

ARTISTA-ARTESANO EN EL GÓTICO CATALÁN, I¹

JOAQUÍN YARZA LUACES

Se paga en 1476, al pintor Jaume Vergós, 1 libra de Barcelona y 18 sueldos por pintar un caballo y un hombre, que estaban sobre la fuente de los claustros de la catedral de Barcelona. En el momento de firmar el recibo no puede hacerlo, porque no sabe escribir, y lo hace por él el también pintor Francesc Mestre.² ¿Quiere esto indicar que los artistas góticos catalanes no sabían escribir o que estamos ante uno de escasa entidad, especializado en labores secundarias? Lo cierto es que pertenece a una dinastía bien con-

1. El origen lejano de este trabajo está en la ponencia presentada al Coloquio sobre *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, celebrado en Rennes (Francia) entre 2 y 6 de mayo de 1983, con un proyecto más restringido: el pintor en Barcelona en torno a 1400. Las actas están aún en prensa, en este preciso momento, si bien a punto de publicarse el primer volumen, donde se incluye mi estudio. El origen próximo, en unas conferencias pronunciadas por encargo de los «Amics de l'Art Romànic», en Barcelona y Sabadell, en marzo y abril del año 1986. Conferencias que se ampliaron notablemente en otra pronunciada en mayo en la Universidad de Santiago de Compostela. Cada vez se me hizo más claro que el material reunido, que era muy vasto, se podía organizar de nuevo y traducirse en una publicación. Sus dimensiones superaban con mucho las pensadas, de modo que lo he tenido que dividir en dos partes. La primera es la que aquí se presenta. En la segunda, que se publicará a continuación, se tocarán aspectos relativos a la organización del obrador o taller, el sistema de aprendizaje, los ayudantes, el trabajo, los modelos, los precios y salarios, con un capítulo relativo a la vida personal de los artistas. Deseo agradecer aquí la colaboración prestada en diversos temas por Francesca Español Bertrán, que tan bien conoce la documentación y los problemas relacionados con el gótico catalán.

2. J. MAS, *Notes sobre antics pintors a Catalunya*, en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras», VI (1911-1912), pág. 256. Citado de ahora en adelante, MAS, *Notes*.

siderada en la ciudad, con una clientela amplia, vinculada a labores públicas y que llega a ocupar cargos importantes en la administración. Por tanto, el problema es grave, aunque, como se verá, no está generalizado. Hay que tenerlo en cuenta cuando se hable de la consideración intelectual de los artistas a las puertas del renacimiento.

El tipo de encargo llama la atención, si se tiene en cuenta que se trata de un pintor. Pero podemos traer a colación otro documento no muy diferente. En 1392, Berenguer Llopart, pintor de la misma ciudad, cobra 110 sueldos por pintar un paño y un escudo con las señales del difunto doncel Simón de Ampurias, para su funeral, de acuerdo con una disposición de sus albaceas testamentarios.³ De hecho, se pone de manifiesto una realidad artesanal en la que está inmerso el pintor gótico catalán.

¿Qué posición económica implica la compra de un esclavo negro, el 28 de enero de 1411, por la cantidad de 60 libras, efectuada por Lluís Borrassà, el famoso pintor?⁴ A esas alturas trabajaba para él otro esclavo al que había enseñado a pintar. La situación de Barcelona y Catalunya permitía la existencia de estos desafortunados de diversas procedencias. ¿Se puede deducir el «status» de un pintor utilizando como signo el número de esclavos que puede llegar a poseer?

Al designar a Pere Sanglada maestro del coro de la catedral de Barcelona, el cabildo le paga (1394) un viaje sobre un caballo que, asimismo, han adquirido para él, con objeto de que visite los coros de las catedrales de Girona, Elna, Narbona, Carcasona y otros lugares en que existieran, que le sugerirán ideas para el que debe llevar a cabo.⁵ ¿Cuál era, pues, el sistema de trabajo de los artistas? ¿Les concedían siempre estas facilidades para que su labor se beneficiara, a partir de la toma de contacto con obras parejas que le sirvieran de estímulo, o, por el contrario, es un hecho anómalo?

Cuatro documentos, cuatro informaciones, que permiten preguntarse sobre la formación intelectual de lo que hoy llamamos artista, aunque antes era artesano; sobre el tipo de encargos y, por tanto, de obras que se podían aceptar sin desdoro, lo cual incide de nuevo sobre la consideración artesanal de los pintores; sobre la situación económica en relación a compañeros de oficio, pero también respecto a la sociedad circundante; sobre las condiciones de trabajo y las relaciones entre artista y cliente.⁶

3. J. M.^a MADURELL MARIMÓN, *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», X (1952), doc. 570, págs. 148-149. Citado a partir de ahora, MADURELL, *Borrassà*.

4. MADURELL, VIII, doc. 167, págs. 188-189.

5. R. TERÉS, *Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: Aspectos documentales y formales*, en «D'Art», n.º 5 (1979), pág. 60.

6. La etapa gótica catalana es muy rica en documentos legales que proporcionan

El artista-artesano gótico

Uno de los rasgos diferenciadores del profesional de la etapa gótica respecto a la anterior románica, parece ser la estabilidad o asentamiento en las ciudades, en sustitución de la vieja itinerancia. Aunque es algo establecido, pocas noticias tenemos, tanto de la primera situación, como del paso a la segunda. Es la creciente importancia de la ciudad la que la permite. Pero, ¿cuál es el camino? Es muy posible que sean pocos los capaces de vivir de su trabajo. Incluso que éste ha de diversificarse. También, por ello, que se intente completar con otras actividades al margen, que redondeen el magro presupuesto.

El siguiente paso consiste en buscar alianzas que aseguren el trabajo o continuadores que se formen sin costos altos. Esto es, que se intente la creación, como en otras profesiones, de un cierto clan familiar, donde el hijo aprende con el padre y hereda el oficio y la clientela. Paralelamente, se siguen otras estrategias destinadas a agrupar, en lo que será un cierto colectivo, a artistas de profesiones diferentes, que pueden colaborar en empresas comunes. Con ello, si, en principio, se puede pretender una seguridad en el trabajo, se termina monopolizando la producción artística en un ambiente determinado y se trata de impedir la competencia. Mientras la situación primera de asentamiento es poco conocida, tanto en Catalunya, como en el resto de Europa, ésta, inmediata, se puede seguir mejor, aunque sea fragmentariamente o a través de casos puntuales. La posterior evolución no llega a anular esta estrategia de alianzas. En ocasiones, la refuerza.

En este segundo estadio, el número de artistas-artesanos de la misma profesión es pequeño. No hay poder para constituir gremio, incluso cofradía. Por razones extraartísticas, sin duda también de protección, aceptan afiliarse con gentes de otros oficios más dotados o ricos que lo poseen. Ejercen poca

extraordinaria información sobre aspectos muy diversos de la actividad profesional y personal de los artistas. Son muchos los publicados a los que se puede acudir. Sin embargo, la bibliografía en el terreno que aquí se va a tratar es escasa, tanto en lo que afecta a Catalunya, como al resto de la Península. Habría que exceptuar a F. P. VERRIÉ, *La vida de l'artista medieval*, Barcelona, 1953, los magníficos capítulos del volumen I, dedicados al tema, en la monumental obra de G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, I, 1977, y a J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, en un ámbito más amplio. Yo mismo he analizado ciertos aspectos del pintor en Barcelona en el gótico internacional como indico en la nota 1. Vid. J. YARZA LUACES, *El pintor en Cataluña hacia 1400*, en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (Rennes, 1983), aún en prensa (ahora en «Boletín Museo Instituto Camón Aznar, XX (1985), págs. 31-57.

influencia y, salvo excepciones, no llegan a ocupar en ellos puestos de responsabilidad.

Ciertas ciudades han crecido y el número de artistas que vive en ellas, también. Resultan atractivas. Algunos se forman en otras menores e intentan el cambio de residencia, seducidos por las mayores oportunidades que adivinan al alcance de la mano. Es posible poseer un obrador de cierta entidad. Hay colaboradores, ayudantes, aprendices, que dependen del maestro que necesita un volumen de obra relativamente grande para mantener una economía saneada. También se han diversificado las obras que se pueden encargar y nacen, desde luego en Catalunya, los especialistas. Crecido el número, multiplicadas las categorías, enriquecidas las misiones, llega la hora, aunque sólo sea para oficios muy contados, de organizarse en gremio propio.

Contra lo que pudiera pensarse, habida cuenta de lo que sucede con otras profesiones, la inmensa mayoría de los que hoy llamamos artistas, no alcanzan este nuevo grado de organización hasta las postrimerías de la Edad Media. Por supuesto, las condiciones son cambiantes, según los lugares. En Compostela, se constituye antes el gremio de azabacheros que el de pintores. En Catalunya, concretamente en Barcelona, éstos lo hacen en 1450. Aunque se esgriman razones de calidad de los productos y de beneficio de la cosa pública, en buena parte se desea un marco protector, una eliminación de competidores que intenten venir de fuera, una carrera administrativa que colabore a la obtención de salarios más altos o trabajo más estable. El caso de los pintores en Catalunya es paradigmático en este sentido.

En el proceso aquí esbozado, se pone de manifiesto el paralelo que pueden ofrecer otras profesiones artesanales, pero no se han tenido en cuenta aspectos intelectuales, de reflexión sobre el sentido mismo del oficio. En otras palabras, que toda la actividad del supuesto artista tiende a mejorar su «status» desde una perspectiva económica, social en todo caso, nunca de mejora cuantitativa. Cabe, entonces, la pregunta de cómo se considera el artista, cuál es su formación, en qué medida, como pasa en partes de Italia, se pretende evadir de su carácter de poseedor de oficio manual para acceder a otro liberal.

A continuación, al margen del esquema propuesto, hay otras preguntas que permiten respuesta. Aceptada la esencia artesanal del oficio, conviene ver cómo se organiza el taller de obrador, quiénes son los ayudantes y aprendices, qué trabajos se aceptan, cuál es el sistema de pagos y qué relación tienen con el entorno. Finalmente, hay que referirse a la organización de la vida, matrimonio, hijos, casa, posesiones, etc. También, toma de postura respecto al entorno social, amigos, arraigo o desarraigo, actividades extra-profesionales, etc. Tengo que indicar, respecto al título, que lo utilizo

restrictivamente; en cierta medida, como se hace en el mundo anglosajón en que se distingue entre arquitectura y arte. Por tanto que, salvo menciones marginales o complementarias, no me referiré al arquitecto, o al puro cantero o albañil. Del mismo modo, con excepción de los miniaturistas, tampoco englobo a plateros, ceramistas, etc. Me centro en los pintores (con todas las numerosísimas acepciones que la palabra conlleva entonces) y en los escultores (asimismo incluyendo picapedreros de lujo, maestros de imágenes, etc.).

La instalación en la ciudad

Es muy posible que, ya en el siglo XII, más de un pintor se asentara en alguna ciudad de cierta importancia. Hay documentos barceloneses que parecen referirse varias veces a la misma persona. Como ese Guillem, pintor, que se cita en 1151, 1154 y 1157, aunque no se diga que haya fijado en Barcelona su residencia. Tal vez, el mismo que, de nuevo, es testigo en 1181.⁷ Sí parece haberlo hecho un tal Martí, que, en 1191, vive en la misma ciudad.⁸ Son, en todo caso, excepciones.

Es a lo largo del siglo siguiente cuando se van multiplicando los nombres y las referencias, sobre todo de pintores, con la indicación expresa de «habitadores» de unas cuantas ciudades catalanas. Habría que preguntarse si los escultores se encuentran en la misma situación, aunque no se citen tantas veces. Es muy posible que haya que considerar que persiste el tipo de trabajo de los siglos anteriores, en los que arquitecto y escultor son, usualmente, la misma persona. Incluso, que el tipo de trabajo los instala en un lugar en tanto que dura la labor, pero que buscan otro cuando la terminan.

Poco antes de mediados del siglo XIII, se puede asegurar que era normal que en muchos lugares viviera ya algún pintor. En 1241, Berenguer, «pictor de villa Vici», sería uno de ellos, vuelto a surgir en 1276 y 1287.⁹ En la misma villa, en 1244, un Pere de Closelles entra como aprendiz en el taller de Arnau de Camps,¹⁰ lo que indica que este último maestro trabajaba allí, probablemente, desde hacía varios años. Es interesante, porque descubre una variante, que será tan fecunda posteriormente, de las relaciones entre maestro y aprendiz-ayudante, dado que Pere de Closelles cobrará una cantidad apreciable, mientras dura la alianza.

7. MAS, *Notes*, págs. 217-218.

8. J. GUDIOL I CUNILL, *Els Primitius*, I (La pintura Mig-Eval Catalana), Barcelona, 1927, pág. 74. Citada a partir de aquí, GUDIOL, *Primitius*.

9. GUDIOL, *Primitius*, pág. 60.

10. GUDIOL, *Primitius*, pág. 66.

Casi al mismo tiempo (1252), Bernat, «pictor», casado con María, habita en Barcelona, en una casa sita ante Santa María del Mar, donde ejerce la profesión. Y ocho años más tarde, con Pere Martí de Burgos, contrata una obra mixta de escultura y pintura para una población que no es Barcelona (Guissa), según un sistema que luego se convertirá en una fórmula frecuente: Lo que hagan será tomando como modelo algo que ya existe en la misma iglesia de Santa María del Mar.¹¹ Detrás del encargo se pueden adivinar algunas cuestiones. La primera, que, muy probablemente, Barcelona tiene prestigio suficiente como para atraer a gentes de fuera en busca de artistas que aquí están asentados. Sobre todo, si lo están tan estratégicamente como Bernat. Además, porque ese mismo prestigio hace que el encargo se haga «al modo de». Esto es, que lo existente en la ciudad es envidiable y susceptible de repetirse.

Cuando en 1250, Pere Oliver, de Gerona, firma un contrato de permanencia por un año con Guillem Olm, pintor de Vic, y se confiesa «guarnidor», tal vez sea permisible suponer que es Vic una de las villas donde antes se consolida la residencia de los pintores, mientras en Gerona sucede poco después. En todo caso, la alianza debió parecer conveniente por ambas partes, cuando en marzo de 1251, un nuevo documento legal las sanciona otra vez por el mismo tiempo. En esta ocasión, Pere Oliver se califica de «pictor de Gerunda». El salario se concreta: Serán 80 sueldos por un año, cantidad de la que se deducirá lo necesario si acaso una enfermedad le impide trabajar algunos días.¹² Dada la fecha, hay que considerar que Guillem Olm pagaba bien, si comparamos con ejemplos posteriores a los que luego se hará mención.

Menos importante, Sant Joan de les Abadesses posee también un pintor en 1252. Guillem Adalmat está suficientemente bien situado como para comprar una casa junto a la muralla de Argamala. Como en 1272 vendía otra que estaba en la plaza del mercado, por tanto no era la misma, quiere decir que su economía siempre había sido aceptable.¹³

A partir de 1262, en Perpinyà se documentan, hasta finales de siglo, no menos de nueve pintores. Uno de los que interesa es un Arnau al que en 1300 se le adeuda una cantidad por un trabajo que ha hecho para Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses.¹⁴ Seguramente, detrás de esto se esconde una cierta movilidad de los artistas. Aunque su lugar de habitación esté en una ciudad desde la que, caso de los citados Bernat y Pere Martí de

11. MAS, *Notes*, pág. 220.

12. GUDIOL, *Primitius*, págs. 76-78.

13. GUDIOL, *Primitius*, pág. 57.

14. GUDIOL, *Primitius*, pág. 59.

Burgos, contratan para otras diversas, muchas veces se desplazarán ante un trabajo ofrecido. Igual que Perpinyà, Barcelona, hasta 1300, acoge, además de los citados, hasta seis o siete pintores más. Igualmente en Vic conocemos los nombres de otros cuatro o cinco.

En Cervera, un tal Mathia cobra una cantidad por ciertas obras llevadas a cabo en Santa María de Bell-lloch en 1291. Este dato no sólo nos asegura que en aquella villa vivía desde hacía años un pintor, sino que de nuevo nos sitúa ante el profesional en busca de un espacio geográfico amplio de trabajo. De manera algo diferente habría que juzgar a Andreu de la Torra, «pictorem, civem Ilerdensem», convocado por el rey Jaime II para que pintara y dorara el sepulcro de Pere el Gran, en el monasterio de Santes Creus, en 1303. Pese a que desde entonces sigue a su servicio, al menos hasta 1307, en la documentación se insiste en que vive en Lleida.¹⁵

Cuando el rey Jaime II comienza los sepulcros reales de Santes Creus, unos años antes (1294), se pone en contacto con Guillem d'Orenga, lapicida de Vilafranca.¹⁶

En la Seu d'Urgell un Ramón, pintor, es propietario de un huerto en 1261. Parece ser el único que vive aquí en el siglo XIII. Sin embargo, ya se requerían de vez en cuando los servicios de otros que seguían teniendo un cierto carácter itinerante. Como el Guillermo de Celolm, que, aunque de Vic, tenía obrador en Cervera y hace testamento en 1287.¹⁷

Barcelona, Vic, Girona, Sant Joan de les Abadesses, Perpinyà, Cervera, Lleida, Vilafranca, Seu d'Urgell... En todas las ciudades catalanas de cierta entidad trabajan artistas fijos, singularmente pintores, en 1300. La desigual búsqueda de documentación obliga a ser cautos a la hora de sacar alguna conclusión, pero todo parece apuntar hacia Barcelona, Perpinyà y Vic, como algunos de los centros más tempranos capaces de mantener un pequeño grupo de artistas. También puede suponerse, casi con certeza, que existe bastante movilidad entre ellos, mientras buscan las áreas de influencia. La situación relativamente estratégica de algunos lugares menos importantes que otros como Cervera, luego Tàrrrega, favorece también ciertos asentamientos por la posibilidad de incidir en zonas del Camp de Tarragona, por un lado, y hacia la misma Lleida, por otro.

15. H. FINKE, *Acta Aragonensia*, 1908, Berlín y Leipzig, II, pág. 906; GUDIOL, *Primitius*, págs. 83-84; A. RUBIÓ Y LLUCH, *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mig-Eval*, Barcelona, II, 1921, pág. 6, nota. Este último, citado de ahora en adelante, RUBIÓ, *Documents*.

16. RUBIÓ, *Documents*, II, pág. 6.

17. C. BATLLE I GALLART, *La Seu d'Urgell medieval: la ciutat i els seus habitants*, Barcelona, 1985, pág. 93 y doc. 6, págs. 170-171. Quizá sea el mismo al que aludía antes, que en 1250 aceptaba un ayudante en Vic.

Desgraciadamente, de todos los artistas antes señalados, así como de todos los otros enumerados, apenas ha quedado nada. Solamente hoy en día se les puede atribuir una obra: la pintura del sepulcro de Pere el Gran, en Santes Creus. Si esto sucede con frecuencia con las numerosas obras de los siglos XIV y XV, cuando la documentación es mucho más rica, no debe extrañar en estos tiempos primeros. El análisis directo de las obras conservadas tampoco es más explícito. Las pinturas de Sant Pau de Caserres o de Lluçà provienen de centros poco significados y podrían haber sido pintadas por artistas itinerantes.

El análisis de otros datos, que no son tan rotundos en cuanto al habitual lugar de habitación, permite, por otro lado, sugerir que, en buena parte, los encargos de los reyes son responsables principales de la movilidad de los artistas.

A partir de ahora, los problemas se hacen más complejos. Ciertos artistas no sólo centran su actividad en alguna ciudad, sino que comienzan una estrategia de dominio en ella. Seguramente de este modo hay que entender el trabajo de Ferrer Bassa en Barcelona a partir de los años treinta del siglo XIV. En cuanto puede, asocia con él a su hijo Arnau. La inmensa mayoría de los proyectos importantes se le encargan. La operación, que probablemente favorece a ambas partes, del matrimonio de su hija con el escultor Jaume Cascalls, pintor también desde ahora, arquitecto más tarde, intensifica el dominio. En ocasiones, se ha sugerido que la elección de ciudad por parte de algún artista tiene que ver con situaciones preestablecidas. Como podría haber sucedido a Ramón de Mur, que, en vez de ir a Tarragona, se instala en Tàrrrega, porque la familia Ortoneda controlaba parcialmente el trabajo de los pintores en aquella ciudad. De todas maneras hay que recordar que Tàrrrega, como antes se comentaba, disfrutaba de un lugar de privilegio, no tanto en sí, como por la cercanía respecto a otros enclaves, llegando «in extremis» hasta Lleida y la propia Tarragona.

Es patente que, a medida que pasaba el tiempo, ciertas ciudades comenzaron a ejercer una fascinación sobre los artistas. Aunque el estudio y la publicación de documentos distorsione los resultados, es de toda evidencia que la ciudad más importante del Principado, Barcelona, disfrutó de modo especial de esta situación. Es destacable señalar que Girona ha jugado un papel capital en el desarrollo del gótico catalán, en general. Muchos de los grandes artistas comienzan trabajando allí. Lo justifica, en parte, la importancia real de la ciudad. También, la proximidad a la frontera que facilita un primer asentamiento de los que vienen de fuera. En alguna ocasión, la presencia de la pequeña corte del príncipe heredero (el futuro Juan I, por ejemplo) colabora a lo mismo. No obstante, vemos cómo bastantes de estos

artistas acaban desplazándose a Barcelona, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIV.

Maestro Aloy de Montbray, Jaume Cascalls, singularmente el segundo, aún dejando obra notable en el norte, cambian su residencia. Lluís Borrassà realiza una operación que se nos antoja algo arriesgada. Nace de una familia de artistas. Su padre, Guillem I, tiene establecido un floreciente taller en Girona.¹⁸ El mismo comienza a contratar obra allí. Sin embargo, se traslada a Barcelona, pese a que aquí los hermanos Serra, sobre todo Pere, capitalizan una parte importante de los encargos y, además, hay otros pintores sólidamente establecidos, como el hasta hoy no identificado Pere de Valldebriga. Con todo, creo que en Lluís Borrassà hay que reconocer una vocación de empresario, tan importante como la de pintor. Continúa su relación con Girona y va paulatinamente aumentando su prestigio en Barcelona. No se puede excluir la posibilidad, habida cuenta de su traslado, de que, en último término, no era él quien iba a heredar el taller paterno, sino uno de sus hermanos, por lo que, entre correr riesgos en Girona o en Barcelona, previó mejores expectativas en la segunda.

Este camino hacia Barcelona se repite en otra familia de pintores posterior. Los Huguet parecen provenir de Valls. Pero Huguet se traslada de aquí a Tarragona, donde está algún tiempo. Pronto decide ir a Barcelona, ocupado en un tipo de labores distinta de la propia de pintor de retablos, viviendo próximo a Bernat Martorell. Su sobrino, Jaume Huguet, hijo de pelaire, saldrá asimismo de Valls para fijar su residencia en la ciudad en la que ya estaba su tío Pere.¹⁹

Tipos de artistas, familias y política de alianzas

Los documentos son tan pocos y tan escuetos²⁰ en los primeros tiempos, que sólo permiten conocer la profesión principal de los artistas. ¿Eran hábiles en otras actividades similares? Es normal que se unan en la misma persona los oficios de arquitecto y escultor, por una parte, y los de pintor y miniaturista, por otra. En líneas generales, este esquema resulta válido para los artistas catalanes del gótico. Pero, sobre todo en el siglo XIV, es

18. La documentación recientemente aportada por P. Freixas lo pone aún más de manifiesto. Ver P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983. Citado de aquí en adelante, FREIXAS, *Girona*.

19. P. MERCADÉ, *Valls, patria cierta de Huguet*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», IX (1951), págs. 33-66.

20. La mayoría ni siquiera se refieren a obras encargadas, sino que presentan al artista casándose, comprando o vendiendo una casa, firmando como testigo de otros, etc.

frecuente que se dominen más oficios, siquiera sea de modo transitorio.

Uno de ellos está por encima de los demás. Debe ser el que se aprendió en primer lugar. El arquitecto puede ser escultor, pero nada más. Con todo, no consta que esta circunstancia se dé con normalidad a partir de 1300. A la inversa, sí. Es claro, por ejemplo, que Jaume Cascalls es escultor. Pero, avanzada ya su carrera, se le nombra maestro de obra de la catedral de Lleida (1361). Durante varios años vemos deambular a A. Canet por Barcelona y Ciutat de Palma, siempre como escultor o lapicida, con encargos escultóricos destacados en labores de decoración más o menos secundarias. Hasta que, en un momento dado, lo encontramos como maestro mayor de la catedral de Girona en un período clave de su construcción.²¹ ¿Cuándo ha hecho el aprendizaje que le permite embarcarse en una aventura tan cargada de riesgos? R. Terés sugiere que fue en Barcelona, mientras trabaja en diversas obras de la catedral.²² Es muy posible que así sea, lo que indica que esta segunda profesión la fue asimilando y completando mientras era hombre de reconocido prestigio en otro terreno.

Con Jaume Cascalls estamos ante un caso extremo. Sus comienzos, bastante brillantes, los hace como escultor, «ymaginator» o maestro de imágenes. Cuando casa con María, hija de Ferrer Bassa, en el documento en el que afirma haber recibido parte de la dote, el 30 de septiembre de 1346, es considerado «ymaginator sive sculptor ymaginum».²³ Como si la alianza con el gran taller de pintura marcara carácter, exactamente dos meses después (11 de noviembre), en un contrato mal conservado que tiene a su suegro como protagonista principal, se le califica de «pictori, civi Barchinone».²⁴ Se podría suponer que estamos ante una componenda familiar ocasional. Pero, años más tarde, muerto suegro y cuñado (Arnau), Cascalls cobra 120 sueldos a cuenta de unas pinturas que había hecho para la capilla de la reina Leonor, en el palacio real de Barcelona.²⁵ Son profesiones muy diferentes: escultor y pintor. ¿Tuvo una formación temprana desconocida como pintor? Se diría que es probable, porque es imposible que la adquiriera en el taller de su suegro en un tiempo tan corto.

21. P. FREIXAS, *Antoni Canet. Maestro mayor de la Seo de Girona*, en «Revista de Girona», n.º 60 (1972), pág. 55.

22. R. TERÉS I TOMÁS, *Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet*, en «D'Art», 8-9 (1983), pág. 202.

23. S. SANPERE I MIQUEL, *Els trescentistes* (La pintura Mig-Eval Catalana, II), Barcelona, I, s.a., págs. 232-234; M. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, doc. 32, pág. 173.

24. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 378, pág. 14.

25. Aunque el precio no es muy alto, no sabemos si es el total o un pago parcial, ni de qué clase de obras se trata. Ver RUBIÓ, *Documents*, I, doc. C, págs. 94-95.

En realidad, el problema reside en que no sabemos casi nunca qué oficio aprendieron ciertos artistas, y cuándo lo hicieron. Ni aun si su preparación se hizo con maestros distintos. Incluso si, del mismo modo que Cascalls fue pintor y escultor, cualquier discípulo suyo pudo recibir ambas enseñanzas. Pere Moragues, el espléndido escultor, es muy conocido asimismo como orfebre, autor del relicario de los Corporales de Daroca, perfectamente documentado. Sin embargo, hasta entonces surge en la documentación como escultor o, si acaso, en una situación comprometida, como picapedrero. La calidad de la pieza de orfebrería y el hecho de que su hijo Marc sea también orfebre, refuerza la hipótesis de una doble formación inicial. De hecho no son artes tan alejadas, aunque no sean frecuentes los artistas que dominen ambas.

Los vidrieros constituyen un grupo profesional con unos conocimientos técnicos específicos. Sin embargo, los modelos suelen proporcionarlos los pintores. En lo catalán se detecta la presencia de algún pintor que puede ser vidriero. Antoni de Lonhy lo es de Tolosa en el siglo xv, aunque activo en Barcelona, y residente más tarde en Avigliana (Savoya), conservándose alguna obra como tal. Es autor, asimismo, de vidrieras (Santa María del Mar).²⁶ Más extraño es que un escultor conozca el oficio o proporcione modelos, pero sucede con el interesante Guillem Seguer, activo en una amplia zona que comprende parte de las provincias de Lleida y Tarragona,²⁷ que llega a ser contratado igualmente como maestro mayor de la catedral de Lleida.

Esto demuestra la versatilidad del artista gótico. De todos modos, la situación no es la misma a lo largo del tiempo. Dejando a un lado el siglo XIII, por desconocimiento relativo, durante el siguiente es cuando se descubre con más frecuencia esta diversidad de actividades. Sobrepasado el 1400 es más difícil que se encuentren casos anómalos, pese a que A. Lonhy trabaja al final de la Edad Media. Probablemente, la organización gremial debía poner punto final a una situación muy libre. Ahora había que pasar un examen para ejercer el oficio. Como en Barcelona es a partir de 1450 cuando los pintores se agremian, desde entonces será difícil encontrar un pintor que sea escultor. Pero no sucede lo mismo en otros lugares de Catalunya. Incluso, los escultores y los arquitectos, y aun picapedreros, forman

26. R. MESURET, *Antoni de Lonhy*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», IX (1951), págs. 13-17.

27. J. YARZA LUACES y F. ESPAÑOL BERTRÁN, *Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media*, en *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual* (Europalia 85), pág. 29. Documentación inédita de F. Español que utilizará en un próximo trabajo dedicado a G. Seguer.

parte del mismo grupo. En realidad, volvemos al hecho de antiguo conocido: el arquitecto puede ser escultor y el escultor es con mayor normalidad arquitecto; y el pintor es miniaturista, o éste pinta retablos.

En las sociedades medievales donde vive un artesanado importante es corriente que muchos oficios se transmitan de padres a hijos, especialmente cuando las posibilidades adquisitivas del oficio permitan la existencia de un inmueble en el que se instala el obrador o el comercio y de un instrumental específico, y se da algún tipo de clientela aceptablemente fija. El oficio se transmite de padres a hijos durante varias generaciones. Los artistas de la Catalunya gótica se encuentran en estas circunstancias.

No siempre es posible seguir la trayectoria genealógica. No obstante se puede construir la de algunos y sacar conclusiones. En primer lugar, entre pintores es más fácil rastrear la existencia de esas dinastías que entre escultores, incluso que entre arquitectos. Tal vez la mayor movilidad de los segundos colabore a ello. Poseen los escultores un instrumental, pero no siempre un obrador. Pese a los asentamientos, se sigue la trayectoria de bastantes escultores o maestros mayores y es visible el traslado de residencia. Cascalls comienza en Girona, se traslada a Barcelona, va luego a Lleida, cuando se le nombra maestro mayor de la catedral. Rotlli Gautier, al que se mencionará más adelante, parece venir de Narbona, reside un tiempo en Girona, pero acaba trasladándose a Lleida, donde acaba su vida después de ser maestro mayor de la catedral y dejar una importante obra escultórica. La historia de Pierre de Saint-Jean o Pere de Sant Joan, el escultor-arquitecto francés, es similar en cuanto a itinerancia, y no digamos un Antoni Canet. Se podrían multiplicar los casos. Por el contrario, los pintores fijan con facilidad la residencia en algún lugar y no necesitan cambiarla. Se le encargan obras importantes en poblaciones muy distantes, pero las realizan en su taller. Solamente, si acaso, han de cuidarse personalmente del traslado e instalación definitiva, tras lo cual regresan a su habitual residencia.

Otra conclusión que se puede adelantar es que, con todo, tampoco es frecuente que entre los pintores el oficio se transmita más lejos de una generación, salvo casos muy especiales. Son más o menos conocidas las dinastías de los Serra, Bassa, Vergós, Martorell, Cabrera, Ortoneda, Borrassà, Mates, etc. Ferrer Bassa es el fundador de un taller que capitalizó los mejores encargos tanto de la corona, como de personalidades de otros estamentos. Asoció pronto a su hijo Arnau a su labor, contratando conjuntamente con él. El matrimonio de su hija María hay que entenderlo, probablemente, como una operación por la que se incorporaba al clan a uno de los artistas más capaces de Catalunya en 1346. Arnau debió morir muy pronto y la diversidad de actividades de Cascalls le apartó pronto de los círculos de

acción de su suegro. Aunque se sospecha parentesco con algún Bassa casi apócrifo posterior, no hay duda que la continuidad se trunca con la muerte próxima del fundador Ferrer y su hijo Arnau.

Mucho más numerosos son los Serra. Realmente, a su momento más brillante colabora la desaparición de los Bassa, de quienes pueden considerarse herederos. De un padre sastre, por tanto alejado de asuntos artísticos, nacen Francesc, Jaume, Joan, Pere, todos pintores. No hay que hablar de generaciones. De todos ellos, al único que se le conoce descendencia es a Francesc, el mayor. Y, por cierto, no es muy brillante. Francesc II, mientras no se llegue a demostrar que es el «maestro de Villahermosa»,²⁸ de acuerdo con los datos materiales de vida y actividad, no parece un pintor de calidad. En todo caso, la dinastía familiar más importante del siglo XIV se reduce a un grupo de hermanos y al hijo, disminuido el interés, de uno de ellos.

Examinando más de cerca su trabajo, se pone de manifiesto, con reparos, que ni aun los hermanos compartieron taller. El primero y, verosímilmente, mayor, es Francesc. Contrata con independencia de los demás y cuando Jaume comienza, no colaboran. En una ocasión trabaja con Bartomeu Bassa en 1358,²⁹ quien se presta a ser fiador suyo dos años más tarde.³⁰ El apellido de este último atrae la atención, pero es un pintor prácticamente desconocido al que ningún otro dato vincula con su problemático pariente. Por el contrario, Francesc no contrata de común acuerdo con los hermanos. Es evidente que existe una amistad familiar y Francesc acepta avalar a su hermano más joven, Jaume, cuando éste consigue que se le encargue un retablo.³¹ Siempre ha llamado la atención que Pere, hermano más joven, entre como aprendiz en el taller de Ramón Destorrents, en vez de hacerlo en el de Francesc.³² Todavía no debía haber terminado su aprendizaje Jaume. Unos años después, sin que se convierta en regla fija, porque aceptan obras por separado, coinciden de

28. La presencia en Valencia, singularmente en Villahermosa del Río (Castellón), de un grupo de pinturas de ascendencia más o menos vinculada al italianismo de los Serra, ha determinado una amplia literatura en un intento de identificar la personalidad de su autor. Las posturas extremas se centran en Francesc Serra II y Lorenzo Zaragoza. La primera ha sido defendida por varios investigadores, cuyas opiniones ha hecho suyas S. LLONCH, *Pintura italo-gótica valenciana*, en «Anales y Boletín de Museos de Arte de Barcelona», XVIII (1967-68), págs. 11-211. La segunda se debe a A. JOSÉ PITARCH, *Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia*, en «D'Art», n.º 5 (1979), págs. 21-50, y núms. 6-7 (1981), págs. 109-119.

29. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 406, pág. 32.

30. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 9, pág. 16.

31. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 404, pág. 29.

32. F. P. VERRIÉ, *Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», II (1944), I, pág. 76.

vez en cuando en la misma. Terminan, también hay que recordarlo, algunas de las que Francesc ha dejado sin acabar, con su muerte (1362). Por aquel entonces, Francesc II debía ser menor. Considero probable que existieran, cuando menos, dos talleres Serra. El regentado por Francesc y el compartido por Jaume y Pere. Tal vez incluso uno diferente: el de Joan, si bien puede que fuera el mismo que el otro. El hijo del mayor hubo de encontrar camino por otra parte, deshecho seguramente el taller paterno cuando llegó a su mayoría de edad. Quiere decir todo esto, que ni en la generación de hermanos, se dan las circunstancias necesarias para que tengamos que admitir que un taller único y con gran volumen de obra funcionó en Barcelona con el nombre Serra. Tal vez se permita una hipótesis que va más lejos. La obra de Jaume y de Pere se conoce. Existen, junto a diferencias justificadas, semejanzas bastante estrechas entre el modo de cada uno. Por el contrario, no se ha identificado ninguna pintura como salida de los pinceles de Francesc. Una de las razones podría ser que su «estilo» difiriera bastante del «estilo Serra», dentro de la ortodoxia de la línea italiana impuesta por Ferrer Bassa.

La situación de esta familia no siempre es la normal. En sentido contrario, Bernat Martorell pone los medios a su alcance para que continúe su taller después de su muerte. Ha tenido varios hijos de la primera mujer y otros de la segunda. Y es a Bernat, ni mucho menos el primogénito, a quien hace heredero universal de sus bienes. Su madre mantendrá el obrador pactando con otros pintores hasta que Bernat alcance la mayoría de edad y se haga cargo de todo. Todo indica que la elección se debió a que fue el único que heredó el oficio del padre.³³ Otro asunto es que, pese a la voluntad paterna, Bernat no llegara jamás a ser un buen maestro.

Los Borrassà constituyen una verdadera dinastía. Guillem I la inicia. Su heredero es Guillem II, pero también son pintores, Lluís y Francesc. Lluís se traslada a Barcelona, pero sigue manteniendo contacto con su lugar de origen. Cuatro hijos de Francesc se dedican asimismo a la pintura (Honorat, Pere, Francesc II y Jaume). Algunos, como Honorat, cobra cantidades altas por algún retablo, signo de aprecio.³⁴ Incluso un Asbart Borrassà parece ser un miembro colateral de la familia. Se diría que se cumplen todos los requisitos para considerar que estamos ante el caso más representativo del clan familiar artístico del gótico catalán. Posiblemente así sea. Pero, ¿cómo se define el clan? ¿No habrá una cierta «marca» en los que forman parte de él, aunque exista la lógica evolución? Una vez más estamos en tinieblas.

33. A. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. L'Art i la Cultura*, Barcelona, 1975, pág. 67.

34. En 1455, por ejemplo, se le pagan 300 florines por un retablo de la catedral de Gerona. Ver FREIXAS, *Girona*, pág. 198.

Hoy por hoy, sólo Lluís es perfectamente conocido, mientras ninguno de los demás ha sido identificado con unas ciertas garantías.

Un modo indirecto de continuación del obrador, sobre todo si no existen hijos varones, es el matrimonio de una hija con un ayudante o, simplemente, con otro pintor. Cascalls forma parte de la familia Bassa con ese procedimiento, aunque, a la larga, todo le fallara a Ferrer.

Se entiende que el sistema favorece a ambas partes, y, sobre todo, a la muerte del suegro, al yerno que hereda el obrador. Conocemos a un pintor que se nos antoja de notable habilidad «comercial», declarando con absoluto descaro que hacía un matrimonio porque le iba a favorecer concretamente. Pere d'Eunes nunca fue nadie importante. Por primera vez lo encontramos el 26 de junio de 1433. Pere Closa ha de irse a Cerdeña y, entretanto, alquila en ciertas condiciones su obrador a Pere d'Eunes. Esto indica que estamos ante un hombre joven que aún no ha podido instalarse. El 17 de diciembre su suerte ha cambiado. Se casa con Antonia, hija de Ponç Colomer, pintor de la ciudad de Barcelona. Además del usual documento de dote, el texto se alarga. Ponç Colomer pertenecía al grupo de pintores que jamás contrataba retablos, sino que pintaba señales, banderas o intervenía en los entremeses que montaba la ciudad en las fiestas del Corpus Christi. Entre las muchas referencias que de él tenemos, varias hablan de buenos beneficios obtenidos, en muchas ocasiones, si bien la fortuna es desigual. Cuando casa a su hija trabajaba para la ciudad en estas fiestas y recibía una cantidad fija anual por ello. Pere d'Eunes, que conoce todo esto, vincula matrimonio y colaboración. En tanto que no se le paguen las 50 libras de la dote, participará en todos los trabajos de su suegro. En las labores del Corpus, de modo «que abdosos ayam lo trabajyll e abdosos ayam lo profit». También estará presente en cualquier otra obra que contrate Colomer. Promete que, si éste firma el documento, se casará en seguida con su hija. En el momento en que la deuda de la dote quede satisfecha este acuerdo leonino será cancelado.³⁵ Pere d'Eunes debía ser vivo. De Colomer poco sabemos después de estas fechas. Él, por el contrario, cobra varias veces por trabajos en entremeses y arreglos para la procesión del Corpus. Probablemente, el matrimonio ayudó a mantener un taller en trance de desaparecer, porque Colomer debía ser mayor, pero favoreció totalmente al recién llegado.

Pocos documentos como el precedente exponen tan descarnadamente la estrategia de los artistas a la hora de hacer uso de las ventajas del matrimonio en apoyo de alianzas profesionales. Es probable, sin total certeza, que el resultado definitivo fuera muchas veces similar. Este sistema de pactos

35. MADURELL, *Borrassa*, VII, pág. 220.

convenía cuando no existía heredero varón y aun en este caso podía servir, como puede juzgarse por el matrimonio de Cascalls, aprobado por su cuñado, pintor. Irregularidades perceptibles en otras circunstancias habrá que explicarlas jugando con todas las variables. Jaume Cabrera es un pintor establecido en Barcelona y con una clientela que le paga aceptablemente, por detrás de Lluís Borrassà y Joan Mates. Cuando el 29 de octubre de 1418 firma un ápoça de 12 libras a cuenta de las 38 que le corresponden por la pintura de un retablo de Sant Vicenç de Sarrià, Jaume Cirera, también pintor, es testigo y confiesa que vive en casa de aquél.³⁶ Dado que Cirera debía ser muy joven, ya que no comienza a contratar por su cuenta hasta unos siete años después, su estancia en casa de un pintor, titulándose tal él mismo, implica que es un ayudante, tal vez con salario, incluso contratando obras menores por su cuenta. No obstante, debe pasar de los 20 años y acercarse a los 25.

Doce años más tarde, cuando Cirera está bien establecido y recibe encargos, personalmente y en alianza con Bernat de Puig, una noticia procedente de la chancillería real relata que ha desflorado a Gabriela, hija de Cabrera, y se ha casado clandestinamente con ella. La inquisitoria se hace a petición de los padres de la desposada.³⁷ ¿Qué ha pasado? Si sólo se mencionara una violación la protesta sería normal. Pero se indica que el hecho pudo tener lugar con posterioridad al matrimonio secreto. Existe, por tanto, un rechazo a la unión que se disfraza aludiendo a la supuesta deshonra. Jaume Cabrera no quiere emparentar con su antiguo ayudante, que se está haciendo con una clientela que durará hasta su muerte en 1450. La explicación de esta historia revuelta suponemos que tiene que ver con la existencia de un Joan, hijo de Jaume Cabrera, también pintor, y, si juzgamos por la documentación, menos interesante que su padre y su cuñado secreto. ¿Temió Cabrera que Cirera le exigiera un protagonismo en su taller que desplazara a Joan? ¿Era evidente ya entonces que podría conseguirlo por la diferencia que se anunciaba entre ambos? Con esta acusación no defendía a su hija, sino que protegía al hijo y no le interesaba por ello el pacto con Cirera. Es muy posible que la historia no haya sucedido así exactamente, pero la verdad no debe estar muy alejada.

Además de estas alianzas carnales y políticas se establecieron muchas otras profesionales con intención tanto de conseguir un nivel homogéneo de calidad, como para asegurar mayor suma de contratos con un gasto menor. O para establecer una red que implicara a todos los que se unían procedentes

36. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 318, pág. 332.

37. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 343, págs. 353-354.

de distintos oficios. Dada la parquedad informativa, no descarto que alguna de las supuestas alianzas no pasen de ser muestra de una mera amistad.

En primer lugar habría que recordar al artista-empresario, al que acepta mayor volumen de obra de la que puede hacer personalmente, es muy probable que subcontratando a otros tan dotados o más que él. Maestro Aloy es un notable escultor, si juzgamos por lo que sabemos a través de los papeles. De todo lo documentado queda el sepulcro de San Daniel en Girona,³⁸ el soberbio Cristo yacente de la iglesia de San Félix de Girona,³⁹ la silla episcopal de la catedral de Girona y el retablo de la capilla de los Sastres de la catedral de Tarragona (1368), amén de fragmentos de otras obras mal definidas en Poblet. Los nuevos hallazgos documentales obligan a replantear su papel en la escultura catalana del segundo tercio de siglo. Pero, si analizamos lo conservado, descubrimos dos manos muy distintas en el sepulcro de San Daniel y otras dos, al menos, en la silla episcopal gerundense. No es fácil aproximar a cualquiera de estos autores con el que esculpe el Cristo de San Félix, siempre atribuido a Cascalls. Y la baja calidad del retablo de Tarragona se ha disculpado, recordando su edad alta y la posibilidad de que sea producto de taller. Lo que se justifica, en un caso no es convincente para explicar una variedad tan marcada. Una coincidencia primera, con Pere de Guines, se da únicamente al comienzo de su carrera en la obra de los sepulcros reales de Poblet. Luego está asociado con Jaume Cascalls, pese a lo cual contratan obras independientemente. Y es en esta época de unión cuando se le encarga el Cristo de San Félix. El volumen de la obra para Poblet, casi toda destruida, las imágenes de reyes y condes que le pide Pere el Ceremoniós, algún otro retrato del mismo monarca, imágenes de vírgenes, etc., son señales de una actividad constante que únicamente se justifica si aplicamos a Aloy el epíteto de artista-empresario. Hombre que posee un oficio, sólido sin duda, pero que acepta obra que sabe que personalmente no puede realizar. En vez de encomendarla a un taller de ayudantes secundarios dirigidos por él, lo hace a otros que presentan un nivel de calidad profesional próxima a la suya.

De menor entidad se ha sugerido para Pere Cirol una personalidad profesional similar,⁴⁰ por su actuación en el sepulcro de Dalmau de Queralt, en Santa Coloma de Queralt. Aunque figura siempre con Esteban de Burgos, mientras éste trabaja en él, y luego lo hace con Pere Aguilar que lo termina, el análisis estilístico revela dos manos de las que una corresponde al primero

38. P. FREIXAS, *El sepulcre de Sant Daniel del mestre Aloy*, en «Revista de Girona», n.º 96 (1981), págs. 195-201.

39. FREIXAS, *Girona*, doc. XIX, págs. 131-133.

40. F. ESPAÑOL, *Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)*, en «D'Art», n.º 10 (1984), pág. 138.

y la otra está muy próxima a la escuela de Lleida en la segunda mitad del siglo XIV, de donde procede Pere Aguilar. Él es quién cobra, a veces antes que los escultores.

Pero este tipo de alianzas suele hacerse raras veces a niveles de igualdad. El sistema de igualdad más normal se signa entre dos que contratarán conjuntamente, repartiendo el trabajo y los beneficios. Si utilizan el mismo taller existe un ahorro, porque poseen un nivel similar, generalmente suficiente para que cada uno individualmente pudiera contratar el mismo tipo de obra. Aunque en Catalunya no es tan normal como en Valencia, por citar un caso, también se lleva a cabo. No de otro modo se ligan Aloy y Cascalls antes nombrados. Esteban de Burgos, escultor asentado en Santa Coloma y apreciado por la reina que ya en 1357 le había hecho un pequeño encargo, se hace socio de maestro Ángel, pictor y «magister ymaginum sive efigium». A lo largo de algo más de un año contratan juntos un determinado número de obras. En algún momento puede parecer que maestro Ángel lleva la iniciativa, porque se le cita en primer lugar, pero otras veces cobra antes Esteban de Burgos en nombre de los dos. El término que se utiliza es el de «socius» o «consocius». ⁴¹ Me he referido ya a circunstancias que se antojan similares desde el siglo XIII, como las de Bernat y Pere Martí de Burgos.

Naturalmente, el sistema de alianzas simples como las citadas, hechas con fines de mutua ayuda, se contraponen en ocasiones a rivalidades y competencias. Un ejemplo tomado entre varios puede aclarar sobre el entramado en que se envuelven los profesionales góticos. Jaume Cirera, del que hablé en relación a su pleito con Cabrera, es de calidad suficientemente reconocida, a partir de una producción que debió ser tan extensa (aunque nunca singular, y por ello, sin cumbres, ni de valor, ni de precio), como para que haya llegado un buen conjunto de documentos y algunas pinturas referidas a él. De los primeros se deducen las personas de la profesión con quienes tiene problemas. En primer lugar, el que pudo ser su suegro, aunque no sabemos en qué quedó el asunto de la protesta, porque, más adelante, su esposa no tiene el mismo nombre que la de «il matrimonio segreto». La paz y tregua que firma en 1428 con el también pintor Pere Rovira, a través de un procurador, es signo de enemistad previa. La declaración es solemne: «pacem treugam sive securitatem, tam perpetualem quam temporalem». ⁴² Nunca más figuran a la vez en negocio alguno, ni uno sirve de testigo al otro.

En la parte contraria está el contrato con Bernat de Puig, de quien se

41. F. ESPAÑOL, *Un artista aragonés activo en Cataluña durante el siglo XIV*, en *El Arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional* (Actas III Coloquio Arte Aragonés, Huesca, 1983), Huesca, 1985, págs. 137-153.

42. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 714, pág. 247.

declara consocio. Hacen retablos juntos desde 1425, por lo menos. Cirera otorga poderes a Puig, y viceversa. Uno sirve de testigo al otro. Hasta 1433 surgen conjuntamente en casi una decena de ocasiones.

Un tercer personaje marginal permite reiterar, seguramente, estos vínculos, Ramon Gonsalbo es un pintor, hijo de pintor, de la Seu d'Urgell, con un volumen de obra importante (aunque no sea más que a través de documentos). En 1430 se considera «habitator Barchinone» y en un otorgamiento de poderes es testigo Jaume Cirera.⁴³ Luego, Gonsalbo se va a la Seu. Poco después de morir Cirera (1450) hace testamento su antiguo compañero Bernat de Puig y cita a Ramon Gonsalbo, «pictor, civitatis Sedes Urgellensis», a quien dona en herencia 12 libras, que son las de una deuda que el recipiendario tenía con él.⁴⁴ Otras relaciones son aún más ocasionales. Como el encargo en 1431 a Llorens Rexach de la estructura de madera de un retablo, un tabernáculo y una Crucifixión, por lo que le paga 7 libras y 14 sueldos.⁴⁵

A través de lo que sabemos de Cirera, es perceptible el mundo de relaciones laborales. Por un lado, las que suponen enemistades o rivalidad adivinadas, más que sabidas. Por otro, alianzas de igualdad. Además, presencia de individuos que juegan un papel secundario (Gonsalbo), pero que parecen haber mantenido una relación subordinada, tal vez de aprendizaje, bien desde un puesto más alto (como ayudante), que mantienen el contacto a través de un período largo de años. Finalmente, más que pactos, necesidad de entrar en contacto con gente de profesión afín, pero distinta, a la que el artista puede, casi con seguridad, elegir.

Otra clase de contacto profesional parece percibirse a veces, aunque nunca acaba de quedar confirmada. La frecuencia con que aparecen juntos en la documentación un cierto número de personas importantes del ámbito artístico barcelonés, abonan cuando menos una amistad, cuando no un intento de ayuda y control. En 1358 el miniaturista Arnau de la Pena es fiador del pintor Jaume Serra,⁴⁶ al tiempo que su hermano Francesc. También lo es del propio Francesc dos años más tarde.⁴⁷ Y, un poco después, de Jaume y Pere en una pintura importante.⁴⁸ A estas alturas se incorporan dos nombres más. El arquitecto Bernat Roca contrata una obra de cierto fuste el 13 de sep-

43. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 719, pág. 250.

44. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 367, pág. 379.

45. MADURELL, *Borrassà*, VIII, págs. 354-355. Esta situación se repite con el carpintero Miquel Llop el mismo día. El precio es de 9 libras y 7 sueldos y asegura que le hará un papel dibujado, para que sepa cómo será el retablo. Ver MADURELL, *Idem*, doc. 345, pág. 355. A Rexach se le llama «ymaginator» y a Llop, «fusterius».

46. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 404, págs. 28-29.

47. MADURELL, *Idem*, págs. 39-40.

48. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 11, págs. 19-22.

tiembre de 1361 y le avalan el pintor Jaume Serra y el escultor Pere Moragues.⁴⁹ Años más tarde (1365), de nuevo salen fiadores de Bernat Roca, los dos hermanos Serra,⁵⁰ mientras Arnau de la Pena firma como testigo. Las relaciones entre el escultor y el arquitecto se estrechan, cuando en 1367 forman sociedad para trabajar unas sepulturas,⁵¹ e inmediatamente después hablan de las ganancias comunes en las obras del Palau Major de Barcelona.⁵² Como un antiguo recuerdo de un tiempo pasado, aún en 1389, muerto Bernat Roca, Pere Serra es testigo en una venta que lleva a cabo su viuda.⁵³ Probablemente existan otros datos que refuercen esta red de relaciones. La única nota discordante es la contratación, en la primera referencia conocida de Moragues, de una obra que será pintada por Ramon Destorrents.⁵⁴

¿Cabe sacar alguna conclusión de todo esto? Desde luego, no hay duda de que implica una aceptable amistad de todos los protagonistas. Además, aunque se trate de conjeturas, conviene tener en cuenta el momento y la calidad de los protagonistas. Han muerto todos los miembros de la familia Bassa, hace varios años, pero trabaja Ramón Destorrents, pintor y miniaturista y en seguida surgirá (al menos desde 1363) Lorenzo Zaragoza, el que va a ser calificado por el rey Pere el Ceremoniós como el mejor pintor de Barcelona. La alianza entre los Serra y Arnau de la Pena colabora a un control de pintura y miniatura. Maestro Aloy y Jaume Cascalls están con demasiada frecuencia fuera de Barcelona. Es posible que Moragues, que tal vez no se haya formado, ni sea, de la capital, vea la posibilidad de constituirse en el escultor más activo en ella. Habrá obras en las que arquitecto y escultor pueden proponer a pintores. Otras mixtas en las que, bien el pintor sugiera el nombre del escultor que colabore con él, bien suceda al contrario. Destorrents enmudece por estos años. Cuando su nombre reaparezca en los años 80, hay una distancia tan grande que se ha llegado a creer que pueda tratarse de otro artista. ¿Estaremos ante un intento, protagonizado por cinco artistas con tres profesiones, de monopolizar los encargos más sustanciosos?

49. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 10, págs. 17-19.

50. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 429, pág. 47.

51. MADURELL, *El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia*, en «*Analecta Sacra Tarraconensia*», XIII (1937-1940), pág. 98. El documento completo lo transcribe, por vez primera, R. TERÉS en su tesis aún inédita.

52. MADURELL, *Op. cit.*, pág. 112.

53. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 491, pág. 89.

54. MADURELL, *Borrassà*, VIII, pág. 14.

El gremio de pintores

Aunque se trata exclusivamente de los pintores y no de los restantes miembros de la comunidad de artistas y hablamos de una ciudad, Barcelona, examinar la situación que se produce a partir de 1450 resulta de gran interés. Las obligaciones y el sistema protector de unos gremios y otros no cambia de forma sustancial, de modo que podría suponerse que de modo similar o igual sucederían los hechos en otros casos.

Los pintores, tradicionalmente, figuraban en la gran cofradía de los freneros, que tenía como patrón a San Esteban. Siendo añadidos a él es normal que desempeñaran un papel secundario, de modo que, sólo en ocasiones, ocupan un alto puesto en la administración directiva.

Cuando en 1450 tenemos la impresión de que por vez primera se habla de una verdadera organización que puede equipararse a un gremio, parece que los pintores no están preparados, porque lo que se dice es muy vago. Hacen falta varios años más para que todo quede listo. Los conceptos del gremio y de la cofradía, pese a que sobre el papel son diferentes, en la práctica catalana de la tardía Edad Media estaban estrechamente ligados, cuando no eran difíciles o imposibles de disociar. Se trataba, a través de ellos, de proteger a los asociados, de hacerles participar activamente en la vida de la ciudad, de obtener una salvaguardia a su trabajo y de distinguir con claridad cuáles eran los encargos que les pertenecían en exclusiva y que no podían ser llevados a cabo por profesionales de organizaciones similares. En la práctica no siempre resultó tan sencillo.

Es muy probable que, al constituirse con independencia, los pintores buscaron el modo de terminar con esa ambigüedad que permitía a un escultor ejercer el oficio suyo por algún tiempo y contratar también como pintor, del modo que, hemos visto, sucedía a Esteban de Burgos o Jaume Cascalls. Es de notar, por otro lado, que probablemente asistamos en estos últimos tiempos medievales a un protagonismo social de los pintores sin precedente, al menos en Barcelona. Es a partir de 1450 cuando uno, el más activo en Catalunya, Jaume Huguet es elegido «prohom en cap» de la cofradía de Sant Esteve (1480). Su labor no se limita a sancionar situaciones previas, sino que colabora a modificar el estatuto de elección de «prohoms», nada democrático, que hasta entonces regía.⁵⁵ También, ahora o poco antes, B. Martorell,

55. F. P. VERRIÉ, *El régimen electoral en el gremio de freneros*, págs. 71-76; P. BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona a finales del siglo XV*, Barcelona, 1975, págs. 32 y 44 ss.

Pere Ça Closa, Joan Oliver, ejercen tales cargos, aunque sin tan acusado protagonismo.

En la relación de 1450 hay diversos puntos interesantes que conviene compulsar con la realidad. Se dice que anualmente serán nombrados cuatro pintores, entre los «millors e pus aprovats e de mayor subtilitat de la dita art a llur coneguda».⁵⁶ Presentados a los Consellers de la ciudad, éstos elegirán a dos cónsules por un año. Se hacía esto «per utilitat de la dita Ciutat (Barcelona)». En teoría, por tanto, se procuraba, aludiendo a la conveniencia de la cosa pública, que el oficio se ejerciera con un control de calidad, y para ello se escogían, entre los que estaban en la agrupación, aquellos que conocían con mayor perfección su oficio. Naturalmente, como había que partir de una situación previa «de facto», aunque se pretende que de ahora en adelante, antes de ejercer el oficio haya que pasar un examen, éste sólo rige para los pintores jóvenes. Se hace una declaración de principios sobre el tipo de trabajo que suelen realizar («pintor d'ymatges, retaules, cortines, panons e gonfanons»), se indica que el examen lo harán los cónsules sólo sobre aquello a que se dedicarán y se multa con 100 sueldos al que ejerza sin ese control o tenga obrador destinado a hacerlo. Quedan por determinar aspectos económicos básicos como es el de tener que pagar una cantidad todos los asociados.

Cualquiera que conozca un poco la pintura catalana de fines del gótico sabe que no es muy destacada. Incluso se podría decir que la gran promesa que llegó a ser Jaume Huguet comienza, años después de la constitución del gremio, a perder interés, mientras aumentan los oros y los pastillajes de yeso o estuco en sus retablos, se desdeña continuar en el camino brillantemente iniciado de exploración del espacio, y se deja buena parte en manos de ayudantes. Pronto muere Bernat Martorell. Ramon Solà, uno de los artistas más sólidos, trabaja en Girona, y Tomàs Giner, con preferencia, en Aragón. Por el contrario, son elegidos cónsules, con frecuencia, los que hoy consideraríamos artesanos puros o artistas de segunda fila: los especialistas en pintura de cortinas, de banderas, de entremeses. En 1453 encontramos calificados de cónsules a Guillem Talarn, Pere Ça Closa, Guillem Planas, Joan Oliver y Guillem Martí.⁵⁷

Un somero examen de cada una de estas personas obliga a poner en duda la intención programática con la que se pretendía escoger como cón-

56. El texto completo en S. SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, II, Barcelona, 1906, págs. 62-63.

57. J. PUIGGARÍ, *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento*, en «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras», III (1880), pág. 86. De aquí en adelante, PUIGGARÍ, *Noticias*.

sules a los artistas más hábiles en su oficio, con objeto de que, a su vez, a partir de los exámenes velaran por el valor de los admitidos a través de ellos. De Guillem Talarn sabemos muchas cosas, aunque no se haya identificado ninguna obra suya con seguridad. Si se trata de la misma persona, comienza como pintor cortinero, para irse transformando progresivamente en pintor de retablos. Un primer asunto nos pone en guardia contra él. ¿Qué sucede en 1436 para que, después de ser consocio de Bernat Mates en el retablo del Castillo de Vacarices, desaparezca y se encargue únicamente su compañero de llevarlo a buen fin?⁵⁸ Pero la situación es más grave en 1451. Había aceptado terminar un retablo encargado para Sant Pere de Pierola, de aventurera historia. En principio debía haberlo realizado Jaume Cirera, que muere antes. Se encargan entonces Guillem Talarn y Pere Terrers, pero fallece también Terrers. Cuando lo termina Talarn, los clientes quedan absolutamente insatisfechos del trabajo, hasta el punto que requieren un expertizaje que lleva a cabo Bernat Martorell (amigo de Talarn, si juzgamos por la presencia conjunta de ambos en distintos documentos), y Pere Arnau. El resultado no puede ser más catastrófico. Se le exigen tantos arreglos y cambios, que, aunque acepta todo, es de suponer que hubiera renunciado al contrato.⁵⁹ Son muchas las razones que se pueden aducir para justificar este fracaso, dado que es obra recibida, pintada luego en colaboración, etc. No obstante sabemos lo suficiente de Jaume Cirera para que no sea a él a quien haya que achacar la baja calidad de los resultados. En todo caso, Talarn la comparte con Terrers. Su segunda mujer casaba en 1456 de nuevo, lo que indica que estaba muerto entonces.

Pere Ça Closa debía ser también mayor, porque se le conoce desde 1408 cuando menos.⁶⁰ Da la impresión de sentirse a gusto en cargos administrativos, porque entre 1431 y 1446 es «obrer» varias veces en la cofradía de Sant Esteve del Freners,⁶¹ lo que equivale a cónsul.⁶² Su buena relación con esta cofradía y con los «freners» se mantiene hasta el final de su vida, haciendo testamento a favor de ella y siendo ejecutor de últimas voluntades un «frener».⁶³ Todo lo presenta como artista modesto y, es muy pro-

58. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 358, págs. 368 y ss.

59. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva historia*, III, págs. 82 y ss.

60. Como otras veces, queda la duda de que haya habido dos personas con la misma actividad y nombre. En noviembre de 1445 un Closa está muerto y se le llama pintor (MADURELL, VII, pág. 113). En todo caso a este hipotético segundo Pere Ça Closa se le documenta con frecuencia desde 1420.

61. MADURELL, VII, págs. 133-134.

62. BONASSIE, *La organización...*, pág. 42.

63. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 762, págs. 279 y ss. Extiende el documento el 12 de abril de 1454. El 5 de mayo ha muerto. Firma entonces como testigo Guillem Planes, otro de los cónsules de 1453.

bable, competente en asuntos administrativos. En definitiva, que, a través de su vida, se adivina que la elección para el cargo en el gremio de pintores se debe a motivos burocráticos, más que de un valor profesional.

Guillem Planes es, sobre todo, cortinero. Joan Oliver también ha disfrutado de cargos de «obrer» en la misma cofradía, con posterioridad a 1453. Escasamente conocido fuera de estos trabajos que, parcialmente, hay que considerar burocráticos, en una ocasión (1457) resulta fiador de Guillem Martí, precisamente.⁶⁴ Éste parece haber sido con preferencia pintor de retablos y apreciado, si juzgamos por lo que se le paga por ellos, pero hasta hoy no ha sido identificada ninguna obra suya.

Mientras no se haga un análisis más detallado de las personas que ocuparon los cargos de mayor responsabilidad en el recién creado gremio, las conclusiones que puedan sacarse de mi anterior exposición son muy provisionales. Desde luego están lejos de las intenciones que teóricamente plantean las nuevas ordenaciones de 1488. El carácter público del trabajo realizado y su interés en la economía de la cosa pública se destaca de nuevo, resaltando la necesidad de que las obras sean buenas para evitar que «se segueixen gran dans a la cosa pública». Los cónsules han de tener «molta disposició e subtil ingeni». A estas alturas todos los que ejercen, incluidos los mismos cónsules, han debido pasar por el correspondiente examen.

El resultado de todo ello se inscribe en el dibujo de una ciudad utópica, tanto más cuanto que entonces la crisis de Barcelona ha alcanzado cotas extremas. La frase es digna de transcribirse íntegramente: «E així la dita ciutat será poblada e fornida de bons e aptes mestres pintors, a gran honor de aquella e benefici del publich e endreça del dit offici».⁶⁵ El tono real de la situación y el proteccionismo ejercido sobre los cofrades tal vez se ponga de manifiesto en un detalle, secundario, pero que podría ser significativo. En 1486 está en Barcelona el itinerante y magnífico Bartolomé Bermejo. Concurra con Jaume Huguet, ahora en franca decadencia, por las pinturas de los órganos de Santa María del Mar. No sabemos el resultado inmediato, pero sí que unos cuantos años más tarde se paga por ello a Rafael Vergós y Pedro Alemany. Las buenas relaciones de Huguet con la familia Vergós favorecen la hipótesis de un resultado favorable a él y un paso de la labor a un amigo, en perjuicio de un recién llegado, aunque éste fuera un excelente artista.

En todo caso, no creo equivocarme al suponer que el gremio estuvo durante estos años en manos de pintores de segunda fila y, sobre todo, de

64. MADURELL, *Borrassà*, VII, pág. 164, y X, doc. 853, págs. 361-362.

65. SANPERE Y MIQUEL, *Op. cit.*, págs. LXIV-LXV.

cortineros, pintores de banderas, etc. A lo largo del siglo xv se pone de manifiesto la pujanza que va cobrando el cargo más o menos oficial de *pintor de la ciudad*, especializado en este tipo de obras y en el de entremeses, y, cómo, varios de ellos ocupan puestos de responsabilidad en el gremio. Incluso Jaime Vergós II alcanzará el de Conseller, mucho más allá de lo que cabía esperar de un pintor. Por el contrario, que la pintura catalana en general, y la de Barcelona en particular, no sufrió ningún cambio positivo como consecuencia de la consolidación del gremio. Ni siquiera la presencia de artistas venidos de fuera, como el desconocido «maestro de la Seo de Urgel» o de Bermejo tuvo eco. Lo que evidentemente se modificó fue la garantía a la hora de los encargos, la eliminación o apartamiento de todos los que no entraban en las reglas del juego. Quizá también la seguridad se extendió a los pintores jóvenes o a los ayudantes, que llegaron a pagar una cantidad a partir de 1493, para ser asistidos en la enfermedad o casos de apuro.⁶⁶ Por supuesto, como es sabido, nada cambió de signo, ni mejoró, con la llegada del renacimiento.

La formación intelectual del artista

En todo lo dicho hasta ahora se ha dejado de lado cuanto toca a la formación de los artistas. Asentamiento, alianzas, asociaciones, medidas protectoras, son signos que afectan al «status», a asegurar meramente la supervivencia, etc. En modo alguno indican qué pensaban los artistas de su trabajo. ¿Hubo en todo este proceso algún móvil teórico, aunque no redundara sino en cambio de «status» profesional? Evidentemente, no se desprende de lo comentado. Pero es hora de referirnos a ello.

Por lo que sabemos, y veremos luego, el único aprendizaje de los artistas se realiza en el taller, el obrador o la cantería del maestro y supone una enseñanza práctica de principio a fin. El contacto con los materiales, la progresiva práctica en labores cada vez más complejas, situaba a los más hábiles en excelente situación de desarrollar el oficio. Pero no parece existir jamás otra formación.⁶⁷ Esto explica que un pintor tan influyente como Jaume

66. SAPERE Y MIQUEL, *Op. cit.*, págs. LXV-LXVII. Todos los jóvenes que estén de aprendiz o a sueldo de un pintor pagarán 1 dinero cada sábado, lo que supondría 4 sueldos y 4 dineros al año. Cantidad pequeña. Ya en el entorno de 1400 muchos de los que trabajaban con Sanglada cobran salarios diarios que van desde los 3 sueldos y 6 dineros a los 4 sueldos y 6 dineros, cuando la moneda valía menos. Los hijos de pintor están excluidos de la medida.

67. Me hacía eco de esta situación al tratar del pintor barcelonés en torno a 1400, en J. YARZA LUACES, *El pintor en Cataluña hacia 1400*, en «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XX (1985), págs. 56-57.

Vergós II no sepa escribir, ni aún firmar. Hecho más grave, cuando sabemos que su padre Jaume Vergós I era de origen noble y presumía de ello. No obstante, tampoco su felizmente conservado inventario de bienes incluye un solo libro (1461).⁶⁸

No son muchos los inventarios de bienes que conservamos, por eso cada uno de ellos hay que examinarlo con cuidado. Un Antoni de Comella, pintor de Vic que muere en 1396, posee «1 libre de paper en ques comensa lo libre de Tristany».⁶⁹ ¿Se trata de una obra de su propiedad? El hecho de que parezca que no está terminado de escribir («en ques comensa»), cuando aún no ha aparecido la imprenta, es indicio de que quizá lo copiaba como encargo, pero, de ser suyo, estaríamos dudosamente ante una excepción. En 1441 el inventario de bienes del causídico barcelonés Bernat Costetges cita un libro que tiene prestado para que lo lea («lo qual li ha prestat per a legir») en casa del pintor Pere Rovira.⁷⁰ Se trata del que hacía paz y tregua con Jaume Cirera en 1428 y que, desde entonces, ejecuta un cierto número de retablos todos perdidos o sin identificar. A estas alturas debe ser un hombre mayor, casado en segundas nupcias y con varios hijos adultos del matrimonio primero.

Del inventario de bienes de Bernat Martorell sólo se ha conservado (al menos que se sepa) un fragmento. La complejidad que sugiere el mismo corresponde con la importancia del pintor. Pero la pérdida nos priva de saber si, al menos en su casa, existía algo que, como los libros, implicaba por su parte bien un cierto nivel cultural, bien un interés de tipo teórico o de otra índole relacionado con su trabajo.⁷¹ En otro orden de cosas estamos seguros de que hereda un notable número de libros de Rafel Isern en 1444, esto es, ocho años antes de su muerte. Esta herencia le supondrá problemas con la madre del difunto. Pero, al menos en un momento, se debió hacer cargo de una donación que incluía unos libros que se consideran importantes en el inventario, en tanto que se describen pormenorizadamente, respecto a los restantes bienes. Había unos Evangelios con encuadernación lujosa, un *Lucidario* de Bernat Metge, una historia de *Tristán de Leonís*, y otros varios, hasta un total de trece, la mayoría religiosos.⁷² ¿Se desprendió de ellos, vendiéndolos?; ¿los conservó, los leyó, los utilizó?

Esta magra cosecha, no aumentada con la consulta de los inventarios de un Jaume Vergós I, Jaume Gonsalbo de Seu de Urgell y otros, en modo

68. DURAN I SANPERE, *Barcelona... Els pintors Vergós*, págs. 181 y ss.

69. J. GUDIOL I CUNILL, *Els trescentistes*, II, Barcelona, s.a., pág. 160.

70. MADURELL, *Borrassà*, VII, pág. 182.

71. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, págs. 67 y ss.

72. MADURELL, *Borrassà*, X, doc. 839, págs. 347-9.

alguno puede considerarse definitiva, sino indicativa: la mayoría de los artistas no tenían ni un solo libro en su casa. A pesar de todo considero que algunos de entre ellos debían poseer alguno, aunque no se relacionara con su oficio de un modo inmediato.⁷³

Otro aspecto a destacar, en cuanto a lo que implica de actitud mental por parte de los artistas, estriba en saber si adoptaron posturas políticas en momentos determinados, si participaron en movimientos sociales, etc. De nuevo la escasez de datos hace difícil deducir algo como no sea con alto grado de riesgo. Sabemos que en la guerra contra Juan II el lugar de residencia puede condicionar más al artista que una toma de postura. Con todo cabe pensar en una aceptación de los hechos en un artista como Jaume Huguet que pintará y trabajará en encargos notables durante el gobierno de Pedro, Condestable de Portugal.⁷⁴

También parece que obedece a una posible toma de postura el castigo que sufre Asbart Borrassà, miembro colateral de la famosa familia. En 1465, en plena guerra por tanto, está declarado rebelde al monarca. De este modo un especiero gerundense solicita del rey que le permita hacerse cargo de varios asuntos, entre ellos del pago de un censal que debía revertir en Asbart Borrassà, como castigo de él, y para aprovechamiento suyo.⁷⁵

El pogrom antijudaico de 1391 comprometió, sobre todo, a los estamentos poco acomodados. Los artistas, en tanto que pertenecientes a ellos, pudieron participar. Tenemos un testimonio, al menos, que prueba que algunos lo hicieron. Un escultor de nombre Jaume Desmas es indultado al año siguiente con el fin de que se incorpore al trabajo que le espera en el monasterio de Montserrat.⁷⁶ Naturalmente, la lectura que se puede hacer de esto, dadas las circunstancias, tiene poco que ver con una formación intelectual y, ni aun, con una toma de posición ideológica.

Tampoco cabe decir mucho más si, de estos aspectos generales, descendemos a los más precisos de la profesión. ¿Qué pensaban de ella los protagonistas? En primer lugar, en fechas avanzadas está visto que la juzgaban desde

73. Indico esto utilizando los datos espigados por Llompart en Mallorca. Sobre el conjunto de pintores, siempre menos numerosos que en Catalunya, ha ido viendo que uno poseía un *Libro de Horas*, el otro una *Vita Christi*, etc. Ver G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, I, Palma de Mallorca, 1977, págs. 121-122. No se olvide que no disponemos del inventario completo de Martorell, y nada de Moragues, Sanglada, Borrassà, Canet, etc.

74. Realiza, por ejemplo, con urgencia, el retablo de la Epifanía para la Capilla del Palacio Real de Barcelona, y consigue una exención de servicio de armas inmediateamente, a consecuencia de él. Ver J. AINAUD, *Jaime Huguet*, Madrid, 1955, págs. 32 y ss.

75. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 284, págs. 308-309.

76. PUIGGARÍ, *Noticias*, pág. 81.

una perspectiva política coincidente. Las citadas ordenanzas de pintores eran taxativas, como antes se dijo, en sus indicaciones acerca de que la buena obra de pintura redundaba en beneficio de la ciudad. Sobre todo en 1489 parece que se dibuja, a través de las frases sobre «los mejores pintores para la mejor ciudad», una idea de república utópica en la que estos profesionales tenían su papel. Y este sentido de ser útiles a la sociedad en que viven es siempre interesante, aunque se diga sin demasiada convicción y en un momento en que esa situación ideal está lejana. Arnau Bargués, maestro de casas, gran arquitecto, basa la petición de remuneración hecha a la ciudad, en que numerosas obras en las que ha intervenido se han hecho para provecho de ella y son «obres insignes».⁷⁷

Unas circunstancias especiales podían haber proporcionado ocasión para que uno de los más grandes pintores de Catalunya, Bernat Martorell, se hubiera pronunciado sobre su profesión. Cuando se le pide su opinión sobre el desdichado retablo de Pierola hace un informe muy detallado. A. Durán i Sanpere se siente decepcionado, porque cree que Martorell responde con una «declaració doctrinal... en consonància amb la pintura gòtica tradicional».⁷⁸ ¿Y qué otra cosa cabía pensar de quien era precisamente un magnífico pintor gótico tradicional?

Indica con frecuencia a Talarn que ha hecho las cosas mal, cuando sabe hacerlas bien. Ciertas cabezas, como no están correctamente pintadas, debe borrarlas y hacerlas de nuevo. En algunos lugares ha de colocar oro, más o menos abundante, en otro cambiar los vestidos. En todo este tipo de indicaciones insiste en el mayor uso de oro. Lo que implica, por un lado, que se acusa a Talarn de no hacer suficientemente rico un trabajo, cuando se le pagó bien para ello. Por otro, que el hecho de que reluzcan fondos, vestiduras, etc., con ese material, hará que todo sea más bello. Se emplea la palabra «bella» aludiendo a una de las partes doradas. Continúa, a ojos de Martorell, la relación tan medieval, entre belleza, oro y riqueza. Por un momento, una alusión a que el pavimento no está bien hecho en la tabla principal («lo païment sia bé més a punt, e ben acabat») podría tener que ver con el trazado de una perspectiva correctamente concebida. Pero hay que desechar esta idea. Precisamente una de las inconveniencias en que, teniendo en cuenta los años en que trabaja, cae siempre Martorell es en esos pavimentos que suben de forma rápida y desmesurada. Sin embargo, se echa en falta alguna mención, aunque sea pequeña o secundaria, sobre la composición de escenas. Hace

77. DURAN Y SANPERE, *Barcelona...*, III, págs. 257-9; R. TERÉS TOMÁS, *Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales*, en «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», IX (1982), pág. 74.

78. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, págs. 82 y ss.

algunas correcciones iconográficas. Pero tampoco se podía pedir demasiado, salvo la cuestión compositiva, porque realiza meramente un expertizaje profesional de oficio.⁷⁹

Con terminología moderna calificamos de artistas a todos los profesionales de la pintura y de la escultura, así como a los arquitectos, orfebres, etc. Pero es evidente que es un término que no les conviene, ni desde el punto de vista legal, ni mental. Se consideraron artesanos y no hay nada que permita pensar que sintieron la necesidad de modificar su «status», pidiendo que se valorara la parte intelectual que su trabajo requería. Contra lo que se pueda decir sabemos que durante el renacimiento casi nada cambió en Catalunya en este sentido.

El trabajo profesional

El pintor, el escultor, el miniaturista de los siglos góticos es un artesano. La organización de su trabajo y de su taller lo prueba además con largueza, de igual modo que, socialmente, lo sitúa en un plano medio dentro de la burguesía de las ciudades.

La propia diversidad de trabajos aceptados refuerza el aspecto artesanal de los mismos. Dependemos casi por completo de los documentos legales para conocer qué contrataban cliente y profesional. A través de ellos es palpable la diferencia de los encargos y del sistema de trabajo y pago, por ejemplo, de escultores y pintores. También hasta qué punto aceptaban, haciendo que quedara constancia legal, las labores más humildes. Jaume Vergós, en 1458 cobra diversas tareas. La más modesta consiste en pintar las señales para las cubiertas o mantillas del asno con el que se recogían los animales muertos.⁸⁰

Pero, pese a la gran variedad, quedan fuera de esta amplia lista algunas obras que no pasaban este requisito legal. En ocasiones, a cambio, sabemos algo de ello a través de textos literarios escritos con propósitos muy distintos. El arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, cuenta una historia

79. Compárese con otros casos que, siendo distintos, obedecen a intenciones parejas, como la reunión de maestros de casas y tejeros en San Daniel de Girona, a la hora de emprender unas obras en un lugar previamente edificado. Ver FREIXAS, *Girona*, doc. 9, pág. 63. En este sentido es muy importante el conjunto de documentos relativos a los problemas planteados a la hora de continuar las obras de la catedral de Girona, cuando se piensa en terminar con una nave lo que en origen estaba planificado para tres. No obstante, no es cuestión aquí de asuntos relativos a la arquitectura. Ver los textos antedichos, que habían sido publicados en diversos lugares, reunidos ahora en J. YARZA (ed.), *Arte Medieval II. Románico y Gótico* (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte), Barcelona, 1982, págs. 308-329.

80. PUIGGARÍ, *Noticias*, pág. 290.

truculenta que da por verdadera. En los alrededores de Valencia vive un ermitaño con fama de devoto que resulta ser un farsante. El que tira del hilo que descubre la verdad es un pintor. El ermitaño le había llamado en secreto para que le pintara una escena muy especial. Su cámara austera era susceptible de convertirse en lugar más grato para las aventuras amorosas, que protagonizaba con una frecuencia envidiable el falsario, al eliminar un tabique. Para este reducto secreto había pintado y cobrado bien el arrepentido artista un «crucificado y el diablo allí pintado muy deshonestamente, lo qual no es de dezir».⁸¹ Puede ponerse en duda la veracidad exacta de la anécdota, pese a que su autor afirma haber conocido personalmente, en su etapa de falsa santidad al autor de tal superchería. Revela, con todo, uno de los casos, aunque excepcional, en que con toda evidencia, un artista no podía contratar su pintura.

Indudablemente no es algo único. Otras veces se advierte la existencia de cierto tipo de obras que, tal vez, no pasaran por el control legal. Resulta evidente que no eran productos de calidad, ni destinadas a un cliente exigente, pero podían ocupar muchas horas de artesanos de segunda fila o realizarse en el taller de otros más notables. Me refiero al pequeño icono devocional. El costo de un retablo y las variantes de forma, calidad de materiales o exigencias iconográficas, los convertían en productos únicos, que solamente podían fabricarse por encargo. Pero ciertos temas podían salir al mercado donde había una fuerte demanda: Figuras de Jesús, Crucificados, imágenes de la Virgen o de la Virgen con el Niño, se buscaron siempre. Las necesitaban las iglesias, los monasterios, pero también los oratorios particulares, incluso, si no eran muy costosas, hasta ciertos particulares de nivel económico medio podían adquirirlas.

En alguna *Cantiga* de Alfonso X se habla de la compra de una imagen de la Virgen y, en el más famoso de los manuscritos, conservado en el Escorial, se ve una tienda de cuyas paredes cuelgan varias pequeñas tablas. Unas, con la Virgen y el Niño. Otra, con Crucificado (*Cantiga IX*). Todas se dedican a la venta pública. Son conocidas las llamadas Vírgenes de Malinas. Los talleres ingleses de Nottingham y Londres produjeron pequeños relieves de alabastro pintados repitiendo temas muy conocidos de la infancia o pasión de Jesús y los exportaron a toda Europa en los siglos XIV y XV. Esta clase de obras de demanda segura se encuentra en Catalunya. En 1491 muere en Barcelona un «guanter» y, con sorpresa, se descubre en el inventario de bienes que debía tener un negocio secundario de «obras de arte». Se en-

81. A. MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid, 1970, págs. 238-242.

cuentran hasta 300 pequeñas imágenes de terracota de Jesús. También había cinco pergaminos con pinturas de Calvario y Evangelistas. Además, 86 lienzos («draps de pinzel») con imágenes. Hay muchas piezas, pero me interesa señalar éstas.⁸² Para las terracotas se necesitaba un modelo que podría haber realizado cualquier escultor. Preparado el molde, las copias debieron ser fáciles de hacer, máxime teniendo en cuenta lo escasa que había de ser la calidad exigida. Las telas tenían que ser pintadas una a una. ¿Quiénes son los autores? No creo que haya razón suficiente como para creer que fueran otros que los escultores y pintores de Barcelona. Tal vez esos jóvenes de los que hablan las ordenaciones de los gremios que trabajan con un sueldo mínimo en los obradores de artistas bien situados. En la historia conocida, la comercialización la hacía el guantero, que habría pagado previamente cantidades irrisorias. Parte de los clientes eran la gente menuda los que a partir de ahora comiencen a sustituir estas pequeñas piezas de devoción por estampas cada vez de mayor calidad y siempre baratas.

Supongo que algunos talleres de pintor o escultor conocido debían vender ese tipo de obras. Jaume Vergós, al morir, dejaba un crecido número de objetos. La tela con la Piedad o el oratorio en el que está pintada la Virgen, San Bernardo, Santa Catalina y Santa Eulalia estaban en el dormitorio y podían ser de propiedad y de utilización personal. En la cámara alta se acumulan otras piezas que, por el contrario, estarían destinadas a la venta: una tela con figuras que juegan al ajedrez, otra con la Virgen y el Niño, un Crucificado, etc. Ésta debía ser directa y no exigía documento legal.⁸³

La totalidad de variaciones producidas por mano de pintor, de acuerdo con las propias ordenanzas, se expresa con claridad en el documento de 1453 antes aludido. Pertenecía en exclusiva a los miembros de la asociación pintar retablos, cortinas, antepuertas, cubiertas de caballo, banderas de todos tipos, cirios, cofres y otras piezas de mobiliario, etc.⁸⁴ Inclúyase, por ejemplo, entre otras una litera que Jaume Serra pinta, destinada a la princesa Juana a punto de casarse (1373).⁸⁵

Una de las curiosidades de la cámara alta de la vivienda de Jaume Vergós eran dos cofres en los que se guardaban las cabezas de los ángeles, «qui porten los llums a la festa del Corpus Christi».⁸⁶ Estamos ante una señal de lo que

82. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, págs. 298-300. Durán, por una parte, recuerda la abundancia de trabajos de terracota catalanes de entonces, pero supone que todo pudiera ser importado de Alemania, de donde provendría el guantero, porque los obradores catalanes debían estar superados por los encargos. No creo que deba ser así necesariamente.

83. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, III, págs. 190 y ss.

84. PUIGGARÍ, *Noticias*, pág. 86.

85. MADURELL, VIII, pág. 37.

86. DURAN, *Op. cit.*, pág. 193.

constituyó un capítulo muy importante de la producción de los talleres: el arte efímero. Las entradas reales, las fiestas, la procesión del Corpus, se convertían en un espectáculo público a cuya gloria colaboraban los artistas.

En ocasiones se requería hacer todo nuevo. Las altas cantidades pagadas a Borrassà por un entremés llevado a cabo para su propia cofradía, con motivo de la entrada de la reina en 1400, igual que el que le pagan los del gremio de carniceros, tanto para esta misma fiesta, como para otra entrada, indican el interés puesto para que resultara un espectáculo notable. No sabemos qué hizo el pintor, pero es patente la voluntad de recurrir a él que, entonces, posee el taller más activo de Barcelona, al lado del que dirige Pere Serra. Hay que pensar en disfraces, objetos, tal vez carrozas pintadas, etc.

Aun en 1453 el presbítero Joan Çalom se encarga de modificar y fabricar unos entremeses con la Creación del Mundo y la Natividad, para pasearlos en la procesión de Corpus Christi. En el documento firma como fiador el pintor Lluís Dalmau.⁸⁷ Quiero suponer que no es gratuita esta presencia de Dalmau. Existía una participación suya en la confección de tal entremés. Las entradas reales se adornan siempre con entremeses. A Ponç Colomer se le pagan, en 1413, 200 florines de oro de Aragón, otra vez una remuneración muy alta, por hacer y pintar «lo entremés, quod fuit factum in celebracione festi introitus serenissimorum regis et regine».⁸⁸

Pero cuando entra el rey Alfonso V en 1423, en el cortejo solemne que se organiza, los entremeses que desfilan son los correspondientes a la fiesta del Corpus. Se diría que ahora la fiesta por excelencia va unida a la liturgia. Y que la procesión del Corpus Christi es la celebración paradigmática en la ciudad. El «Llibre de les Solemnitats» de Barcelona le dedica un espacio muy amplio. Al mismo tiempo, el trabajo que significa la fabricación y arreglo de entremeses Barcelona lo va dejando en manos de profesionales especializados, calificados de «pintores de la ciudad», que raramente alcanzan a llevar a cabo un retablo. Tomás Alemany, como ejemplo, vemos que contrata en 1449 un entremés destinado a la procesión del Corpus.⁸⁹

Hasta qué punto determinados trabajos se habían encomendado de por vida a artistas concretos lo manifiestan, desde la reiteración de algunos en pintar durante muchos años seguidos el cirio pascual, hasta la queja de Gabriel

87. PUIGGARÍ, *Noticias*, pág. 85. El texto completo lo proporciona A. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, II, págs. 541-542. Es muy importante porque describe cómo eran estos entremeses. El papel del clérigo era muy importante, pero la realización práctica corría a cargo de los pintores (P. d'Eunes estaba con Dalmau). Exigía labor de pintor, de carpintero y de sastre.

88. MADURELL, VII, pág. 115.

89. PUIGGARÍ, *Noticias*, pág. 87.

Alemany, ya en 1509, al Consell. Alemany comienza explicando cuál es la labor que, ¡desde 1450!, viene realizando para la ciudad, siguiendo, dice, una tradición más antigua. Se autocalifica de «pintor de las coses tocants á festes, sepultures reals, alimares, armades, entrades de reys ab carro triunfal, e totes altres coses que per la ciutat son stades fetes en lo passat e per les devenidor per ell vivint s'esperan á fer». Durante mucho tiempo ha trabajado en régimen de igualdad con Jaume Vergós. Incluso recuerda que ha pasado, a lo largo de años difíciles, por momentos en que no se le pagaba. Se trata de una especie de pliego de agravios contra un nuevo pintor que es su compañero entonces, pero al que encargan lo mejor. Entre ello, un retablo.⁹⁰

En la documentación se encuentran en efecto estos «pintores de la ciudad», registrados en pagos pequeños o grandes, siempre con ocasión de celebraciones. Además, se desliza la sugerencia, en algún caso, de que podían cobrar un salario fijo, que permitía tenerlos a disposición siempre que se requieran sus servicios. Se ha citado ocupados en estos menesteres a Ponç Colomer, a Jaume Vergós, padre e hijo, a los Alemany (tal vez formando parte de una familia de origen nórdico, pero sólidamente asentada en Barcelona en el siglo xv) y hay otros varios.⁹¹

Pese a la abundancia de datos no podemos llegar a saber exactamente casi nunca cómo eran estos entremeses. En las procesiones había personas que iban disfrazadas de ángeles, de santos, soldados, etc. Es lo que nos recuerda el inventario de Jaume Vergós antes mencionado, cuando explica lo que se conservaba en el cofre de la cámara alta. Una de las mejores descripciones que poseemos nos la proporciona el «Llibre de les Solemnitats» de Barcelona, en relación precisamente con la entrada de Alfonso el Magnánimo de 1423, en la que se hizo uso y abuso de todo lo que se tenía preparado para el Corpus.

Encabeza la comitiva la bandera de Santa Eulalia, e incluso esta enseña se había preparado por vez primera para el Corpus («la qual dita Ciutat havía feta fer de nou en la festa de Corpore Christi proppasada»). En torno a una cruz nueva con reliquias de la Vera Cruz desfila, un grupo de instrumentistas con «les cares y alas ab los quals se representen los angels de la dita festa de Corpore Christi». Luego vienen a continuación los entremeses de la Ciudad: «Paradis e Infern ab la batalla de Sant Miquel e des Angels

90. PUIGGARÍ, *Noticias*, págs. 292-294.

91. *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, ed. A. Duran i Sanpere y J. Sanabre, Barcelona, 2 vols, 1930-1947, cita a P. Colomer, I, págs. 15, 103; a T. Alemany, I, págs. 13, 18, 167-169; G. Alemany, I, págs. 346, 350, 352, 411, 433, 435, 442; J. Vergós I, I, págs. 103, 108, 113, 152, 175, 176, 201, 233; J. Vergós II, I, págs. 340, 346, 350, 352, etc.

e de Lucifer e le sos sequesas; e lo Vibre, lo Ffenix e la Aguila».⁹²

Se diría que, para las entradas reales, antes se disponían entremeses creados ex profeso para la ocasión y encomendados a los mejores pintores. Con el paso del tiempo, la complejidad académica de la procesión del Corpus se había convertido en modelo de todo. La entrada real se hacía utilizando material de esa procesión. Y las obras estaban encomendadas a pintores de segunda fila que arreglaban y aderezaban algo que ya estaba hecho y establecido de antiguo.⁹³ Cabe una propuesta distinta que no descarto en absoluto. En las fiestas del Corpus todo siguió igual durante siglos que desbordan con mucho el marco medieval y son estos artistas especializados los que se encargan de que todo siga bien, aunque sin introducir cambios apreciables. Pero, en otras celebraciones, diferentes gremios o cofradías podían encargar alguna obra que siguiera siendo única.⁹⁴

La multiplicidad de empresas artísticas que ocupan a los pintores y su interés verdadero, no debe hacer olvidar una realidad que era igual a la que se percibe desde hoy: el retablo es la empresa más ambiciosa y mejor pagada en la que pueden intervenir los pintores. La especialización de algunos en entremeses y fiestas probablemente se debe a que no obtendrían los mismos beneficios dedicándose al retablo. La queja de Alemany en 1509 se centra en que no le permiten hacer, entre otras cosas, un retablo. Además, contrastan las condiciones de trabajo. Pintar el cirio pascual, las banderas o los entremeses se convierte en algo propio de funcionarios sin riesgo. Sin embargo,

92. *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, I, págs. 5-6.

93. Sería muy largo hablar aquí de la organización perfectamente detallada de la procesión de 1424, tal como se describe en el citado *Llibre de les Solemnitats*, I, págs. 12 y ss. Se indica dónde se guardan todos los utensilios y en qué orden se disponían. De ello se hace amplia mención en un trabajo que se ha convertido en clásico, incorporado a otra obra mayor, A. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, II, *La Festa del Corpus*, págs. 529-571. Tal vez uno de los aspectos a destacar reside en que, fijado todo en el siglo xv, se siguió manteniendo en los siguientes y ciertos grabados del siglo xviii reflejan lejanamente lo que pudieron haber sido las Águilas, Fénix, etc., en las que ya consta trabajando Berenguer Llopart en el paso del siglo xiv al xv y a quien concede gran capacidad de invención primera Duran i Sanpere. Yo me había referido a él (J. YARZA LUACES, *El pintor...*, págs. 35 y ss.), en contraste con Borrassà, como pintor de segunda fila, nunca encargado de realizar retablos, obra maestra de la pintura, pero disfrutando de una posición económica que juzgo desahogada. La vinculación al final de su vida con Ponç Colomer, a la inversa que en la anterior historia, es una señal de que en estos menesteres se buscaba la herencia de quien estaba establecido.

94. Aunque los «cotoners» tenían como patrón a san Martín, participan junto al gobierno de la ciudad en el montaje de un entremés calificado «dels Turchs», dedicado a san Sebastián, pagando los gastos. Se habla de la barba, cabellera y vestido del santo, otro tanto del gran Turco y dos jueces que van con él. Además, del castillo que hay que pintar en donde está colocado el Turco y de la montaña en que estará el santo. Ver *Llibre de les solemnitats...*, I, págs. 87-89, entre 1437 y 1439.

con el retablo se entra en la libre competencia (al menos teórica, porque, como indicaba, está mediatizada por el entramado de alianzas).

Si la obra realizada y difícil, por única, no se lleva a cabo a entera satisfacción de los clientes, o se pierden éstos o se bajan necesariamente los precios. Pero esto último es un riesgo que no se puede correr, porque los costos de material y de horas de trabajo deben ser altos. Encima si, como consecuencia, desciende la calidad de materiales y ejecución existen peligros como los que hemos visto que agobiaron a Guillem Talarn. Lluís Borrassà ha llegado a trabajar al comienzo de su vida en vidrieras. También, de forma excepcional, ha sido reclamado por el rey o por las grandes cofradías de freneros y carniceros, para llevar a cabo entremeses caros. No obstante, su inmensa labor se centra en los retablos. Como Pere Serra o Joan Mates. Sin embargo, tener satisfecho al cliente significa la posibilidad de que vuelva a serlo de nuevo.

Cuando muere Francesch Serra el retablo que había contratado con el monasterio de Sant Pere de les Puelles de Barcelona lo llevan a cabo Jaume y Pere Serra, sus hermanos, por el precio original de 58 libras.⁹⁵ Satisfecha la comunidad, seguramente, por la obra, en 1366 una nueva abadesa se pone en contacto con el mismo Pere, al que ahora acompaña otro hermano, Joan, para llevar a cabo el retablo mayor, que costará 85 libras.⁹⁶

Las diferencias de clases en encargos se perciben, por ejemplo, en Manresa, siguiendo la historia de un retablo desde que se contrata hasta que queda definitivamente colocado. Jaume Cabrera, el artista varias veces citado, es el autor de uno dedicado a San Nicolás y San Miguel, parcialmente conservado y de nuevo montado hoy en día en la Seo. Cabrera es pintor de retablos, menos importante que Pere Serra o Lluís Borrassà, pero en la línea de volumen de obra y nivel de precio inmediata siguiente. Terminado, se debe colocar en la capilla. Entonces se llama a otro pintor: Francesc Feliu. Si bien era capaz de hacer ese tipo de piezas, se empleaba comúnmente en otros menesteres. Vive en Cervera, en Solsona, en Manresa. Seguramente porque no encontraba un lugar de acomodo profesional apropiado para sus dotes, que se antojan medianas. En 1414 se le llama en la última ciudad y se le encomienda que pinte los muros de aquella capilla de la Seo. Se le dice que utilice el bermejo y otros colores, algunos dorados, que sea todo bello, pero no muy caro. También hará un guardapolvo pintado según una muestra que le darán. Así quedaba todo perfecta y bellamente terminado.⁹⁷ Se patentiza, como se ha visto, el escalonamiento de los encargos. Primero se llama al

95. MADURELL, X, doc. 422, págs. 42-43.

96. MADURELL, X, doc. 430, págs. 47-49.

97. GUDIOL, *Els trescentistes*, II, págs. 167-8.

artista bueno, que hará la obra magistral: el retablo. Luego se recurre al artista modesto para que aderece, por poco precio, el entorno.

Otro tanto debe suponerse de las capacidades del hijo de Jaume Cabrera, sin duda menos dotado que él. Se había terminado una capilla en la catedral de Barcelona y todos los gastos habían corrido a cargo de Sancha Ximénez de Cabrera, incluyendo sepulcro y retablo, aunque ninguno de ellos esté documentado. Es entonces cuando se llama a Joan Cabrera. Estamos en 1450. Ha de pintar una columna de la capilla. Y aun una obra más costosa: dorar la reja de la misma, por la que recibe 55 florines.⁹⁸ Los anónimos autores de retablo y sepulcro son los artistas principales, los que llevan a cabo aquello que constituye lo esencial del recinto sagrado. Después, se acude al que debe colaborar a que la presentación general entone con esas piezas básicas. Y, por supuesto, se trata de personas distintas, separadas por un reconocimiento de la diferencia de nivel profesional.⁹⁹

Si algún gran pintor, como Bernat Martorell, acepta otro tipo de encargos con mayor frecuencia que Borrassà o Pere Serra, aunque posea el taller más activo de Barcelona, será debido tal vez a que su obrador es más amplio, cosa más que dudosa, o mejor, a que los encargos son menos numerosos o ligeramente peor pagados (relativamente) que años antes.

En cuanto a los escultores, se diría que su labor no se diversifica tanto. Tal vez puede sorprender que su nombre rara vez aparezca mencionado cuando se trata de fiestas y de entremeses (como tampoco lo suele ser el de los arquitectos). Ya se ha dicho que no suelen coincidir en la misma persona ambas profesiones. Sin embargo, también se ha comentado, es más fácil que aquellos sean nombrados maestros mayores de una obra arquitectónica a que suceda a la inversa, que los arquitectos se declaren «ymaginaires». Con todo, lo mismo que en los pintores, hay especialización y clases.

A algunos se les califica significativamente de picapedreros («picapedrers»). Están entre el cantero normal y el escultor. Es un cantero de primera o un escultor de segunda. Se ocupa de labores preferentemente decorativas que pueden incluir florones, escudos, capiteles, etc. Todo ello en relación con arte monumental, con escultura arquitectónica. El término no es definitivo, ni tiene límites claros. Es curioso que Pere Moragues, que se califica de imaginero («ymaginator») o maestro de imágenes («mestre d'ymages»), en su

98. MAS, *Notes*, pág. 255.

99. J. YARZA, *Op. cit.*, págs. 32 y ss., he intentado marcar la existencia de diferentes clases de pintores, entre 1380 y 1420, comenzando por los que reciben encargos de retablos, hasta los que trabajan en la pintura de cirios, blandones y escudos; incluso, entre los que cobran más y casi no contratan otra cosa que retablos, y los que se dedican preferentemente a lo mismo, en obras menos ambiciosas o de menor precio, etc.

momento de afirmación como escultor, y en los documentos firmados ya en Zaragoza, «maestro de obra de ymagines»,¹⁰⁰ desciende al título de «piquero» en el espinoso asunto que le enfrenta al pintor Guillén Levi.¹⁰¹

Si bien hay coincidencia general entre la valoración que sus contemporáneos hicieron de los artistas, a juzgar por los encargos realizados, y la que suele hacerse hoy, con las matizaciones convenientes,¹⁰² algunos han alcanzado con muchas dificultades esa situación. Después de aparecer como colaborador importante de acuerdo con su salario, en el coro de la catedral de Barcelona, Antoni Canet aún es calificado de «picador de pedres», varios años más tarde al realizar labores decorativas en la catedral de Barcelona.¹⁰³

Entre los que trabajan la piedra, el alabastro o el mármol y llevan a cabo retablos, sepulcros, portadas o imágenes sueltas, el nombre varía pero siempre se asemeja a «ymaginaire», «imaginator», «mestre d'ymatges» y «mestre ymaginum», en todo caso, «magister». El nombre de lapicida está más próximo al de picapedrero, pero también puede darse a un escultor cuando realiza un sepulcro o retablo. Así se califica a Pere Ramón Bosch («lapicida») en 1392, cuando cobra parte del sepulcro de Narcís Vilella en Girona.¹⁰⁴ Obra intermedia entre las importantes dichas y lo decorativo, las cruces de término las llevan a cabo desde los artistas más dotados, hasta otros más humildes. Entre éstos estaría el Ramón Boet, «padrer» de Girona, que contrata una con abundante imaginería (Crucificado, María y Juan, Lázaro, Pelicano, María con el Niño, evangelistas, diversos santos y señales) por la que cobrará 30 florines.¹⁰⁵

Un tipo de obra que podía quedar en manos de los escultores, aunque

100. M. SERRANO SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», XXXIII (1915), pág. 411.

101. SERRANO, *Op. cit.*, pág. 413.

102. Esto se ha podido comprobar en casos, como el de Bernat Martorell, antiguo «maestro de San Jorge». Recientemente, el «maestro de Banyoles» ha sido identificado. Su extraordinaria calidad y el contacto con las corrientes internacionales había llevado a algún especialista a suponerlo extranjero (J. SOBÉR-BERG, *Le retable de Banyoles et le style international*, en «Revue de l'Art», n.º 28 (1975), págs. 34-39). El descubrimiento por P. Freixas de la documentación del retablo que le daba nombre, permitía conocer, en circunstancias no muy distintas a las señaladas por Martorell, a Joan Antígó, cuyo valor se ponía de manifiesto, porque había recibido otros encargos de gran envergadura (FREIXAS, *Girona*, págs. 180-182 y docs. XLVII-XLIX). No sería extraño que cualquier día suceda lo mismo con el «maestro de Castelló de Ampúrias», pensando en Honorat Borrassà o algún otro artista, ahora bien documentado por P. Freixas.

103. TERÉS, *Una nova aportació...*, pág. 202.

104. FREIXAS, *Girona*, doc. XXII, pág. 135.

105. FREIXAS, *Girona*, doc. XXIV, págs. 135-6. En un documento extendido al año siguiente (1492) se le da el mismo nombre, FREIXAS, *Girona*, doc. XXV, pág. 136.

no existen muchas manifestaciones de ello, es la imagen de cera, el exvoto. Ya en 1273 un maestro, Martí, recibía una cantidad de cera para una imagen del rey Jaume I.¹⁰⁶ Al menos, por una vez, sabemos que es a un escultor conocido a quien se encarga otra obra similar, esta vez retrato de Pere el Cerimoniós en 1357. Su autor, Esteban de Burgos, aparece calificado entonces de «pintor de la ciutat de Oscha». Estaba, además, pintada.¹⁰⁷ La mayoría serían de poca calidad y no requerían ningún artista notable. Los precios pagados a Esteban de Burgos y Bernat Mercer y la personalidad del primero, son signo del interés de algunos, especialmente los encargados por la casa real.¹⁰⁸

Nada cambia en la denominación profesional del escultor cuando hace terracota. Ambos Claperós, autores de uno de los proyectos más ambiciosos con esta técnica, reciben los nombres de «ymaginarium», el padre, y de «ymaginaire», el hijo, al llevar a cabo los apóstoles de la fachada de su nombre en la catedral de Girona.¹⁰⁹

Un cambio bastante sustancial se produce cuando el escultor es un tallista en madera. En la Corona de Castilla, donde la tradición del retablo de alabastro no existía, el uso de aquel material se generaliza en el siglo xv y, a partir de entonces, una buena parte de la escultura, sobre todo los inmensos retablos, se realizarán en él. En la Corona de Aragón, por el contrario, y especialmente en Catalunya, además de la piedra de cantería de portadas y elementos decorativos, la buena calidad de canteras de alabastro facilitó que se le utilizara continuamente tanto en retablos como en sepulcros. Sin embargo, no deja de existir el tallista. En ocasiones, la índole del trabajo, con tradición en toda Europa, lo requiere, como es en los coros monacales o catedralicios. La versatilidad de los escultores se pone de manifiesto en algunos que pasan de un material a otro con cierta facilidad.

¿Cómo se puede llamar a Sanglada que trabaja en madera el coro y el púlpito de la catedral de Barcelona, en latón el ángel de una fuente y las alas del gran San Rafael de la Casa de la Ciudad, y en alabastro otras obras? Por

106. GUDIOL, *Primitius*, pág. 75.

107. RUBIÓ, *Documents*, II, doc. 126, pág. 125. Otro exvoto de Leonor, también encargado por ella para entregar a un santuario en 1355, fue hecho por Bernat Mercer, pintor de Valencia. La reina Leonor de Sicilia tuvo una verdadera devoción por este tipo de encargos (J. M.^a ROCA, *Documents històriogràfics. La devoció de la Reyna d'Aragó Dona Elionor de Sicilia a Madona Sancta Maria de Montserrat*, en «*Analecta Montserratensia*», V (1922), pág. 430. Sobre la idea del exvoto de este tipo y sus connotaciones etnológicas, G. LLOMPART, *Aspectos folklòrics en la pintura gòtica de Jaume Huguet y los Vergós*, en «*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*», XXIX (1973), págs. 391-408.

108. F. ESPAÑOL, *Un artista aragonés...*, págs. 137 y ss.

109. FREIXAS, *Girona*, doc. XXX, pág. 142, y doc. XXXI, pág. 145.

su labor como maestro del coro se le califica, simplemente, de «mestre» de la obra del coro, sin que surja la equívoca palabra «fuster». Y cuando es el púlpito, «magister ymaginum». Pierre de Saint Jean o Pere de Sant Joan tiene problemas en Seu de Urgell porque no le permiten desarrollar su trabajo con normalidad. En el requerimiento que hace se autocalifica de «mestre en quap de la obra de las cadires del quor».¹¹⁰ E inmediatamente después, en el acta notarial, repite, con mejor ortografía, su título: «mestre en cap de la obra de les cadires del cor».¹¹¹

Sin embargo, no hubiera sorprendido que se hubiera utilizado la palabra «fuster» en ambos casos. Por lo menos así se hace llamar Berenguer Cervià, que también es arquitecto y escultor, en 1430, precisamente cuando contrata una sillería de coro para San Félix de Girona.¹¹² Francí Gomar, catalán al servicio del arzobispo Dalmau de Mur, en Zaragoza, recibe sucesivamente en varios documentos los nombres de «mestre de ymaginería», «fustero» y aun «picapedrero». Una parte de sus trabajos se había hecho en madera.¹¹³

En una ocasión parece que las diferencias en cada denominación se hacen sobre bases objetivas. Para unos retablos, Jaume Cirera se pone sucesivamente en contacto con Llorens Rexach y con Miquel Llop. Al primero le pide una serie de cosas propias de un carpintero y, además, unas imágenes. Rexach es «ymaginator». El trabajo de Llop es de pura carpintería y por eso es un «fusterius».¹¹⁴ Pero este mismo Rexach contrata el coro de Santa María del Mar, de Barcelona, con el título de «fuster».¹¹⁵

En definitiva, se podría decir que los nombres que se dan a los escultores deberían, e incluso podían, estar ajustados a su trabajo, pero no suelen estarlo. «Mestre en cap» se utiliza cuando el escultor dirige un grupo de ayudantes que, probablemente, también cobran salarios por su parte. O bien se reduce el nombre a «mestre». Cuando se trata de una obra de escultura en piedra o alabastro, retablo, imagen exenta, sepulcro, estamos ante un «ymaginator», «ymaginaire» o «mestre d'imatges», con sus variantes. Pero si este mismo trabajo se hace para una obra monumental, formando parte de la arquitectura, se le puede asimismo denominar «picapedrer», tanto si el trabajo es importante, como si se trata de mera ornamentación. Los títulos de

110. MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», IV, núms. 3-4 (1946), doc. 8, pág. 304.

111. MADURELL, *Op. cit.*, doc. 9, pág. 306.

112. FREIXAS, *Girona*, doc. XXVI, pág. 137.

113. R. STEVEN JANKE, *The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervelló from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Francí Gomar and Tomás Giner*, en «Metropolitan Museum Journal», 18 (1984), pág. 82.

114. MADURELL, *Borrassà*, VIII, docs. 344 y 345, págs. 345-5.

115. MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel*, pág. 52.

«mestre de la obra» o «ymaginator» con sus variantes podían ser más valorados. El «fuster» era un carpintero cuyo trabajo era muy variado. Tenemos «fusters» que hacen la estructura de un retablo, contratando con el pintor o directamente con los clientes.¹¹⁶ Su labor se refina. Alguno de entre ellos comenzó a tallar relieves decorativos, figurativos, tallas de madera. Por otro lado, el «ymaginaire» en alabastro, también talla la madera y es «fuster». Pero el nombre original es más restrictivo.

La facilidad con que se modifican las denominaciones es propia de una etapa poco reglamentada. La misma que marca a la pintura y los trabajos de los pintores o la que permite esa versatilidad de los artistas.

Tal vez habría que hablar de otro tipo de trabajo ejercido por arquitectos, escultores, pintores y miniaturistas, pero sobre todo por los terceros: Proporcionar modelos para los demás. Sin embargo, me referiré a ello cuando hable del modo de trabajar y en la parte correspondiente a modelos en general.¹¹⁷

En cuanto a la colaboración de pintor y escultor se puede establecer en términos muy variados. No suelen hacerse en Catalunya retablos mixtos de escultura y pintura. Si, por lo menos, obras de pintura que se centren con una gran imagen. Uno de los mayores empeños, que seguramente nunca se llegó a realizar, fue el retablo que Pere de Queralt encargó a Guerau Gener para la catedral de Monreale, en Sicilia, en 1407. Sobre el tabernáculo central debía ir una gran imagen de madera de la Virgen realizada por el gran Sanglada.¹¹⁸ Es un ejemplo, excepcional, pero no único. El retablo de Santes Creus sería otro.

Lo que hay que tener presente siempre es que el color, como el oro, son distintivos de belleza en la Edad Media. Por eso todo se pinta, incluso el alabastro. La primera noticia de Pere Moragues es de 1358, citado como «carpentarius» (que equivale a «fuster»). Aparece asociado, en términos de cierta subordinación, a Ramon Destorrents, pintor y miniaturista. Debía hacer siete imágenes de madera con la Virgen y santos que luego pintaría Destorrents.¹¹⁹ Y hablo de tal sutil matiz, porque el policromar obra de escultura no significa más que colaborar en términos de igualdad pintor y escultor. Piénsese en el retablo mayor de la catedral de Lleida. Lo había hecho en el

116. Caso de Pere Puig, por ejemplo. Todavía Valldebriga contrataba un retablo en el que debía encargarse de la madera y estructura del retablo del modo que quisiera (MADURELL, VIII, doc. 38, págs. 45-46); pero en seguida surge este Pere Puig, «fuster» trabajando para Pere Serra y otros.

117. Recuerdo lo dicho al comienzo. Este estudio se completará con otro donde se tratarán muchos puntos que han quedado sin tocar aquí.

118. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 149, pág. 163.

119. MADURELL, *Borrassà*, VIII, doc. 8, págs. 14-15.

siglo XIV Bartolomeu Robió. Pero en el siguiente se amplía y se pinta. Se llama para lo segundo a Bernat Martorell. Cuando se satisface su deuda con él monta 11.633 sueldos y 8 dineros, ¡más de 580 libras! Jamás se le había pagado tanto por cualquier otro trabajo.¹²⁰

He dejado al margen una de las relaciones más intensas e interesantes, la que liga a pintores y miniaturistas. Es en el gótico, sobre todo a partir de comienzos del siglo XIV, cuando se produce la ilustración del libro más importante de Catalunya. Incluso, justamente desde entonces, la de mayor calidad, en líneas generales, de todos los reinos peninsulares. Algunos de los pintores más notables constan como ilustradores de libros con volumen de obra tan amplia, como en su otra actividad y en nada inferior, cuando no superior. Ferrer Bassa lo fue, y en estos momentos podemos decir que excelente. Otro tanto cabe afirmar de Ramon Destorrents, aunque ninguna miniatura se le asigne a raíz del conocimiento de nuevas obras. Por el contrario vemos a Rafel Destorrents usualmente miniaturista, embarcado en la realización de retablos. Bernat Martorell también trabajó en su segundo oficio. Sin embargo, la complejidad de problemas que conlleva el estudio de la miniatura y sus realizadores me obliga a prescindir de él y dejarlo para una ocasión futura.

120. G. ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*, Lérida, 1976, págs. 122 y ss.