guillem Seguer - Fets de la Catalunya Septentrional - Ramon Cascalls i Jaume Cascalls - Promoció dels cultes locals i sepulcres de sants que incorporen la funció retaule - Sant Joan de les Abadesses i Bernat Saulet - Retaules pictòrics i renovació italianista: el Mestre de Baltimore, els Bassa i el Mestre del Coronament de la Mare de Déu de Bellpuig (Maestro della Croce di Mombaroccio) - El *flügelaltar* de la catedral de Tortosa - Pintura, escultura, arquitectura: Francesc i Jaume Serra, Bernat Roca, Pere Moragues (ca.1350-1360) - Tabernacle-retaule: Barcelona, Manresa, La Seu d'Urgell.

3. Consolidació i hegemonia d'un model canònic (ca. 1360-1400)..... 261

CÈSAR FAVÀ

Els primers encàrrecs conjunts de Jaume i Pere Serra: Sant Pere de les Puel·les, Santa Maria de Manresa i Santa Maria de Pedralbes - Els germans Serra i l'hegemonia d'un model canònic de retaule - Un panorama plural i una fórmula omnipresent: el Mestre de Rubió, Llorenç Saragossà, Francesc Serra II i Pere de Valldebriga - Bartomeu de Robió i els retaules de pedra de l'"escola de Lleida" - Els escultors al servei de Pere el Cerimoniós i l'evolució del retaule al darrer terç del Tres-cents - Entre la fragmentació i la restitució: apunts sobre el retaule escultòric al bisbat de Tortosa.

4. Tradició i innovacions al primer Quatre-cents..... 331

CÈSAR FAVÀ

"En le manera que vuy se acostuma". Llegat i transformació en els retaules pictòrics: estil, ornamentació arquitectònica i estructura - Modalitats pictòriques i mixtes al voltant del 1400. Forma i funció - Lluís Borrassà: un gran taller i múltiples singularitats - Guillem Balell, Romeu Desfeu i el retaule major de plata de la catedral de la Seu d'Urgell - Els altars majors catedralicis i l'apoteosi del retaule esculpit. Pere Oller i Pere Joan.

5. Estandardització, singularitats i interaccions tipològiques (ca.1425- 1475)..... 405

GUADAIRA MACÍAS

L'estandardització en la producció de retaules: estructures, eixos iconogràfics i mostres al taller de Bernat Martorell - Alguns retaules monumentals de Martorell a través de la documentació i les obres conservades - El moblament de la capella de la confraria dels sabaters a la catedral de Barcelona - La darrera producció de Martorell: el retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona - Herències martorellianes i innovacions a la producció de Jaume Huguet entre 1450 i 1470 - La predel·la bifront de Jaume Huguet per a l'altar major del monestir de Sant Maria de Ripoll - La producció de retaules a Girona al segon quart del segle xv: Joan Antigó i el retaule de santa Maria de l'Escala del monestir de Sant Esteve de Banyoles - Retaules i brodats: alguns exemples d'interaccions entre mobles i tèxtils al segle xv.

6. L'evolució final: desenvolupament monumental, persistències i originalitats estructurals..... 497

GUADAIRA MACÍAS

La darrera evolució monumental al taller de Jaume Huguet i els Vergós – El retaule d'alabastre a finals del segle xv: el conjunt de Castelló d'Empúries – El retaule de fusta i el retaule mixt a Perpinyà entre mitjans del segle xv i inicis del segle xvi – El retaule com a finestra: de la Mare de Déu dels Consellers a la Pietat Desplà – El retaule de sants: entre la icona i la narració – Arquitectures gòtiques i pintures renaixentistes: alguns exemples de les primeres dècades del segle xvi

INTRODUCCIÓ

El problema dels orígens i l'evolució del retaule a l'Europa occidental planteja qüestions de gran complexitat. Per abordar-les, l'hauríem de treure de l'aïllament en què massa sovint el contemplem, i determinar el seu rol dins de l'estructuració física, funcional i simbòlica del temple, que és l'espai del culte i el ritu diví, però també allotja altres manifestacions i mediacions socials, desbordant la funció litúrgica. Sens dubte, la fortuna del retaule forma part del fenomen més ampli que va suposar la normalització i la proliferació de l'aparat figuratiu –imatges i cicles narratius, *imagines* i *historiae*– dins dels espais eclesials. D'altra banda, l'estreta vinculació del retaule amb l'altar planteja la qüestió del seu estatus en relació amb la celebració litúrgica. En un article ben conegut, Kees van der Ploeg es preguntava: “How liturgical Is a Medieval Altarpiece?”.¹ La resposta no és senzilla i àdhuc podríem discutir la pertinència de la pregunta així formulada. El que no es pot obviar és l'associació del retaule amb la litúrgia, des del moment que es tracta d'un moble d'altar.

A l'hora de cercar les premisses o estímuls que explicarien els orígens, o com a mínim l'auge del retaule, s'ha insistit sobretot en dos canvis litúrgics plens de conseqüències. En primer lloc, el canvi de posició de l'oficiant, que va deixar de situar-se darrere l'altar, va deixar de fer la missa *versus populum*, i va passar a situar-se davant de l'altar, d'esquena al poble. A partir d'un estudi seminal d'Otto Nussbaum, molts historiadors han acceptat que aquest canvi s'hauria implementat d'una manera generalitzada a partir de

¹ VAN DER PLOEG, Kees, “How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?”, a SCHMIDT, Victor M. (ed.), *Italian Panel Paintings of the duecento and Trecento*, 2002 (Studies in the History of Art, 61), Washington, p. 103-120. Vegeu també VAN DER PLOEG, Kees, “The Spatial Setting of Worship: some Observations on the Relation Between altarpieces and Churches”, a KASPERSEN, Søren (ed.), *Images of Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Copenhagen, 2004, p. 149-159; i WILLIAMSON, Beth, “Altarpieces, Liturgy, and Devotion”, *Speculum*, 79/2 (2004), p. 341-406.

l'any 1000, aproximadament.² Tot i que altres historiadors han insistit que el canvi litúrgic no fou tan lineal ni tan abrupte com es podria suposar, cal no menystenir la seva importància. Al capdavant, podem subscriure la sensata i prudent conclusió de Paul Binsky: “The Priest’s position was thus a necessary, but not a sufficient, condition for the introduction of the retable”³.

En segon lloc, s’ha remarcat la importància que revesteix l’acceptació, per part del concili Laterà IV, de la doctrina de la Transsubstanciació o presència real de Crist en les espècies eucarístiques, la qual estimulà la introducció d’una altra innovació litúrgica: l’elevació de l’hòstia consagrada. Si el canvi quant a la posició de l’oficiant va facilitar i alhora estimular el desenvolupament del moble situat rere l’altar, també l’elevació de l’hòstia hauria propiciat, segons s’ha proposat, l’auge del retaule, car aquest aportava un teló de fons que magnificava l’altar com a lloc de la celebració eucarística. Ara bé, aquest valor escenogràfic haurà de ser matisat tenint en compte la pràctica, constatada durant l’elevació major, de córrer una tela negra davant del retaule amb la intenció de facilitar la *manducatio per visum* o comunió ocular. A més de les cortines que tapaven ordinàriament el retaule, es disposava sovint d’una cortina negra que es corria en el moment de l’elevació del *Corpus Christi*. El fet s’ha documentat en el cas d’altars i obres tan destacades com el retaule de santa Anna de l’Almudaina o el retaule major de la catedral de Barcelona.⁴ A més, en resta també el testimoni pictòric de la missa d’ànimes representada al retaule de sant Miquel de Terrassa (Museu de Terrassa).

L’èmfasi en aquesta transformació litúrgica justificaria, al seu torn, la teoria que s’ha anomenat del *jump up*, segons la qual aquests canvis litúrgics,

² NUSSBAUM, Otto, *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000* [Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums, 18, 2 vols], Bonn, 1965.

³ BINSKY, Paul, “The Thirteenth-Century English Altarpiece”, a *Norwegian Medieval altar Frontals and Related Material (Papers from the Conference in Oslo, 16th-19th December 1989)* [Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, 11], Roma, 1995, p. 47-57: 48.

⁴ LLOMPART, Gabriel, “Inventarios de templos y particularidades del culto en la ciudad gótica de Mallorca”, *Estudios Lulianos*, 26 (1986), p. 255 i 261; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (ed.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetudes catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma, 2014, p. 25.

sobretot el canvi de posició de l'oficiant, hauria propiciat el desenvolupament del retaule en detriment de l'antependi, que, per altra banda, hauria estat el principal precedent i model dels primers retaules⁵. Aquesta teoria, encara assumida de manera més o menys acrítica per alguns historiadors, presumeix que l'antependi hauria esdevingut una peça incòmoda o poc adequada des del moment que l'oficiant se situava al seu davant. Certament, l'exemple famós de l'abadia de Saint Denis sembla il·lustrar la possibilitat literal d'un *jump up*, ja que en aquest cas el sumptuós antependi que havia estat donat per Carles el Calb fou reutilitzat més tard com a retaule, tal com es pot veure en la coneguda taula atribuïda al Mestre de Sant Gil (The National Gallery, Londres), que es pot datar de finals del segle xv. Sens dubte, aquest no fou l'únic cas de reutilització d'un antependi com a retaule o *dos-sale*. El fenomen més generalitzat seria, òbviament, el de descartar els antics antependis i en contrapartida dotar els altars de nous retaules, amb formats que, a diferència dels antependis, podien créixer en alçada.

El cert és que la teoria del *jump up*, que pretenia donar una resposta senzilla a un problema complex, ha acabat mostrant la seva feblesa, i ha estat justament atacada per diversos flancs. En primer lloc, com hem recordat, s'ha retret que l'evolució litúrgica, quant a la posició del celebrant, va ser més lenta i en absolut tan lineal com alguns havien suposat. D'altra banda, si bé podem acceptar que l'antependi fou el principal precedent i model del retaule, a continuació cal dir que no fou pas l'únic. Cal tenir en compte altres tipologies, començant per la imatge escultòrica autònoma –abans que qualsevol altra la de la Mare de Déu entronitzada amb l'Infant, la *Sedes Sapientiae* romànica.⁶ Des del moment que aquesta s'allotjà dins d'un tabernacle amb portes articulades, el conjunt constituïa certament un preludi del “retaule”, especialment si s'ubicava rere i per damunt de l'altar.⁷ Si s'ha insistit en la transformació de l'antependi en retaule, també s'ha traçat legítimament

⁵ Cfr. MARTINDALE, Andrew, “Altarpieces in Italy during the 13th Century”, *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia*, 11 (1995), p. 37-45.

⁶ Vegeu sobre aquest tema el llibre clàssic de FORSYTH, Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton (New Jersey), 1972.

⁷ Vegeu KROESEN, Justin, LEEFLANG, Micha, SUREDA I JUBANY, Marc (eds.), *Nord & Sud. Art medieval de Noruega i Catalunya 1100-1350* (catàleg de l'exposició), Utrecht, 2019; GUTIERREZ BAÑOS, Fernando, KROESEN, Justin, ANDERSEN, Elisabeth (eds.), *The Saint Enshrined. European Tabernacle-altarpieces, c.1150-1400*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), 2020.

l'evolució del tabernacle-reliquiari al retaule.⁸ No s'ha d'ocultar, doncs, la diversitat de les tipologies d'objectes litúrgics i paralitúrgics que van convergir en aquest gran “acte d'unificació”⁹ que va representar l'eclosió del retaule a Europa. I molt especialment a Catalunya, on la cristallització de mitjan segle xiv es va produir en el marc de l'aiguabarreig d'uns corrents de procedència septentrional que no deixaren de fluir i d'una afluença nova i cabalosa de nous corrents italians.

No cal dir que l'espai itàlic presenta una dinàmica notòriament autònoma i àdhuc divergent respecte a l'Europa transalpina: l'aparent conservadorisme del segle XIII –que va merèixer el *giudizio sever* de Roberto Longhi– no deixa de ser el preludi de la “revolució” artística que es desencadena a finals del mateix segle i a inicis del següent. En tot cas, la peculiar dinàmica italiana, sobretot a la Toscana, va donar lloc a creacions tipològiques característiques. Algunes d'aquestes s'ubicaven en posicions diferents de les del retaule, com per exemple les grans *Croci dipinte*, penjades damunt de l'altar o bé col·locades sobre el *tramezzo* que separava el cor de la nau. Molt més rellevants, per l'impacte sobre l'àmbit català, foren altres aportacions toscanes, com ara l'adaptació i reinterpretació de les icones marianes bizantines –especialment l'*Hodegetria*– que són a l'origen de les grans *tavole dipinte* de la Mare de Déu i l'Infant, sovint encarregades per confraries de devoció i que en origen no foren destinades a l'altar major, almenys d'una manera estable. D'altra banda, tant les taules marianes com les taules hagiogràfiques, i també els crucifixos pintats, podien col·locar-se damunt del *tramezzo* que separava el cor dels religiosos de l'espai dels seglars, tal com ho va “documentar” Giotto en les escenes del *Pessebre de Greccio* i de la *Verificació dels estigmes de sant Francesc* a la basílica superior d'Assís. També caldrà recordar que l'iconòstasi oriental fou el principal model que va inspirar els primers retaules o políptics sienesos, amb una icona mariana al centre flanquejada per una sèrie de sants, representades les figures de mig cos o en

⁸ Vegeu en aquesta línia GAUTHIER, Marie-Madeleine, “Du tabernacle au retable”, *Revue de l'art*, 40-41 (1978), p. 23-42.

⁹ Prenem prestada aquesta expressió de M.-M. GAUTHIER, “Du tabernacle au retable”, p. 38, que l'aplica a l'aportació pictòrica de Giotto.

bust. No menys important, des de la nostra perspectiva, fou l'adaptació italiana de la tipologia bizantina de la icona biogràfica o *vita panel*,¹⁰ desenvolupada en primer lloc en un àmbit franciscà.¹¹ Totes aquestes creacions italianes, que es remunten al segle XIII i es continuaren desenvolupant en el segle XIV, proporcionaren alguns dels models cabdals per a la retaulística catalana del segon i el darrer terços del segle XIV, no sense convergir o “confluir” amb un substrat local que tradicionalment depenia i en gran part va continuar depenent dels models francesos i en general septentrionals.

Així, doncs, el desenvolupament i la diversificació de la retaulística occidental –incloent el cas català– no només tenen els seus punts de partida en tipologies prèviament codificades a l'Occident llatí, sinó també en tipologies originades a l'Orient bizantí i reinterpretades en contextos de cruïlla, intercanvi i amalgama cultural com els regnes llatins d'Orient sorgits a partir de la primera croada o els diversos territoris itàlics, especialment receptius als estímuls provinents d'Orient tot al llarg del Duecento. La gènesi i desenvolupament del retaule va ser, doncs, un fenomen complex, que difícilment es pot explicar d'una manera lineal i esquemàtica. Insistim que la tipologia retaulística fou el fruit de diversos processos de transposició, adaptació, amplificació de tipologies preexistents o paral·leles, i molt sovint d'unificació, combinació o hibridació de més d'una d'aquestes tipologies.

D'altra banda, aquesta exploració no es pot cenyir a les tipologies “mobles”, sinó que ha de prendre igualment en consideració la interacció, la complementarietat i els “transvasaments” entre el retaule i l'aparat figuratiu que es materialitzava sobre els murs, en forma de pintura mural (o en

¹⁰ Vegeu CHATTERJEE, Paroma, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image. Eleventh to Thirteenth Centuries*, Cambridge, 2014.

¹¹ La bibliografia sobre els temes que esmentem en aquest paràgraf és per descomptat abundantíssima. Vegeu per exemple el llibre clàssic de BELTING, Hans, *Bild und Kult: eine geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnic, 1990, que citarem aquí a través de la traducció francesa: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, París, 2007. Vegeu a més les contribucions al volum col·lectiu SCHMIDT, Victor M. (ed.), *Italian Panel Paintings of the duecento and Trecento* [Studies in the History of Art, 61; Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVIII], New Haven-Londres; i el llibre remarcable de VALENTI, Devis, *Le immagini múltiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'alto Medioevo all'età gotica*, Padova, 2012. Vegeu també un utilíssim panorama a SCHMIDT, Victor M., “Tavole dipinte, Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)”, a PIVA, Paolo (ed.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Milà, 2006, p. 205-244.

altres àrees, com a Itàlia, també en forma de mosaics). Nogensmenys, hauríem de tenir present la importància que van tenir a Catalunya, com a mínim des d'inicis del segle XI, els baldaquins d'altar, i molt especialment la tipologia dels baldaquins-plafó, que conjuntament amb els antependis van precedir –i durant un temps acompanyar– la proliferació dels retaules. A Catalunya, l'últim gran baldaquí monumental, concebut com una sumptuosa obra d'argenteria, fou aparentment el de l'altar major de la catedral de Girona. Posteriorment es deixaren de bastir cobricels de l'altar en forma de baldaquí, i aquesta tipologia no reapareixerà fins tardanament, al segle XVIII, i aleshores imitant el model berninià de Sant Pere del Vaticà.

Contra la teoria del *jump up*, cal desmentir de manera categòrica la idea que l'antependi hauria esdevingut progressivament obsolet a partir del segle XIII.¹² Ben al contrari, les peces conservades i els inventaris antics demostren que la part frontal de l'altar es va continuar ornant, malgrat que cada vegada més es tendirà a privilegiar en aquesta posició els paraments tèxtils, molt sovint amb brodats, que també podien comportar un programa figuratiu més o menys dens. Els antependis sòlids i fixos no van deixar d'existir, però hom va apreciar les possibilitats que oferien els paraments tèxtils, que es podien utilitzar en funció de les diverses ocasions litúrgiques, amb la qual cosa es reforçava el dinamisme i la “dramatització” del ritual litúrgic, una dramatització que, lògicament, tenia el seu moment més intens en el cicle pasqual. A l'àrea catalana –i en general ibèrica– el caràcter fix dels grans retaules tenia una contrapartida en el caràcter movable dels pal·lis utilitzats, per exemple, com a antependis. Però no hauríem de prendre en consideració únicament els pal·lis amb funció d'antependi, sinó també la resta de paraments tèxtils, alguns de grans dimensions, que podien ornar l'altar major, el presbiteri i altres espais de l'interior del temple, en funció del calendari litúrgic. En lloc de continuar insistint en l'auge del retaule com a hereu de l'antependi, caldrà subratllar, doncs, les modalitats de complementarietat entre ambdós objectes –que a voltes podien haver-se concebut

¹² SCHMIDT, Victor M., “Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals”, a KROESEN, Justin E. A., SCHMIDT, Victor M. (eds.), *The altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, 2009, p. 203.221.

al mateix temps i àdhuc amb mides idèntiques (com les dues taules procedents del monestir de Vallbona de les Monges, avui al MNAC).

En el segle XIII i en els primers decennis del segle XIV, com a altres països europeus, tenim exemples catalans –conservats o documentats– d'estructures que contenien una escultura allotjada en un tabernacle amb portes, o fins i tot algunes estructures més complexes amb més d'un tabernacle.¹³ Ara bé, en lloc d'insistir i de reinterpretar aquesta tipologia, com va ocórrer en els territoris septentrionals, on va prevaldre el *flügelaltar*, a Catalunya es va preferir finalment el retaule fix, com va ocórrer a Itàlia. Hi hagué certament alguna excepció, com la del gran retaule trescentista de l'altar major de la catedral de Tortosa. Però al llarg del segle XIV l'opció pels retaules amb portes sembla haver estat cada vegada més rara, a la inversa d'allò que es verifica al nord d'Europa. Hom podria dir que d'aquesta manera es renunciava a les possibilitats que l'estructura articulada oferia pel que fa a una connexió més dinàmica amb la seqüència temporal del calendari litúrgic, però, com hem subratllat, no hem d'oblidar les possibilitats que oferien en aquest sentit les cortines i sobretot els paraments tèxtils col·locats com a antependi o en altres posicions dins de la capella. La possibilitat de protegir un retaule monumental amb portes lleugeres, amb teles fixades a un marc o bastidor, sembla haver-se aprofitat poc en època gòtica a Catalunya, on conservem almenys l'exemple cincentista del retaule escultòric de sant Joan Baptista de la capella dels fusters a la girola de la catedral de Barcelona, que es protegí amb unes portes pintades sobre tela per Joan Mates l'any 1577.¹⁴ El que va esdevenir usual a Catalunya era cobrir el retaule amb cortines, que podien acollir elements iconogràfics i que, òbviament, afegien un important element dinàmic.¹⁵ Sabem, a més, que en retaules arquitectònics, concebuts

¹³ Vegeu per exemple GUTIERREZ BAÑOS, Fernando, KROESEN, Justin (eds.), *The Saint Enshrined*. Sobre els tabernacles marians vegeu ANDERSEN, Elisabeth, "Closing the Tabernacle. European Madonna Tabernacles c. 1150-c. 1350", *Medievalia*, 23/1 (2020), p. 59-100.

¹⁴ BOSCH I BALLBONA, Joan, "Joan Mates. Retaule de Sant Joan Baptista dels fusters, sarges", a BOSCH I BALLBONA, Joan, GARRIGA I RIERA, Joaquim (eds.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, núm. 23, p. 147-151.

¹⁵ Per al cas italià, vegeu SCHMIDT, Victor, "Curtains, 'Revelatio', and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy", a RUDY, Kathryn M., BAERT, Barbara (eds.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages* [Medieval Chrusch studies, 12], Turnhout, p. 191-213.

com a reliquiaries monumentals, com el de l'altar major de la catedral de Barcelona, s'hi afegien, en algunes festivitats, brodats figuratius, que no cobrien totalment el moble però en modificaven puntualment l'aparença, incorporant continguts específics. Tampoc no hem d'oblidar que els orgues construïts a finals de l'edat mitjana i durant l'època moderna es tancaven amb grans portes amb teles pintades; hem conservat per exemple les de l'orgue desaparegut de la catedral de la Seu d'Urgell, les gegantines de l'orgue de l'església –després catedral– de Sant Joan de Perpinyà i altres exemplars més tardans.

També caldrà abordar la qüestió, de vegades problemàtica, dels paraments tèxtils utilitzats com a “retaules”, és a dir, instal·lats darrere i per damunt de la taula de l'altar. Els jocs de paraments tèxtils que incloïen les dues peces, *devant d'autel* i *dossier*, són ben coneguts en diverses àrees septentrionals. Fins a quin punt era present aquesta possibilitat a Catalunya? En quins àmbits? Admetem des d'ara que només podrem oferir respostes parcials o temptatives a alguns d'aquests interrogants.

Recordem que el concili Laterà IV també va disposar que la reserva eucarística s'havia de custodiar sota clau i a la zona de l'altar. En el cas català veurem com acabarà per integrar-se en l'estructura del retaule. No podem establir en quin moment es va proposar per primera vegada aquesta solució, que en qualsevol cas es va normalitzar des dels darrers decennis del segle XIV en els retaules de l'altar major (i en alguns retaules d'altars secundaris amb el privilegi de la reserva eucarística). Aquesta opció original d'integrar l'armari litúrgic en l'estructura del retaule, especialment al centre de la predel·la, contrastava en qualsevol cas amb la tendència que es verifica en el món septentrional de mantenir separat el tabernacle eucarístic, de vegades desenvolupat en forma monumental, com a “torre eucarística”. L'èmfasi en l'eucaristia també va tenir a Catalunya, com en altres territoris, una traducció iconogràfica: la *Imago Pietatis* –o Pietat de Crist– es pintarà o esculpirà a la mateixa porta o cara frontal de l'armari eucarístic incorporat al centre de la predel·la i, consegüentment, al centre de l'altar, i també en molts retaules sense sagrari es representarà al centre de la predel·la. De fet, aquest missatge eucarístic, vinculat a la llegenda del miracle gregorià, des d'aquesta posició s'adreçava molt directament a l'oficiant, recordant-li la realitat de

la Transsubstanciació, i sovint s'amplificava a través d'una seqüència narrativa dedicada a la Passió de Crist, desplegada a ambdós costats de la predel·la o bancal. I aquest eix cristològic es completava encara, com veurem, amb la ubicació del Calvari al compartiment cimer del retaule, típica dels retaules catalans. Hom diria que aquesta incorporació del Calvari a la "punta" del retaule recordava l'antiga col·locació de la creu situada darrere l'altar o suspesa sobre aquest.¹⁶

El missatge cristològic i eucarístic, amb la seva dimensió universal, es podia combinar així amb la "particularitat" hagiogràfica dels retaules dedicats a un o més sants. Tot i la remarcable difusió, a partir de l'època carolíngia, de les dedicacions d'esglésies i altars al Salvador (una advocació que des de mitjan segle xv tendeix a transformar-se o "transvasar-se" en la de la Transfiguració), aquesta dedicació cristològica mai no va superar la de la Mare de Déu, i el seu percentatge també és modest per comparació amb la totalitat dels altars dedicats a un o més sants. Per descomptat, no podem oblidar la dimensió cristològica dels altars dedicats a la santa Creu, que tanmateix presenten un contingut hagiogràfic centrat en Santa Helena, l'emperador Constantí i de vegades l'emperador Heracli (amb més o menys protagonisme cadascun segons els casos). En tot cas, el nombre de retaules que coneixem consagrats al Salvador són relativament pocs per comparació amb els incomputables dedicats a la Mare de Déu, sovint amb un programa centrat en els seus Goigs. Òbviament, als retaules marians els és inherent el contingut cristològic, en aquest cas amb un èmfasi especial en el misteri de l'Encarnació. En el cas dels retaules dedicats a un o més sants –sovint dos, de vegades tres i, excepcionalment, a tots els sants–, aquesta advocació o advocacions particulars s'articulaven amb un missatge cristològic més o menys desenvolupat, que normalment posava l'accent en el sacrifici eucarístic. Sigui com sigui, enfront dels components que es poden vincular al ritu eucarístic i al cànon de la missa, no podem perdre de vista que el culte dels sants fou una força major en la producció de retaules.

¹⁶ Vegeu el volum col·lectiu ESCUREDO, Elena; OLIVARES, Diana; POMAR, Pablo (eds.), *Crux Triumphalis. Calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el concilio de Trento*, León, 2023.

En aquest sentit, es plantegen qüestions no menys denses sobre els vincles d'aquest culte amb la possessió de relíquies i sobre la naturalesa privada, corporativa, ciutadana o pública del culte dels sants –particularitats “identitàries” que es podien superposar o conjuguar de diverses maneres. La proliferació, ja al segle XIV però sobretot al segle XV, d'altars i capelles de titularitat o patrocini corporatiu, d'organismes polítics o de confraries professionals, constitueix un reflex directe i eloqüent de l'evolució socioeconòmica i política. Així, algunes de les obres més innovadores i sumptuoses de mitjan segle XV, com el retaule de sant Jordi (ca. 1435) de la capella de la casa de la Diputació del General de Catalunya, pintat per Martorell, o el retaule de la Mare de Déu dels Consellers (1443-1445) de la capella de la casa de la Ciutat de Barcelona, pintat per Lluís Dalmau, foren el fruit d'encàrrecs de dues corporacions polítiques. Les confraries professionals també van competir en aquesta febrada dels retaules i, de fet, al llarg de la segona meitat del segle XV van adquirir un protagonisme indiscutible. De vegades àdhuc van finançar el retaule de l'altar major, com és el cas dels corredors d'animals de Barcelona, que ho van fer a l'església del convent de Sant Antoni Abat, o dels blanquers de la mateixa ciutat, que van fer el mateix a l'església de Sant Agustí Vell, amb un moble que constitueix l'exemple més exagerat del gegantisme a què tendia la retaulística catalana. La pintura d'ambdós retaules, a més, fou encarregada a Jaume Huguet, el prestigi del qual aviat va deixar a l'ombra el de Dalmau.

Podem admetre que, en general, s'han fet pocs esforços per cercar possibles vincles dels continguts iconogràfics dels retaules amb les lectures i els cants litúrgics propis de la festa del sant al qual està dedicat el retaule, cosa que probablement cal explicar per la feblesa dels coneixements sobre litúrgia per part dels historiadors de l'art, d'una banda, i pel poc interès que generalment els liturgistes han mostrat per la iconografia. Es tracta, però, d'un camí que cal explorar: gràcies a alguna succinta referència documental podem deduir, per exemple, que particularitats estructurals i iconogràfiques com la interpolació d'una taula mariana al carrer central d'alguns retaules hagiogràfics dels segles XIV-XV podrien explicar-se com la resposta a la necessitat d'una imatge de la Mare de Déu que presidís la celebració de festivitats com l'Assumpció de Maria. Per part d'alguns historiadors de l'art

s'han fet potser més temptatives per descobrir els vincles dels retaules, dels seus programes iconogràfics, amb la predicació, sense que en conjunt s'hagin obtingut resultats generalitzables, més enllà de la constatació d'alguna connexió particular o l'afirmació genèrica sobre el missatge del retaule com una forma *sui generis* de “predicació”. Reconeixem que són pocs els avenços que nosaltres podríem presentar en aquestes dues línies.

Nogensmenys, cal tenir present l'estatus de l'altar com a seu de relíquies i les possibilitats d'associació del retaule amb els reliquiariis en forma de retaule-reliquiari o de retaule adaptat a l'exposició de les relíquies.¹⁷ En quina mesura es van adoptar les tipologies de retaule-reliquiari a Catalunya? Sobretot, prestarem atenció a les propostes més originals que en aquesta línia es van materialitzar en aquest territori, començant pel retaule major de la catedral de Barcelona, realitzat entre 1358 i 1366 i descrit sovint pels historiadors com una estructura arquitectònica “transparent” i “aniconica”, però que s'utilitzava, no només com a expositor del Santíssim Sagrament, sinó també com a expositor d'altres relíquies i, per consegüent, de reliquiariis, que hi afegien l'eloqüència de les imatges. A Catalunya també es pot documentar el cas del retaule estructurat per allotjar la tomba d'un cos sant, com el que va ser contractat l'any 1420 al pintor Jaume Gonçalbo, destinat a abrigar i exposar la caixa de sant Ermengol a la capella de sant Ermengol i sant Blai de la catedral de la Seu d'Urgell. I també podem parlar de la funcionalitat “retaulística” que podia adquirir per ell mateix un sepulcre monumental, com el de Santa Eulàlia (ca. 1327), a la cripta de la catedral de Barcelona, realitzat per l'escultor pisà Lupo di Francesco.

Certament, haurem de contemplar la complementarietat i interrelació del retaule amb els altres objectes i ornaments litúrgics o paralitúrgics associats a l'altar, així com els processos de transferència o substitució entre diverses tipologies d'objectes i diversos suports materials. Com veurem, a Catalunya s'observa una correlació gairebé perfecta entre l'auge del retaule

¹⁷ Per a l'àmbit germànic vegeu per exemple ACKLEY, Joseph Salvatore, “The Relic altarpiece as Treasury Altarpiece”, a KÖLLERMANN, Antje-Fee, UNSINN, Christine (eds.), *Die Goldene Tafel aus Lüneburg* [Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Band 5/6, 2020-2021], Petersberg, 2021, p. 37-52.

i el declivi de la pintura mural¹⁸. Aquest transvasament de l'aparat iconogràfic dels murs als retaules divergia respecte a l'evolució que es va produir en altres territoris de l'Europa catòlica en els darrers segles medievals. Contràriament a França –especialment la França septentrional– i a altres territoris europeus, on l'arquitectura gòtica va donar de bon començament una gran importància als grans finestrals amb vitralls, aquests van tenir un paper molt més limitat en les esglésies catalanes, en una línia fins a cert punt característica de totes les variants del “gòtic meridional” o “mediterrani”. Així, alguns dels trets distintius del retaule català, a partir del segle XVI, estan vinculats al fet que aquest va absorbir el tipus de continguts iconogràfics que als territoris septentrionals –o als territoris castellans– van tenir en els grans vitralls el seu vector privilegiat. D'altra banda, podem dir que a Itàlia es va mantenir en general l'opció dels grans cicles murals alhora que es desenvolupaven les noves formes del retaule.

En qualsevol cas, caldrà mesurar l'entitat del missatge iconogràfic del retaule dins de l'economia figurativa del temple. I també explorar les analogies morfològiques i les ressonàncies simbòliques que s'establien entre estructures i objectes de mides ben diferents, en una escala dimensional que pot anar de l'edifici fins a la microarquitectura d'un objecte d'orfebreria, passant per la forma arquitectònica del retaule.

El fenomen de la desigual importància que solien tenir els diversos suports figuratius –retaules, programes escultòrics associats o no amb el retaule, pintura mural, vitralls pictòrics– no pot explicar-se al marge dels condicionants i les possibilitats que oferia l'estructuració arquitectònica i espacial dels temples. Els retaules es van fer lloc en un espai complex i notòriament fragmentat.¹⁹ Pensem, en aquest sentit, en la successió de llinars, cancells i barreres, opacs o transparents, especialment els que protegien l'altar i els que tancaven el cor en esglésies monàstiques, catedrals i col·legiates, amb l'evolució divergent que en aquest aspecte es produeix al

¹⁸ CORNUDELLA, Rafael, “*Déu que ens quarts de pintors! Dernière floraison et déclin de la peinture murale dans les états ibériques de la Couronne d'Aragon (XIV^e-XV^e siècles)*”, a *Fresques de Corse et de Méditerranée occidentale (Sguardi incrociati/ regards croisés)*, Bastia, 2020, p. 167-191.

¹⁹ Vegeu, entre altres, BACCI, Michele, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari, 2005; i CARRERO, Eduardo, *La catedral habitada. Historia de un espacio arquitectónico*, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), 2019.

món ibèric, sobretot a partir del segle XIV. Aquestes estructures contribuïen d'una manera essencial a organitzar i compartimentar l'espai eclesial en termes funcionals, simbòlics i jeràrquics. Com és sabut, moltes d'aquestes estructures avui han desaparegut o han estat desplaçades, en molts casos a conseqüència de la darrera gran reforma litúrgica del concili Vaticà II. Els cors hispànics, que des dels darrers segles medievals s'havien anat reubicant al centre de la nau,²⁰ foren una de les víctimes principals d'aquestes intervencions dràstiques del segle XX, de la mateixa manera que el concili de Trento havia propiciat la desaparició dels *jubés* en tantes catedrals i esglésies septentrionals. Però la renovació litúrgica i l'afany per “descompartimentar” l'espai eclesial també va afectar alguns retaules, com ara el de l'altar major de la catedral de Barcelona, que l'any 1971 va ser condemnat a l'exili (a l'actual església de Sant Jaume). Ens cal, doncs, restituir la complexitat i les transformacions de l'espai eclesial per valorar adequadament la contribució que a la seva articulació simbòlica i funcional feien els retaules, ja sigui el retaule major, ja siguin els retaules secundaris, cada vegada més nombrosos.

La desacreditada teoria del *jump up* tampoc no va prestar gaire atenció a les implicacions que tingué la proliferació dels altars secundaris. Per un costat cal reconèixer que l'exploració de noves formes retaulístiques no només s'aplicà als altars majors sinó també a la multitud creixent d'altars secundaris, col·locats contra els murs de la nau, adossats als pilars de la nau o, cada vegada més, allotjats dins de les capelles secundàries que s'afegiren a les fàbriques romàniques o que ja des de bon començament es van planificar en els nous temples construïts a Catalunya a partir de 1300. Hem d'admetre, doncs, que els altars secundaris foren el laboratori de moltes innovacions tipològiques, sovint abans que aquestes fossin admeses a l'altar major. Sens dubte, al final de l'edat mitjana, les dinàmiques de “privatització” del culte, l'obsessió per les misses *pro anima* i la fundació de beneficis simples alimentaren aquesta proliferació dels altars secundaris i la consegüent eclosió de

²⁰ A més de CARRERO, *La catedral habitada...*, vegeu CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/2 (2009), p. 315-327.

la producció de retaules.²¹ La possibilitat d'allotjar còmodament els altars dins de les noves capelles secundàries, configurades com a espais autònoms, estimulà d'una manera decisiva la producció de retaules, així com la d'altres tipologies d'objectes litúrgics o paralitúrgics destinats a aquests altars i capelles.

Sovint aquests retaules, finançats per particulars o per confraries –com les professionals, cada vegada més importants–, rivalitzaven per les seves mides, els seus materials i la seva ambició estètica amb el retaule major del mateix temple. Però a una altra escala més restringida de “privacitat”, també haurem de valorar els formats i missatge iconogràfic dels retaules de petit format i la completa gamma de les taules de devoció, de vegades petits políptics. A pesar de les diferències funcionals respecte als retaules monumentals afectats al culte, no podem ignorar aquesta producció, que sortia dels mateixos obradors dels pintors de retaules –a banda, és clar, dels objectes similars d'ivori, d'orfebreria, esmaltats, etc. Si bé no podem decantar el nostre argument cap a aquest àmbit, tampoc no seria lògic ignorar-lo.

L'àmbit català presenta especificitats respecte a altres territoris europeus, que no podem obviar i que adquireixen un gran interès en una perspectiva comparativa. Durant els decennis centrals del segle XIII assistim a la gran expansió catalanoaragonesa vers el sud, amb la creació dels reialmes cristians de Mallorca i de València, i amb l'inici d'una expansió mediterrània més ambiciosa amb la intervenció a Sicília. Però aquestes gestes militars coincideixen amb un clima conservador i una certa atonia pel que fa a l'art i l'arquitectura, que contrasta, per exemple, amb l'espectacular creativitat que en aquest terreny va caracteritzar el regnat de sant Lluís a França, i amb el similar dinamisme d'altres regions europees. Com és prou sabut, el paradigma de l'arquitectura gòtica, el nou *opus francigenum*, fou adoptat molt tardanament a Catalunya, i encara filtrat per les experiències prèvies del Llenguadoc. El resultat fou una nova variant del gòtic “meridional” o “mediterrani” que donarà fruits originals al llarg dels segles XIV i XV. Sigui com sigui, el desenvolupament de l'arquitectura gòtica a Catalunya, així com el

²¹ Per al cas de Barcelona, vegeu BORAU MORELL, Cristina, *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003.

renaixement coetani de l'escultura monumental, van precedir i acompanyar l'eclosió del retaule.

És només a partir del voltant de 1300, doncs, que a Catalunya es comencen a construir els nous edificis gòtics de catedrals, esglésies parroquials i esglésies monàstiques, en molts casos per substituir les fàbriques d'època romànica que havien quedat petites. Ja hem subratllat que la proliferació dels retaules està estretament vinculada a la proliferació de les capelles secundàries en aquests nous temples. Ara bé, quan es van dissenyar aquestes capelles ningú no va preveure el desenvolupament monumental dels grans retaules-pantalla que es va produir una mica més tard, ja des dels anys centrals del mateix segle. Ningú no devia imaginar, a inicis del segle XIV, allò que al cap d'uns cinquanta anys arribarien a ser els retaules, amb el seu creixement vertical i la seva vocació "invasiva", que no parará d'afermar-se a finals de l'època medieval i durant l'època moderna. La manera com els retaules cegaran sense contemplacions els finestrals, alguns dels quals s'havien dotat no feia pas tant de temps de vitralls pictòrics, demostra fins a quin punt la nova retaulística fou un fenomen literalment compulsiu i invasiu.

En els darrers anys, s'ha insistit en la idea que l'espectacular desenvolupament monumental del retaule hispànic, amb un enorme impacte escenogràfic, tindria a veure amb l'especificitat dels cors hispànics baixmedievals i moderns pel que fa a la seva situació al centre de la nau, la qual cosa permetia que els laics s'atansessin molt més a l'àrea de l'altar, accedint al creuer.²² Seria absurd negar que aquestes condicions específiques van propiciar el desenvolupament dels retaules gegantins als territoris ibèrics. El problema d'aquest enfocament rau més aviat en la seva parcialitat i el seu esquematisme. En el nostre llibre confirmem la precedència de l'àmbit català pel que fa a la creació dels primers retaules ibèrics estructurats com una gran pantalla de format tendencialment vertical. Ara bé, com veurem, no és en absolut evident que la gènesi d'aquest tipus de retaule estigués especial-

²² KROESEN, Justin E. A., *Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven, 2009, p. 149-278.

ment lligada als altars major de les catedrals i d'altres temples de gran envergadura, en els quals adquiria tot el seu sentit la relació de complementarietat amb un cor igualment de grans dimensions. És possible que el retaule català “canònic” fos concebut inicialment per a espais eclesials d'envergadura limitada. En tot cas, el primer que coneixem és el retaule de la capella de l'Almudaina, un dels retaules fixos que el rei Pere III el Cerimoniós va encarregar a Ferrer Bassa per a les principals capelles palatines, del qual hem conservat alguns elements importants que ens permeten fer-nos una idea del conjunt. Clarament, el fet, reconegut, que la cristallització del retaule català “canònic” se situï en l'inici de la gran retaulística ibèrica requereix una major atenció a la conjuntura dels dos decennis centrals del segle XIV.

Sigui com sigui, els espais presbiterals amb arcs oberts a una girola, com els de les noves catedrals gòtiques i d'altres edificis eclesials de grans dimensions, no eren espais idonis per a la instal·lació del gran retaule-pantalla, que més aviat va trobar el seu lloc en els absis tancats, sense girola i sense capelles radials, o a les capelles laterals, que proliferaven de manera imparable. Si el mur de fons era recte, el retaule s'hi podia adossar o fixar directament; si l'espai tenia una conca absidal o una planta poligonal, el retaule-pantalla, ocupant tot l'ample de la capella, creava al seu darrere un espai tancat, al qual es podia accedir a través de portes integrades a l'estructura del retaule. Al contrari, els amples espais presbiterals oberts a la girola, en els quals la intrusió invasiva d'un retaule-pantalla gegantí hauria tingut efectes indesitjats, van propiciar sobretot una experimentació amb les diverses possibilitats de les estructures exemptes, aïllades. Per entendre plenament el tipus de desenvolupament monumental dels retaules catalans –i seguidament ibèrics– també podem assenyalar altres premisses aparentment no explorades pels historiadors. Per exemple, la ubicació del retaule al fons de les capelles secundàries, i no al seu costat oriental com, en canvi, fou la pauta als territoris septentrionals. Tanmateix, a Itàlia, on els retaules s'ubicaven igualment al fons de les capelles laterals, hom va evitar els formats massa grans i verticals, que haurien restat protagonisme a les pintures murals (i haurien cegat finestrals). Sigui com sigui, la disposició al mur de

fons de les capelles secundàries suggeria una major autonomia d'aquests altars amb els seus retaules, per contrast amb la subordinació a l'eix i la direcció litúrgica del temple *versus orientem* que s'observava en els espais eclesials de l'Europa septentrional. Per bé que no estudiades, les implicacions d'aquesta diferència no semblen menors. Certament, les àmplies capelles secundàries construïdes a Catalunya a partir del segle XIV també eren capaces d'acollir taules o retaules als seus murs col·laterals, sempre, però, de dimensions menors al del retaule situat al fons, rere l'altar.

Si els primers retaules catalans estan vinculats bàsicament a un corrent d'influència septentrional, transpirinenca, val a dir que en endinsar-nos en el segle XIV advertim una influència italiana cada vegada més rellevant, que no només arrelarà en forma d'una pintura italianitzant o "italianista" autòctona, sinó que també degué tenir la seva rellevància en l'experimentació al voltant dels formats i estructura del retaule. La convergència dels models procedents de França amb els models italians estimulà, sens dubte, l'experimentalisme que caracteritza els decennis centrals del segle XIV a Catalunya. En aquesta etapa s'assajaren diverses possibilitats que en gran mesura combinaven els models septentrionals i els que procedien de la Toscana. Amb raó Kroesen ha subratllat que en època romànica i encara durant el segle XIII es pot verificar a tota l'Europa catòlica una notable "unitat en les arts de l'altar", mentre que, a partir del segle XIV s'adverteix una diversificació que donarà lloc a diversos corrents regionals.²³ En el cas de Catalunya és evident que el segle XIV fou, en aquest sentit, un període frontissa, un autèntic *tournant*, un temps d'innovacions, que en el nostre cas també suposava la superació del conservadorisme que havia predominat durant un tram central i molt prolongat del segle XIII.

El tipus del retaule català "canònic" fou, doncs, un dels fruits d'aquesta etapa d'experimentació, potser el més original, i, en tot cas, el que acabà per prevaldre sobre altres alternatives. Fins on ens ha estat possible, en el nostre llibre expliquem, doncs, la gènesi i el desenvolupament del retaule català canònic, amb un cos principal emmarcat pel guardapols i situat damunt de

²³ KROESEN, Justin, *Las artes del altar en la Edad Media. Del museo a la Iglesia: un viaje de ida y vuelta*, Madrid, 2023. En aquest llibre l'autor matisa alguns des enfocaments presentats al seu llibre de 2009.

la predel·la. El centre del cos principal estava ocupat pel nucli “icònic”, damunt del qual se situava normalment un altre compartiment amb l'escena del Calvari, mentre que als flancs un nombre més o menys elevat de compartiments narratius ocupaven la major part de la superfície, organitzats de manera reticular en pisos i seccions verticals. Els muntants o filloles que delimitaven les seccions verticals podien adquirir una certa amplada i acollir altres compartiments amb petites figures icòniques de sants o profetes, que també podien distribuir-se als guardapols si eren prou amples. En fi, al bancal o predel·la es desplegava també una seqüència amb figures o mitges figures icòniques o bé amb escenes narratives. Ja hem assenyalat que els retaules d'altar major acollien al centre de la predel·la l'armari eucarístic, de forma prismàtica, que també podia rebre una decoració pictòrica: sovint, com hem dit més amunt, la Pietat de Crist (*Imago Pietatis*) flanquejada per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. Les principals variants respecte a aquest tipus seran descrites oportunament, per exemple, el dels grans retaules que contenien no només un tabernacle amb una escultura al centre, sinó dos tabernacles més amb escultura als extrems. També estudiarem els diversos materials amb els quals es van materialitzar els retaules catalans, especialment les alternatives entre l'orfebreria, la pedra i la fusta, així com les opcions per a la figuració escultòrica o bé pictòrica, o bé les fórmules mixtes que combinaven l'escultura i la pintura plana.

Després de la normalització del tipus autòcton canònic quedà encara un marge, més aviat petit, per a l'experimentació amb formats i estructures alternatius. Ja a l'extrem de l'època que aquí estudiem, l'emmirallament amb la nova retaulística dels Països Baixos va inspirar propostes tan innovadores en el context català com la de Lluís Dalmau amb el retaule dels Consellers o la de Bartolomé Bermejo amb la Pietat de Lluís Desplà, per posar dos exemples cabdals que eren fruit d'encàrrecs molt especials. Propostes agosarades, certament, que a penes van tenir conseqüències en un ambient en què imperava el tradicionalisme. Enfront de la fórmula eyckiana radical però imitativa de la Mare de Déu dels Consellers, que ni tan sols Dalmau fou capaç de mantenir, serà Jaume Huguet qui imposarà la seva autoritat, oferint una variant eyckiana “domesticada”, conservadora però en el fons més original, i una fe indestructible en les virtuts del cànon tradicional del retaule català.

Enfront d'aquesta "dictadura", un pintor de la talla de Bermejo només tenia reservat un paper testimonial a Catalunya.

En reconstruir l'evolució del retaule a Catalunya és important considerar que els retaules van ser el producte de la feina de professionals diversos, fonamentalment pintors, escultors i fusters, i que encara és difícil establir amb precisió com s'articulava el treball d'uns i altres. Com és sabut, els escultors eren anomenats *imaginaires* i podien treballar la fusta, la pedra o ser competents en ambdues coses. Els que eren especialitzats en la pedra eren sovint els mateixos que, identificats com a *picapedrers* o *mestres de cases*, eren competents com a arquitectes. Una de les llacunes més sensibles pel que fa al coneixement de la retaulística és la relativa a la contribució dels fusters, que podien ser més o menys hàbils pel que fa a l'obra de talla decorativa o figurativa. En el cas dels retaules pictòrics, normalment el pintor signava un contracte que s'estipulava a preu fet i que incloïa la fàbrica del suport i ornaments de fusta, que òbviament hauria de derivar a un fuster, però aquest encàrrec no era objecte d'un contracte autoritzat per un notari. Només en casos excepcionals, en què l'escultura es combinava amb la pintura plana o es tractava de retaules de grans dimensions, el comitent solia fer dos contractes, un amb el fuster o fuster-imaginaire i un altre amb el pintor. En tot cas, molts contractes semblen establir la preeminència dels pintors en el disseny de les estructures, ja que són ells que lliuren la mostra del retaule. Això degué afavorir la permanència de models ben consolidats a l'obrador pictòric durant un llarg període d'activitat. En l'estat actual dels nostres coneixements, doncs, no és fàcil de valorar el paper dels fusters, especialment dels que eren competents com a imaginaires, en l'evolució de la retaulística catalana. La qüestió sembla especialment pertinent en el cas dels retaules de pedra, obrats per artistes vinculats també a l'escultura decorativa, arquitectònica, que podrien haver tingut un paper pioner en la introducció de noves fórmules com les flamígeres. En el cas dels retaules enterament escultòrics, de pedra o de fusta, podem admetre que el protagonisme recau en l'imaginaire, però sense negligir l'aportació dels pintors que completaven l'obra amb la policromia i el daurat. També en aquest aspecte hem de corregir els nostres biaixos, encara llastats per l'ideari acadèmic sobre la jerarquia de les arts.

Per comparació amb altres contextos europeus, l'àmbit català –així com altres territoris de l'antiga Corona d'Aragó– ofereix unes condicions molt avantatjoses per als estudis històrics i, des de la nostra perspectiva, per a l'estudi del retaule i la resta del mobiliari d'altar. Comptem, d'una banda, amb una gran quantitat d'objectes conservats i, de l'altra, amb la immensa riquesa de la documentació preservada als arxius. Destaquen els arxius capitulars, diocesans, parroquials o de les ordes religioses (aquests darrers més dispersos i de vegades poc accessibles), però també cal comptar amb l'abundant documentació generada per la cort reial, principalment conservada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (Barcelona) i la riquíssima –gairebé oceànica– documentació notarial, servada en arxius diversos, entre els quals destaca l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, un dels més importants d'Europa en la seva categoria.

Els contractes d'obra són una de les fonts més valuoses que tenim a disposició, atès que, a banda de revelar el context de l'encàrrec i els agents implicats, principalment artistes i comitents, ofereixen dades precioses sobre l'estructura dels conjunts, les tècniques i els materials emprats o el preu i els terminis de pagament establerts. Entre altres, també aporten informacions sobre la iconografia i la distribució dels temes, per bé que no sempre són tan explícits com desitjaríem. Tanmateix, els documents a l'abast són absolutament variats i inclouen tipologies recurrents com les àpoques, certament nombroses, o els inventaris, sovint inclosos en les visites pastorals, per citar només alguns exemples. Altres tipologies documentals, de gran valor, són, però, molt poc freqüents en el període que aquí estudiem. Tenim per exemple algunes referències sobre peritatges (*visures*) de retaules de l'època que estudiem, però no coneixem el seu contingut²⁴. Als contractes per a la realització de retaules també s'esmenten sovint les traces o *mostres* (dibuixos), però a penes s'han conservat a Catalunya, a diferència de l'Aragó, on se'n coneixen moltes del segle xv. Cal recordar almenys la ben coneguda mostra del retaule de la Mare de Déu dels Consellers (Arxiu Històric de la

²⁴ A Catalunya coneixem més peritatges en disciplines com l'arquitectura, vegeu DOMENGE I MESQUIDA, Joan; VIDAL FRANQUET, Jacobo (eds.), *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra* (s. XIV-XVIII), Palerm, 2017.

Ciutat de Barcelona).²⁵ També s'anomenaven *mostres* els patrons i models dibuixats, amb figures, grups de figures i tal vegada composicions senceres, que els artistes atresoraven i que eren un material de treball imprescindible, que sovint passava d'un taller a un altre (per exemple a la mort d'un artista). En el cas català, en tenim referències documentals, però malauradament no conservem dibuixos d'aquest gènere d'època medieval.

Escriure un llibre sobre les funcions i tipologia del retaule no deixa de ser una operació difícil, àdhuc una empresa contradictòria, perquè fatalment ens empeny a definir i aïllar d'alguna manera aquesta tipologia. La definició del retaule estarà necessàriament en tensió amb el nostre afany de reintegrar-lo en un context funcional i simbòlic més ampli. Si l'ideal seria aprofundir en les relacions de complementarietat del retaule amb altres estructures i objectes d'ornament de l'altar i del seu entorn, és evident que aquest objectiu només el podrem satisfer d'una manera limitada i, per descomptat, insuficient.

Fins avui, per obtenir una visió del conjunt sobre el retaule hispànic des del punt de vista tipològic i funcional, disposàvem d'alguns llibres ambiciosos, com el pioner d'Agustí Duran i Sanpere sobre la retaulística de pedra (*Els retaules de pedra*, 1932-1934), el llibre remarcable de Judith Berg Sobré (*Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, 1989), o el molt més recent de Justin E. A. Kroesen (*Staging the Liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*, 2009). Algunes de les febleses de la darrera aportació esmentada es poden imputar a la seva ambició i a la dificultat de dominar una historiografia que en els darreres decennis ha crescut exponencialment. En cenyir-nos a un àmbit geogràfic i cultural més restringit, el de la Catalunya històrica, esperem haver superat com a mínim aquest entrebanc. També esperem haver aportat una visió de conjunt diferent i més articulada pel que fa a l'espai català.

Els coneixements i les competències dels tres autors d'aquest llibre són limitats. Per aquesta raó, i per una raó més profunda de caràcter epistemològic, no tenim pas la gosadia d'aspirar a una perspectiva "holística", per

²⁵ Vegeu IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, 2019.

mentonar una paraula de la qual avui alguns historiadors solen abusar de manera acrítica. Sí que hem maldat per fer convergir i integrar diverses perspectives i estratègies d'anàlisi i interpretació, en la mesura de les nostres capacitats.

RAFAEL CORNUDELLA