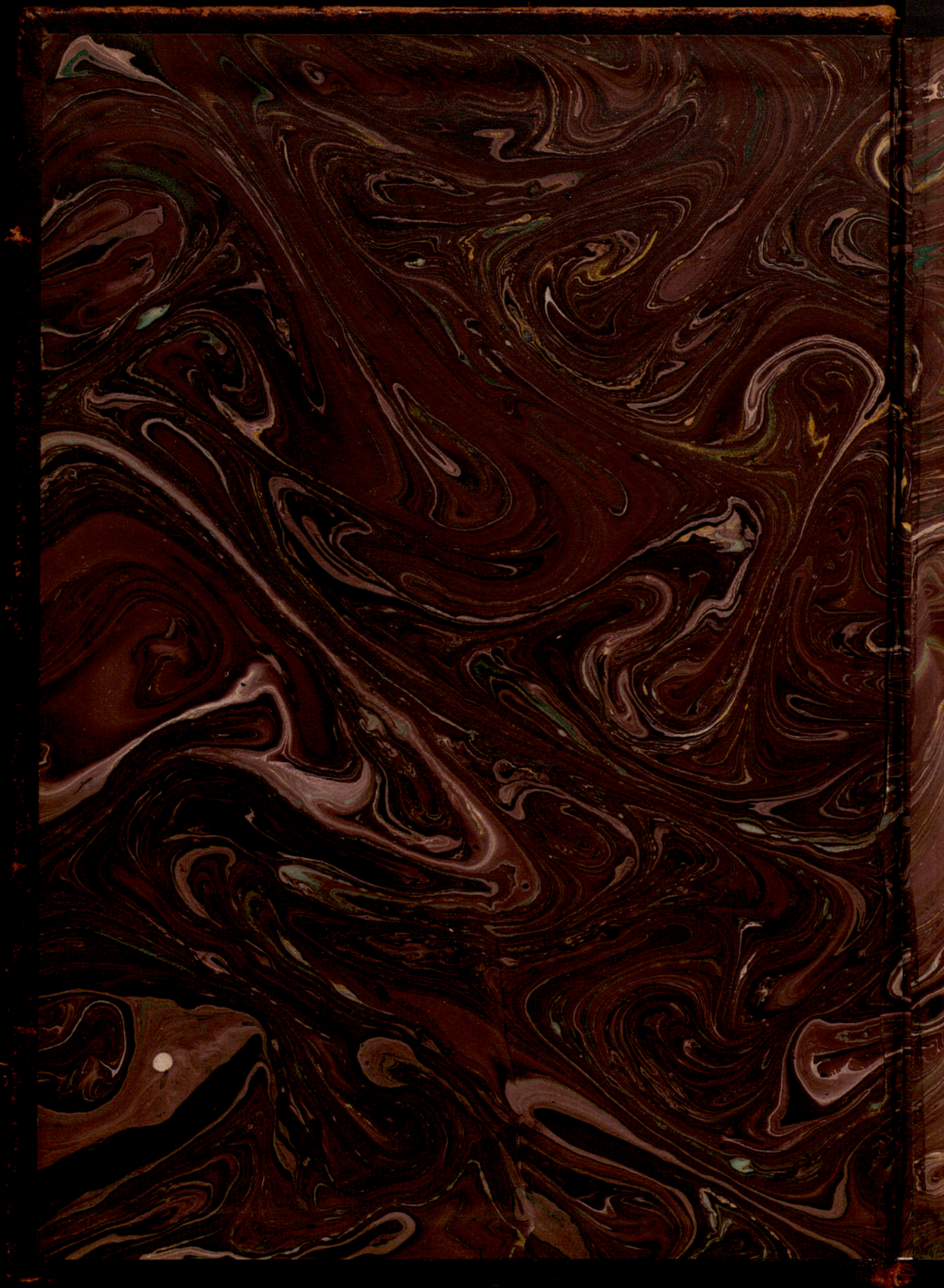


LUIS C.
CONSTAN

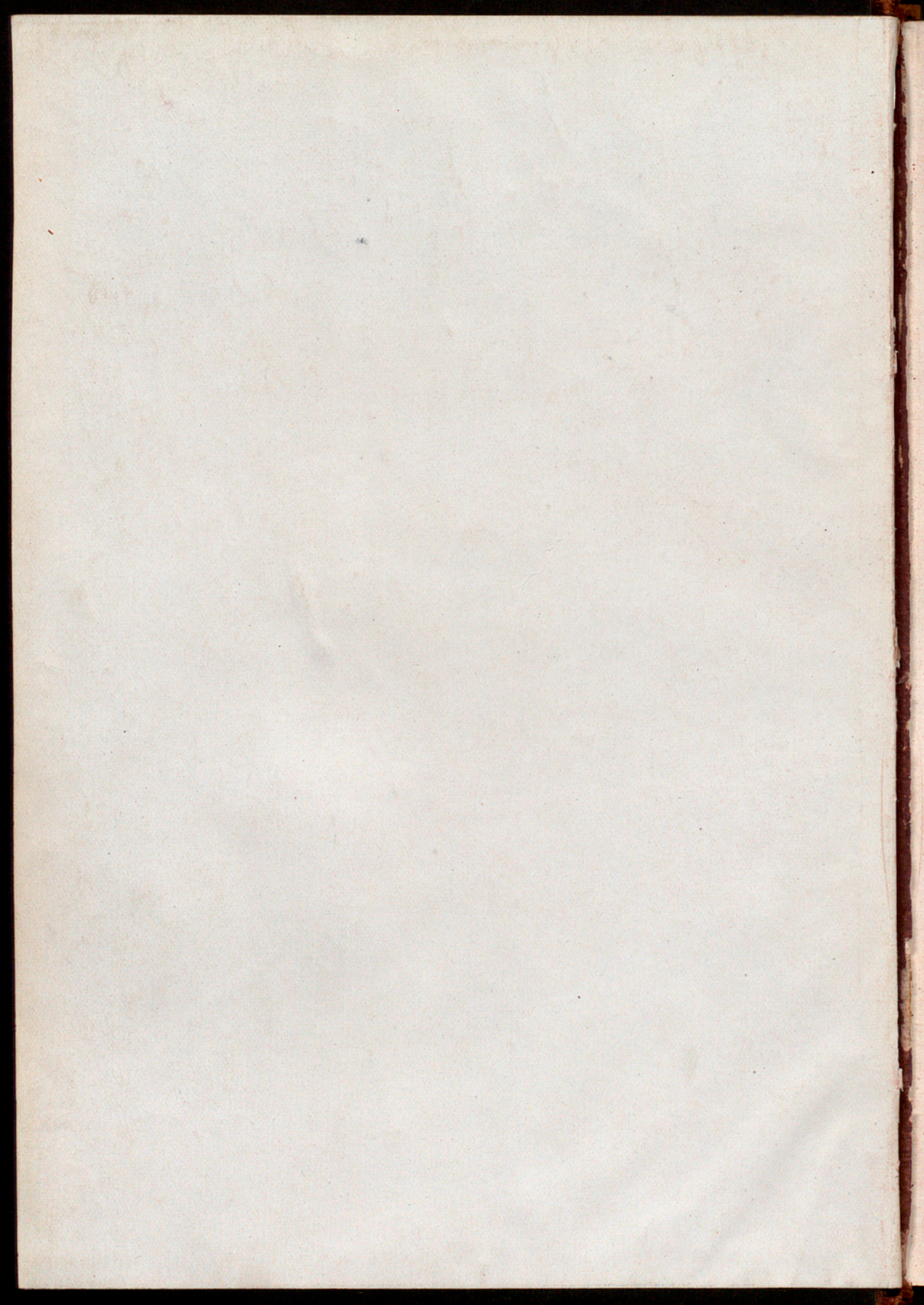
DOS OBRAS
MAESTRAS
DEL ARTE
GÓTICO EN
FRANCIA



ART(13-15)[CAT]/9.17.28.157/1947. Gon







Al distingit amic
Josep M.^a Gudiol Ricart
humilment i agràida

Mm. Lluís G. Comtans, M. D.

Banyoles - 17 - XI - 47

*De este libro DOS OBRAS MAESTRAS DEL
ARTE GÓTICO EN BAÑOLAS se han impreso
sobre papel matizado, 30 ejemplares numerados del
I al XXX y 460 ejemplares numerados del 1 al 460.*

*Va ilustrado con reproducciones fotográficas de
J. M. Gudiol (Primera parte) y de J. M. Mateu
(Segunda parte) y con dibujos de J. Alsús.*

Ejemplar X

**DOS OBRAS MAESTRAS DEL ARTE GÓTICO
EN BAÑOLAS**

DOES CHRISTIANITY HAVE A HISTORY?

THE HISTORY OF THE CHURCH

FROM THE APOSTLES TO THE PRESENT

BY THE REV. F. D. MAITLAND

IN THREE VOLUMES

VOLUME I

THE APOSTLES

LONDON: LONGMANS, GREEN & CO.

LUIS G. CONSTANS, M. D.

DOS OBRAS MAESTRAS
DEL ARTE GÓTICO
EN BAÑOLAS



BARCELONA, MCMXLVII

Gerona, 25 enero de 1946.

Nihil obstat.

El Censor,
CARLOS DE BOLÓS, PBRO.

Gerona, 26 de enero de 1946.

Imprimatur,
† JOSÉ, OBISPO DE GERONA.

Por mandato de S. E. R. el Obispo, mi Señor,
JOSÉ M.^a TABERNER, SCRIO.

*Al Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de Gerona
Dr. D. José Cartañá Inglés
protector esclarecido del patrimonio
artístico de la Diócesis.*

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

INDICE

Prólogo	XIII
Bibliografía	XIX
Introducción	XXV

PARTE PRIMERA
EL RETABLO DE LA VIRGEN

C. I

DENOMINACIÓN DEL RETABLO

1. EL ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DE L'ESCALA	5
Consagración de la basilica de 1086 — Dos altares en el presbiterio. — Fundaciones en el Altar de l'Escala: Galcerán de Cartellá (1247), Fr. Pedro de Roca (1317), Abad Ramón de Coll (1340), Sclarmunda de Vall (1356), Fr. Juan de Prat (1374).	
2. EL RETABLO DE L'ESCALA	9
La Capilla Abacial. — Destrucción del Monasterio (1655). — Un Sagrario por añadidura. — Hundimiento del ábside románico (1740). — El retablo barroco (1754).	

C. II

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

1. LA PREDELA	13
San Esteban. — San Miguel. — La Virgen. — San Juan. — San Benito. — Un Obispo.	
2. LAS TABLAS	16
A. <i>Historia de María</i> . — I. Anunciación. — II. Dudas. — III. Nacimiento. — IV. Circuncisión. — V. Epifanía. — VI. Presentación. — VII. Resurrección. — VIII. Ascensión. — IX. Pentecostés. — X. Anuncio de la muerte de María. — XI. Tránsito de María. — XII. Coronación.	
B. <i>Ascendientes de María</i> (montantes). Genealogía de José. — El misterio de los personajes vueltos de espaldas.	
C. <i>Los medallones</i> . — ¿Evangelistas? ¿Profetas Mayores?	
3. LA IMAGEN	52
Influencia franciscana en el arte. — Un ejemplar del siglo xiv. — La ofrenda de Fr. Poncio de Suñes. — La azucena y el pájaro de color negro.	

C. III

IDENTIFICACIÓN DEL RETABLO

1. ESTILO 57
La «mayor revolución artística». — Siena y Florencia. — Influencia de Aviñón. — El «*international style*» y el Maestro de Bañolas.
2. AUTOR 61
¿Pintor catalán? — Los grandes narradores de historias en los retablos. — Pedro Serra. Luis Borrassà. El Maestro de San Jorge. — La boga flamenca. Luis Dalmau. — El «preciosista Maestro de Bañolas». ¿Relacionado con el Maestro de Castelló de Ampurias? (Post). ¿Del círculo de Bernardo Martorell? «Un pintor procedente de la vertiente norte de los Pirineos» (Gudiol Ricart). Pintores y retablos del Obispado de Elna.
3. EPOCA 65
Sobre las huellas del «fugaz transeúnte». Datos iconográficos.: A. *Indumentaria masculina*. Trajes cortos y talares. Capas y ricos mantos. Desnudo prerrenacentista. Escarcelas y dagas. Peinado y tocado. El *gurgel* y el turbante. Calzado. — B. *Indumentaria femenina*. La hopalanda. Cuellos altos y escotes. Capa o manto. Tocados del 1400 al 1450: el *guinph* y la *kruseler* (cofia). Velos, gorras y turbantes. — C. *Los tejidos*. «Mujeres más compuestas que los altares». Terciopelos, brocados de oro, telas luquesas y damasquinos. — D. *Indumentaria militar*. Guardias con cotas de malla y coraza. Adargas moriscas. Lanzas y espadas. El tahalí. — E. *Indumentaria litúrgica*. a) Dalmáticas. b) Capa pluvial. c) Mitrás. d) Anillos episcopales. e) Guantes. f) Tonsura clerical. Detalle interesante: la tonsura de «San Juan» o de «Simón Mago» en el retablo bañolense. — F. *Fondos arquitectónicos*. La escuela del sudeste de Francia y el gótico catalán. — G. *Los fondos de oro*. De los campos dorados lisos a los relieves de estuco o «estofados de oro». Puntillados y follajes. Serie cronológica de referencias documentales (una inédita de Luis Borrassà). — H. *El moblaje*.

PARTE SEGUNDA

EL ARCA DE PLATA DE SAN MARTIRIAN

C. IV

EL RELICARIO ANÓNIMO

- Reliquias y relicarios. Los «encolpios». El tesoro de los Monasterios.
1. RELIQUIAS QUE ATESORABA EL CENOBIO BAÑOLENSE EN LA ALTA EDAD MEDIA. 85
Solemne traslación de reliquias en 1289. Prueba del fuego. Lipsanotecas. Relicarios envueltos en el misterio
 2. ¿CÚYAS ERAN LAS RELIQUIAS TRASLADADAS? 86
Un testigo de 1740.
 3. OTROS OBJETOS LLAMADOS RELIQUIAS. 90
«*Pastes dels Sants Màrtirs*». Vestidos. Fiolas. *Agnus Dei*. Fragmentos de piedra.

C. V

UNA MANO DE SAN TIRSO Y OTRAS INSIGNES RELIQUIAS

- | | |
|--|----|
| 1. DOS BUSTOS DE PLATA
« <i>Caput beate Elisabeth</i> ». De santa Ursula. | 94 |
| 2. EL RELICARIO DE SAN TIRSO
Una mano del atleta toledano venerada en Bañolas. El «mártir espontáneo» (San Eulogio). Las Actas de su triunfo. «El santo popular». El canónigo Bassedas, devoto del Santo. Capilla construida en 1706. | 95 |

C. VI

LOS RELICARIOS DE SAN MARTIRIÁN

- | | |
|---|-----|
| 1. EL SANTO PATRÓN DE BAÑOLAS
Actas del Breviario Gerundense. « <i>Memorial de los Capuchinos</i> ». ¿En qué año fué trasladado a Bañolas el Cuerpo del mártir florentino? Opinión del P. Fita. El siglo x, época clásica de los famosos traslados de cuerpos santos: Arlés, Ripoll, Besalú, San Germán de París. | 98 |
| 2. CULTO DE SAN MARTIRIÁN
La capilla del « <i>Puig de Sant Martirià</i> ». Berenguer Canoguera, beneficiado en 1358. Ferias concedidas por D. Pedro IV de Aragón, en 1368. Cofradía de San Martirián (1400). Convento de Capuchinos al cuidado de la Capilla (1583). Cesión a los PP. Servitas (1638). Apertura del cofrecillo y traslación de la Fiesta (1599). Capilla en la Iglesia monacal (1638). Altar barroco (1717). Nuevo altar (1879). El altar redi-vivo (1944). | 100 |
| 3. EL «TESORO DE SAN MARTIRIÁN»
A. <i>Iconografía de la Arqueta</i> . Imágenes, inscripciones, escudos y esmaltes. <i>Anverso</i> : Sta. Marta. S. Gregorio Magno. S. Cristóbal. S. Pablo (escudo del abad Bertrán Samasó). S. Pedro. Sta. Lucía. Sta. Catalina. S. Esteban. S. Juan Bta. Una virgen mártir. Sta. Ana. S. Vicente. — <i>Reverso</i> : S. Miguel (escudo del abad Bernardo Guillem Samasó). Sta. Maria Magdalena (escudo de Santa Tecla). Un Obispo (escudo del canónigo Jaime Samasó). S. Ferreol. Sta. Tecla. S. Francisco de Asís. S. Nicolás de Bari. S. Eloy. S. Martín de Tours. S. Benito (escudo del gremio de herreros). S. Jaime. S. Pedro (2. ^a vez). — B. <i>Epoca y autor</i> : La marca de los orfebres gerundenses. Joya del 1453. ¿Obra de Francisco Artau? Traslados al Monasterio de Sant Cugat. Una infeliz restauración. — C. <i>El busto de plata</i> . <i>El chef</i> . Extracción del cráneo (año 1599). Construcción del « <i>Cap de plata</i> » (1605). | 107 |

- | | |
|--|-----|
| APÉNDICES | 139 |
| ADDENDA.—Documento importante últimamente descubierto. | 179 |

1. The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

2. The second part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

3. The third part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

4. The fourth part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

5. The fifth part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

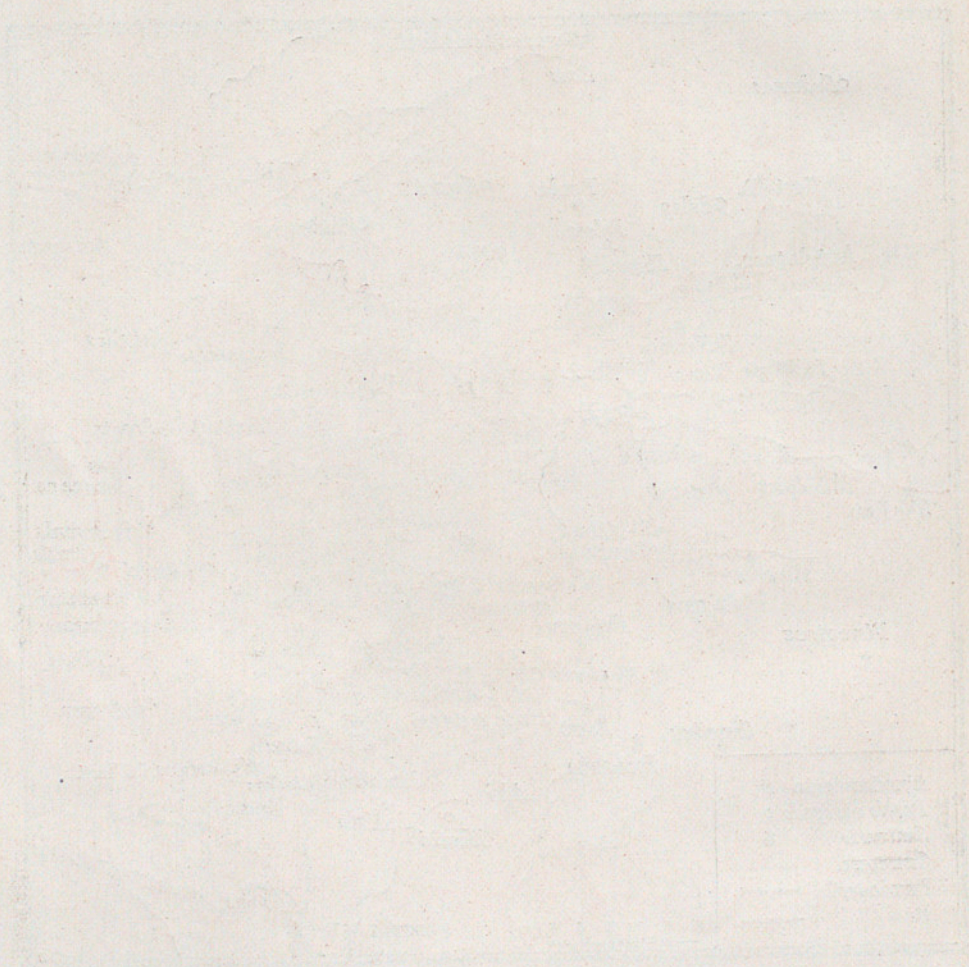
6. The sixth part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

7. The seventh part of the paper is devoted to a detailed discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the problem is one of the most important and interesting in the history of science.

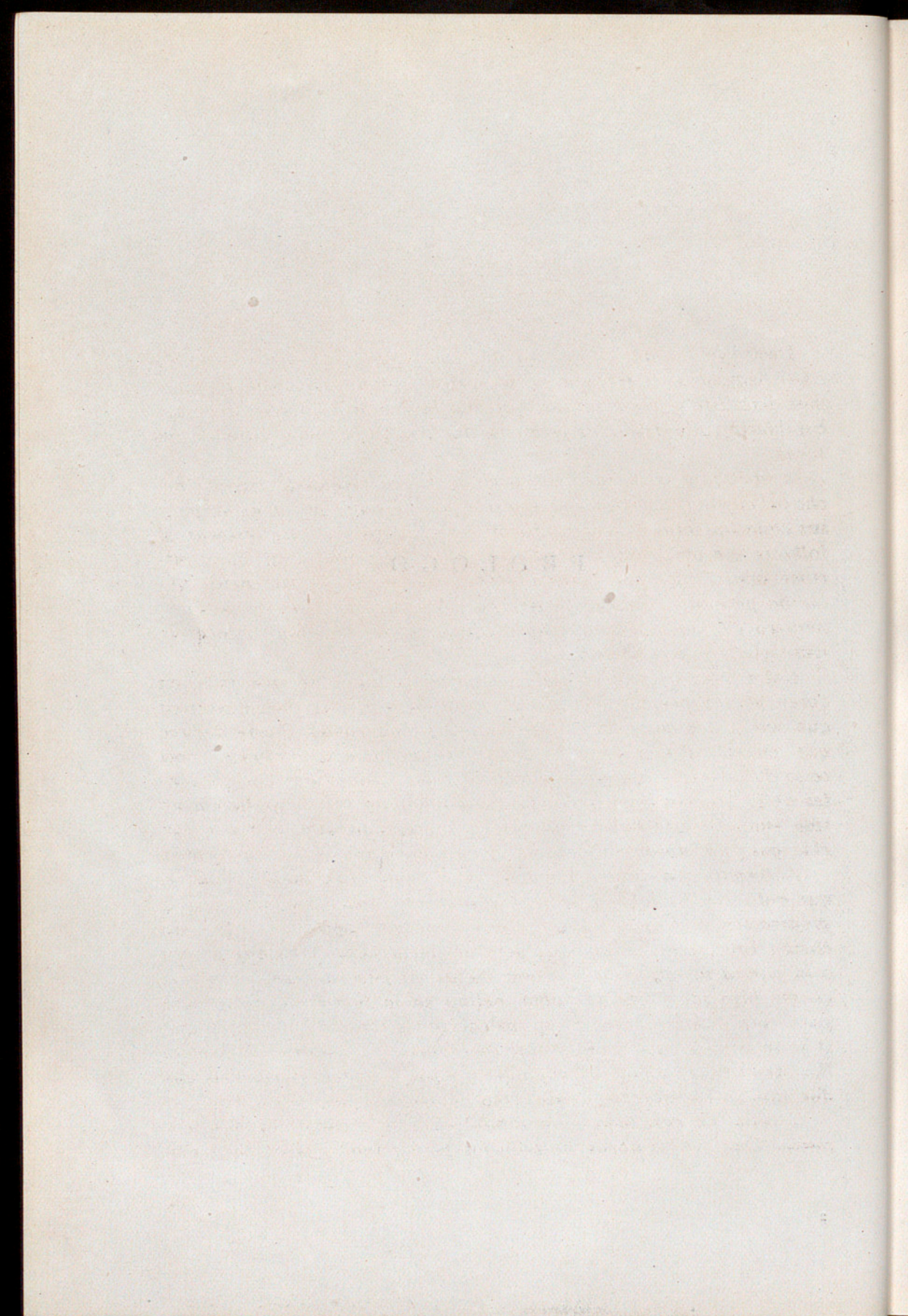
MAPA COMARCAL



MAP OF THE



PROLOGO



Decir que la amistad que me une con el autor de este libro nació en el Seminario de Gerona, no sería decirlo todo; aquí conviene ser más detallista y hacer constar que ello fué en la Biblioteca de aquel Establecimiento desde los primeros tiempos que aquélla estuvo a mi cargo.

A la Biblioteca pueden concurrir todos los escolares, pero de hecho los que la frecuentan son una selección; los que gustan de ampliar sus conocimientos o sienten aficiones a la literatura, a la historia, al folklore o a otra rama de las letras o de las ciencias. En los veinticinco años largos que llevo al frente de aquella dependencia, esto me ha permitido intimar y estrechar lazos de amistad con un buen número de jóvenes prometedores que después han ido destacando entre el clero gerundense.

Entre ellos se encuentra Mosén Constans, autor de este libro, en quien ya entonces despuntaba la vocación a los estudios históricos que con el tiempo se ha ido afirmando y madurando. Puede decirse que, en sus últimos años de estudiante, venía a la Biblioteca casi cada día, siempre afanoso de documentarse e investigar en las fuentes de la historia local que entonces poseíamos, lo que motivaba no sólo suministrarle las piezas que le interesaban, sino sostener con él largas y amistosas pláticas sobre temas que a ambos nos eran gratos.

Al terminar la carrera y abandonar el Seminario, nuestro hombre, que ante todo se sabía y se sentía sacerdote, cobró inclinación a la predicación y al apostolado, y esto motivó que ingresase en la Casa Misión Diocesana de Bañolas; pero al entrar nadie crea que dejara a la puerta su afición a las cosas viejas. Al poco tiempo, en efecto, ya me hizo saber que se había metido en la Biblioteca de la casa para emprender la tarea de su ordenación y catalogación, tarea que le proporcionó en seguida gratas sorpresas al descubrir entre aquellos viejos libros algunos incunables y otros volúmenes preciosos que dormían en los estantes, desde largo tiempo, el sueño del olvido.

Y como en esos lugares la Biblioteca y el Archivo casi son una misma cosa, de los libros vinieron los pergaminos y otros documen-

PRÓLOGO

tos, excelente material para mantener despierta su curiosidad, para ir adquiriendo práctica y competencia en el ramo, así como para ir reuniendo un arsenal de noticias inéditas cogidas en un campo casi inexplorado. Arsenal, que le ha sido dado enriquecer considerablemente con ocasión de la reciente ordenación del Archivo Municipal de Bañolas, llevada a cabo por él mismo.

Con lo dicho, ya comprenderá el lector que los trabajos que ahora está coronando Mosén Constans, no son una improvisación, sino fruto de una labor larga y paciente, sostenida por una fuerza de voluntad a toda prueba.

* * *

Pero, además, no conviene olvidar que la comunidad de Misioneros Diocesanos a la que Mosén Constans pertenece, está alojada en el viejo Monasterio benedictino de San Esteban de Bañolas, monumento que a pesar de haber quedado desfigurado y casi desmantelado a consecuencia de las vicisitudes de que ha sido víctima en los últimos tiempos, conserva aún huellas y vestigios con fuerza suficiente para poner en tensión la sensibilidad de un amante de lo viejo; tanto más cuanto que, en el caso presente, esa afición a las cosas antiguas cuenta con un poderoso handicap, cual es el amor ferviente a las glorias legítimas de la patria natal: porque hay que saber que Mosén Constans es bañolense.

De ahí que creo no exagerar demasiado al imaginarme una lenta elaboración en fuerza de la cual nuestro hombre se ha ido inoculando algo del espíritu que informaba la vida del viejo cenobio, hasta llegar, si no a una identificación, a lo menos a un paralelismo de sentimientos con los pasados moradores de aquel caserón, cuanto ello le es posible a un hombre de nuestros tiempos.

Magnífico ambiente, magnífica preparación para una obra como la que ahora ha entregado a las prensas nuestro autor.

* * *

A pesar de tantas depredaciones, aun han quedado en aquel Monasterio preciosos documentos que aguardaban un ojo vigilante y escrutador que los descifrara. Y sobre todo se han conservado dos preciosas joyas arqueológicas: un Retablo y una Arca-Relicario, a las que Mosén Constans ha podido consagrar su admiración y su estu-

PRÓLOGO

dio día tras día, constituyéndose primero en su celoso vigilante y después en su documentado panegirista. Y así ha nacido el propósito de darlas a conocer a los inteligentes y a los profanos; y de ese propósito ha salido el libro que el lector tiene hoy en sus manos.

No me toca a mí analizar este trabajo; lo hará mejor el lector competente y apasionado por el arte y la arqueología de nuestro medioevo. Pero por lo que me ha cabido ser testigo de su proceso de elaboración, bien puedo afirmar que hasta el momento de entregarlo a la imprenta, el autor ha vivido como en un estado de verdadera fiebre para poder hacerse con la mayor riqueza de datos, noticias e ilustraciones referentes a lo que es objeto de su estudio, a fin de poder apoyar sólidamente sus conclusiones o sus hipótesis; su afán de pisar terreno firme ha sido llevado hasta el máximo, lo cual le ha llevado a hacer nuevos e interesantes descubrimientos cuando ya podía creerse que su trabajo había ganado categoría de definitivo.

Sólo un temperamento como el suyo y su preparación remota para un estudio de esta naturaleza podía obtener tan copioso rendimiento al trabajar en un terreno donde, por circunstancias diversas, las exploraciones son difíciles y laboriosas.

Y en este punto, yo creo que el autor ha desbordado con sin igual fortuna su objetivo inicial, si éste se ceñía al estudio monográfico de las dos piezas ojivales que constituyen su motivación; puesto que sus venturosas excursiones hacia lo concomitante han dado por resultado que, reflejándose en esas dos joyas, se nos aparezcan redivivos en el viejo cenobio, la vida de la comunidad benedictina y su penetrante y prestigiosa influencia en toda la poblada comarca bañolense, con lo cual el libro gana una calidad de que carecen no pocos estudios monográficos similares, reducidos a inventariar documentos, a citar hechos incoherentes o a disecar fríamente unas ruinas que son como un cadáver.

Y eso que se hace difícil hacer resurgir de sus cenizas un monasterio medieval como el bañolense, después de adormecido en algunos siglos de decadencia, extinguido desde tiempo en su vida monástica y desfigurado aún en su estructura material por las vicisitudes de la pasada y de la presente centuria.

Yo de mí puedo decir que, a pesar de tener bien recorrido aquel edificio, y de haber leído más de un libro que hacía referencia a su historia, jamás se me representó tan a lo vivo la personalidad del cenobio, sus glorias y su campo de influencia como a través de las

PRÓLOGO

páginas de este libro, lo cual demuestra que este libro tiene alma; el alma que le ha infundido su autor, revestido idealmente de la cogulla monacal, como sintiéndose heredero legítimo de aquellos sus antecesores de otros siglos que dieron gloria y prestigio a la santa casa.

Será intentado o será casual; pero lo cierto es que el libro ese, tanto como una elucubración histórica, se me antoja un mensaje: un mensaje que el espíritu de aquellos monjes cuyas cenizas reposan en el sagrado recinto, habrá susurrado al oído de nuestro autor para que lo transmita a las generaciones de hoy, acaso demasiado ignorantes de cómo en tiempos pasados se amaba a Dios, se honraba a los Santos, se cultivaban el arte y las letras y se vivía en santa y cristiana fraternidad.

CARLOS DE BOLOS, *Pbro.*

Gerona, mayo de 1946.

BIBLIOGRAFIA

LIBRARY

DOCUMENTACION ORIGINAL CONSULTADA

- A. C. M. BÑ. (ARCHIVO DE LA «CASA-MISIÓN» DE BAÑOLAS). Fondo monacal:
- *Graduarium, seu Liber in quo descriptae sunt leges Monasterii Sti. Stephani Balneolarum Ordinis Sti. P. N. Benedicti, et alia quamplurima instrumenta authentica inveniuntur* (ss. XIV-XVII).
 - *Liber Secretariatus Perillustris Capituli Imperialis Monasterii Sancti Stephani Balneolarum*. — Tomos I al VII (1671-1835).
 - *Llibre de Visitas del Imperial Monestir de Sant Esteve de Banyolas* (1671-1833), s. f.
 - *Llibre de Resolucions Capitulars sobre els negocis dels Aniversaris del Monestir*. I (1708-30), II (1730-80), III (1780-1835).
 - *Llibres de entrades de la Confraria de Sant Martirià* (1713-1853).
 - *Llibre de les Exidas de la Confraria de Sant Martirià* (1713-1859).
 - *Consuetudo Ecclesiae Monasterii Sti. Stephani Paroquialis Villae Balneolarum juxta praxim currentis anni 1762*.
 - MS. Legajos 1 al 5.
 - Pergaminos varios.
- A. P. BÑ. (ARCHIVO PARROQUIAL DE BAÑOLAS): *Llibre de Baptismes*, t. 1600-1648.
- *Llibre d'Obits*, t. I (1555-1678).
- A. M. BÑ. (ARCHIVO MUNICIPAL DE BAÑOLAS):
- *Clavariat* (1395-1542).
 - *Llibre de Secretariat de la Universitat de la Vila* (1688-1734).
 - *Llibre de memorias scrit de ma de mossen Pere prats notari* (ss. XVI-XVII).
 - MS. Legajos: *Noticias históricas*, I.
- A. CEC. BS. (ARCHIVO DEL «CENTRO DE ESTUDIOS COMARCALES» DE BAÑOLAS):
- Pergaminos.
- A. C. A. (ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN):
- Monacales, Gerona (Fondos de S. Esteban de Bañolas), vv. 892, 893, 896 y 903.
- A. D. G. (ARCHIVO DIOCESANO DE GERONA):
- *Liber notularum* (1596-1599).
- ARCHIVOS PARTICULARES VARIOS:
- MS. y pergaminos.
 - *Manuale sancti Michaelis de fluviano* (1406-14).

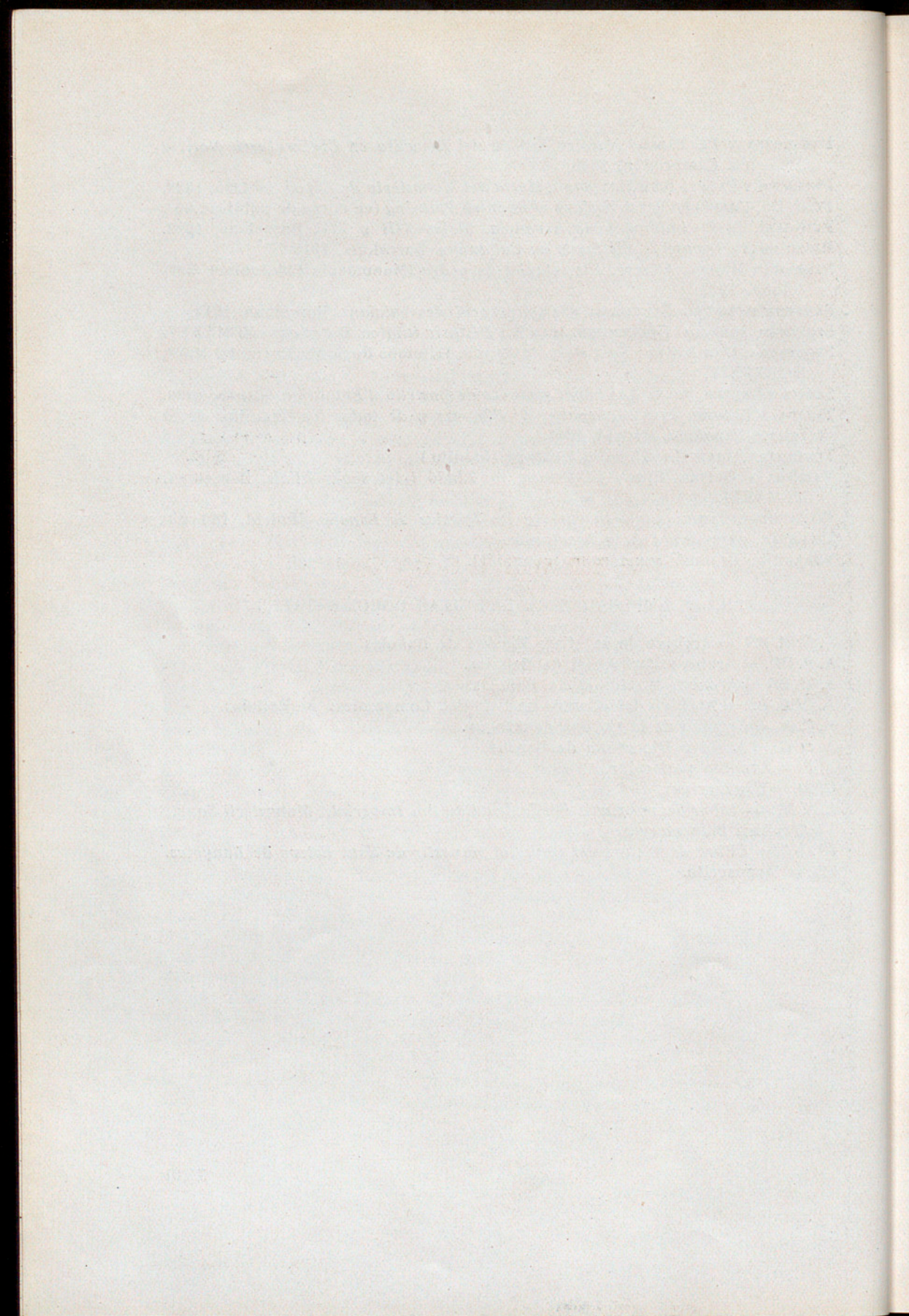
BIBLIOGRAFIA

- ALASTRUEY, GREGORIO: *Tratado de la Santísima Virgen*. Madrid, MCMXLV.
- ALSIUS Y TORRENT, PERE: *Ensaig històrich sobre la Vila de Banyolas*. 2.^a edición. Banyolas, 1895.
- BARRAQUER Y ROVIRALTA, CAYETANO: *Los Religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. Barcelona, 1906-1917, t. I-IV.
- BOEHN, MAX VON: *La moda. Historia del traje en Europa*. I-IV. Barcelona, 1928.
- BOFARULL Y MASCARÓ, PRÓSPERO DE: *Colección de Documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. Barcelona, 1882-1919.
- BOLANDISTAS: *Acta Sanctorum*.
- BRAUN S. J., JOSÉ: *Diccionario manual de Liturgia*. Madrid, 1927.
- BUTINYÁ S. J., FRANCISCO: *La venjança del Martre*. Salamanca, 1871.
- CASELLAS Y DOU, RAIMOND: *L'ornamentalitat daurada en els retaules catalans* (Discurso). Barcelona, 1909.
- DOMÉNECH, FÉLIX: *Nobiliari General Català*. Barcelona, MCMXXIII.
- DOMÉNECH, P. VICENTE: *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*. Gerona, 1630.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA. Ed. Espasa. Artículos varios.
- FELÍU DE LA PEÑA, NARCISO: *Anales de Cataluña*. Barcelona, 1709.
- FITA, P. FIDEL: *Los Reys de Aragón y la Seu de Girona*. Barcelona, 1873.
- FLÓREZ - LA CANAL: *España Sagrada*. Madrid, 1754-1879, t. XIII-XV.
- FOLCH Y TORRAS, JOAQUÍN: *Resumen de la Historia General del Arte*. Barcelona, 1920-21.
- GIRBAL, ENRIQUE CLAUDIO: *Bañolas*. Gerona, 1863.
- GUDIOL I CUNILL, PVRE., JOSEP: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*. Barcelona, 2.^a edició, 1931.
- GUDIOL Y RICART, JOSÉ M.^a: *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Barcelona, 1944.
- LOZOYA, MARQUÉS DE: *El Arte Gótico en España*. Barcelona, 1935.
- LOZOYA, MARQUÉS DE: *El Arte Gótico en España*. Barcelona, 19
- MADURELL, J. M.: *Luis Borrassá*. Barcelona, 1944.
- MARCA, PETRUS DE: *Marca Hispanica*. Paris. Ed. E. Baluze, MDCLXXXVIII.
- MARSHALL JOHNSON, ADA: *Hispanic Silverwork*. New York, 1944.
- MARTIROLOGIO ROMANO: Madrid, 1891.
- MICHEL, ANDRÉS PABLO CARLOS: *Histoire Général de l'Art*. (1905.)
- MONSALVATJE Y FOSSAS, FRANCISCO: *Besalú*. Olot, 1889.
- *Geografía histórica del Condado de Besalú*. Olot, 1889.
- *Los Monasterios de la Diócesis Gerundense*. Olot, 1904.
- MORER, JOSÉ, y GALÍ, F. DE A.: *Historia de Camprodón*. Barcelona, 1879.
- NAVAL, R. P. FRANCISCO: *Elementos de Arqueología y Bellas Artes*. Santo Domingo de la Calzada, 1904.

- PARASSOLS Y PI, PABLO: *Nuestra Señora del Remedio en Creixenturri. Noticia històrica*. Camprodón, 1909.
- PELLICER Y PAGÉS, JOSÉ M.^a: *Santa María del Monasterio de Ripoll*. Mataró, 1888.
- POST, DR. CHANDLER R.: *A History of Spanish Painting* (en curso de publicación).
- PUIGGARÍ, JOSÉ: *Indumentaria Española. Siglos XIII y XIV*. Barcelona, 1890.
- RIBER PREV., LLORENÇ: *Els Sants de Catalunya*. Barcelona, 1919-22.
- SANPERE I MIQUEL, AGUSTÍ: *Els retaules de pedra* (Monumenta Cataloniae). Barcelona, 1932.
- SANPERE I MIQUEL, SALVADOR: *Els Quatrecentistes catalans*. Barcelona, 1912.
- SCHUSTER, IGNACIO - HOLZAMMER, JUAN B.: *Historia Bíblica*. Barcelona, MCMXXXV.
- SEQUESTRA, DOM AMAND: *Sant Pere de Besalú*. Edicions de Santa Maria del Mont, MCMXXXIV.
- SUBIAS I GALTER, JOAN: *Les taules gòtiques de Castelló d'Empúries*. Girona, 1930.
- TEJADA Y RAMIRO, JUAN: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Madrid, 1851.
- TORROELLA, JOAN B.: *Gironins Ilustres*. (Inédito.)
- VAYREDA Y OLIVAS, PERE: *El Priorat de Lladó i les seves filials*. Barcelona, MCMXXXI.
- VILLANUEVA, JAIME: *Viaje literario a las Iglesias de España*. Madrid, 1803-52.
- VILLEGAS, ALONSO DE: *Acta Sanctorum*.
- VORAGINE: *Legende sanctorum* (incunable).

SIGLAS EMPLEADAS EN LAS CITAS DOCUMENTALES

- A. C. M. BÑ. = Archivo de la «Casa-Misión» de Bañolas.
- A. P. BÑ. = Archivo Parroquial de Bañolas.
- A. M. BÑ. = Archivo Municipal de Bañolas.
- A. CEC. Bs. = Archivo del «Centro de Estudios Comarcales» de Bañolas.
- A. C. A. = Archivo de la Corona de Aragón.
- A. D. G. = Archivo Diocesano de Gerona.
- A. P. = Archivo particular.
- GRD. = *Graduarium*.
- L. S. M. B. = *Liber Secretariatus Perilustris Capituli Imperialis Monasterii Sancti Stephani Balneolarum*.
- LL. VS. = *Llibre de Visitas del Imperial Monestir de Sant Esteve de Banyolas*.
- MS. = Manuscrito.



INTRODUCCION

INTRODUCTION

LA primera vez que el turista llega a la Plaza del Monasterio de Bañolas — cenobio que, allá en los albores del siglo IX, fundó el monje galo Bonito y santificó con sus virtudes el abad Emerio — debe sufrir inesperadamente una desilusión. Delante se yergue la iglesia de San Esteban, flanqueada por una torre gigantesca. Severa es la fachada, una fachada sombría y vulgar de los siglos XVI-XVII. Y unos sillares, mil veces besados por el sol en su diario declinar, que los ha coloreado de ocre y tonos pajizos.

Traspuesto el umbral de la gran portada gótica del 1531 — único detalle decorativo de la fachada, rico por sus labras de piedra—, penetra en el interior del templo otrora cenobial. La desilusión irá en aumento. ¡Ay! La basilica románica desapareció desgraciadamente en la vorágine de los terremotos del siglo XV y en el torbellino de guerras fratricidas. De ella sólo quedan la planta y los restos venerables de unos muros cenicientos con sus fajas y arcaturas lombardas, únicos vestigios del «arte de los monjes», «el arte noble, ingenuo y delicado del siglo XI». La iglesia que hoy contemplamos es amplia, imponente, robusta, fría, desnuda: una gran construcción del siglo XVIII.

Gran parte del viejo tesoro ha desaparecido ya: el claustro románico, el cuantioso Archivo con sus diplomas carolingios y cartas de los príncipes de la Corona de Aragón, un gran Crucifijo, preciosa talla del siglo XIII, que hoy se conserva en el Museo de Chicago, y algunas alhajas de orfebrería; pero aun quedan cosas magníficas que el turista no puede olvidar: un Claustro Renacimiento, esbelto, elegante — museo lapidario de tumbas y urnas cinerarias de otros siglos —, algunos, pocos, ejemplares entre códices, diplomas e incunables, unas tablas del siglo XVI, cuatro candelabros de forja catalana...

Pero, sobre todo, de su glorioso pasado conserva dos joyas, excepcionales sobremanera, que hoy como ayer enriquecen la corona de la antigua Villa baronial: El Retablo de la Virgen y el Arca de plata de San Martirián.



Lámina I. - RETABLO. EPIFANIA (detalle)

PLATE 1. THE GREAT WALL OF CHINA (1907)

PRIMERA PARTE

EL RETABLO DE LA VIRGEN

Corría el año de gracia 1086.

Cuando al derramarse la mañana septembrina por la diminuta villa de Bañolas llegó la hora de llamar a los fieles a la solemne consagración de la «basílica de San Esteban», un espectáculo inusitado conmovió la vida hogareña de sus humildes habitantes.

Obispos y Abades, clérigos y monjes, los Condes de Besalú, Bernardo y Ermengarda, y otros próceres ataviados con luengos mantos cuajados de pedrería, damas y caballeros, nobles y plebeyos, invadían, cual policroma riada, las pétreas naves del nuevo templo románico.

Tan numerosa y representativa era aquella «célebre reunión de prelados», que algunos escritores han dado en llamarla «Concilio de Bañolas».¹ Este aserto, con todo su volumen, lo testimonian aparentemente los ilustres nombres que suscriben el histórico documento del acta de consagración; amén del conde bisuldulense, Dalmacio, Arzobispo de la Primada Sede de Narbona, consagrante del altar, Gibilino, Arzobispo de Arlés, Berenguer Wifredo, Obispo de Gerona, Pedro, Obispo de Carcasona, Matfredo, Obispo de Beziers, Berenguer, Obispo de Vich, Gotafredo, Obispo de Magalona, Beltrán, Obispo de Barcelona y Arnaldo Gaufredo, Prior de Palera.²

Quizá dió cuerpo a aquella curiosa opinión, la campaña que en pro de la disciplina eclesiástico-monacal,³ en aquel siglo de hierro, defendía a ultranza el «dulce y prudente» conde Bernardo II, alma e impulso de la reconstrucción del cenobio bañolense.

¹ MONTSALVATJE: *Besalú*, t. I, pág. 133. — TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*, t. III, págs. 218-220.

² MARCA HISPANICA. Ap. CCCL, col. 1.180-1.183.

³ MONTSALVATJE: *Besalú*, t. I, c. XVI.

DENOMINACION DEL RETABLO

1. EL ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DE L'ESCALA

EN una nota manuscrita del siglo xv — escribe Villanueva — se especifica esto mismo (aquella solemnidad), y además se expresa el número de las reliquias que se colocaron en el altar mayor. La misma nota añade que tres años después volvió a este monasterio Dalmau, Arzobispo de Narbona, y colocó en el mismo altar de San Esteban, a la parte de mediodía, un altar pequeño, consagrado por San Gregorio Papa en honor de Santa María y los santos Juan y Pablo Mártires. De aquí nació, sin duda, que en las mudanzas de la fábrica material siempre se ha conservado, como hoy se ve, en el nicho principal la imagen de Nuestra Señora, aunque el titular no es otro que San Esteban, colocado en el segundo cuerpo. A lo mismo alude el beneficio fundado en el siglo xiv en el altar mayor, con el título de *Nuestra Señora de la Scala*, por la que habría donde se fijó aquel altar. Sea cual sea el origen de esto, se copia de la nota adjunta, que no merece más fe que la que se da a las memorias que dictó la tradición doméstica». ⁴

Según, pues, se desprende de las últimas palabras transcritas, el citado autor, muy distinguido por otra parte, pone en tela de juicio la nota manuscrita del siglo xv (Ap. I), precisamente «porque — como observa Alsíus — en ella se expresa que entre las reliquias colocadas en el altar mayor figuran las de San Martirián». ⁵ ¿Sería que el famoso autor del *Viaje literario* no tendría otra fuente de información más que una tradición «popular» que señalaba el año 1290 como

⁴ VILLANUEVA: *Viaje Literario*, t. XIV, pág. 319, Ap. XXVII. ESPAÑA SAGRADA, t. XLIII, página 336.

⁵ ALSÍUS: *Ensaig Histórich sobre la Vila de Banyolas*. 2.ª Ed., pág. 138.

momento histórico del arribo de las reliquias de aquel Santo a orillas del pintoresco lago? Tal vez hubiera opinado de otra manera el referido historiador si hubiese poseído el auténtico pergamino que en 1844 dieron a conocer los Administradores del Santo y cuya existencia hizo pública el ilustre académico P. Fita en el panegírico que de San Martirián, Patrón de Bañolas, predicó por los años de 1871 ó 1872, defendiendo con justeza el arribo de las santas Reliquias alrededor del siglo x. El documento a que nos referimos no es otro que un Acta de 1289 (Ap. III) detallando la solemne traslación a nuevas arcas de las innumerables reliquias y, en primer lugar, el Cuerpo de San Martirián — que atesoraba el venerable cenobio carolingio —, de las cuales, por el larguísimo tiempo transcurrido, no se tenía memoria, y cuyas cajas estaban consumidas por la carcoma y los nombres de muchos santos estaban borrados por la mucha antigüedad de sus títulos.

Consta, pues, documentalmente, que el presbiterio del siglo xi contenía dos altares: uno, llamado Altar Mayor, dedicado a San Esteban protomártir, y otro, consagrado a la Madre de Dios.

Es cosa que no deja lugar a duda. Y por si alguna queda, basta leer la detalladísima anotación del «*Liber tertius Secretariatus*» del antiguo Capítulo Monacal, correspondiente al 21 de mayo de 1740, describiendo la demolición del ábside románico, agrietadísimo a causa de los terremotos del siglo xv y de las voladuras efectuadas en la iglesia cuando el asalto del año 1655 por las tropas francesas de Armando de Borbón, Príncipe de Conti, y de la consiguiente destrucción del Monasterio que, para recobrar la plaza de Bañolas, batió con artillería el bastardo de Felipe IV, D. Juan José de Austria (Ap. XII).

Según Fr. José de Copons, monje Secretario, autor de aquella anotación, el Altar Mayor estaba formado por una «ara magna» sostenida primitivamente por una columna de piedra dura; y el segundo, por una ara de fino jaspe de Génova sostenida por un pilar de travertino (*pedra d'Espolla*), en cuya parte superior abría una cavidad o nicho dentro del cual hallábase una lipsanoteca de barro cocido, conteniendo varias reliquias, una arqueta de alabastro de Sagaró con un cerrador de bronce dorado, adornado, otrora, de piedras preciosas — de las cuales encontré una —, otra lipsanoteca de piedra blanquecina con varias reliquias y grabadas en su parte superior varias letras ilegibles y, finalmente, un vaso de cristal vacío que suponemos debió contener agua, según costumbre (Ap. XV).

Preciso es recordar que el altar mayor o de san Esteban elevábase

del piso del presbiterio sobre tres gradas,⁶ y en un plano más elevado — puesto que a él «se subía», como se dice con frecuencia en los Libros de Visitas —, el altar de la Virgen, emplazado en el fondo del ábside.⁷ «Visitando la iglesia — decía en 1676 el Abad de Gerri —, hallamos el altar mayor y de la Bienaventurada María, que se encuentra detrás del dicho altar en el presbiterio».⁸

En el siglo XII se inició la costumbre de colocar sobre el altar, que hasta entonces sólo contenía una cruz, gradas para exponer las reliquias; estas gradas son, según Lasteyrie, el origen de los retablos. Según otros, durante la época románica, y como evolución o desarrollo natural de los frontales, nació el retablo en la predela, que iba colocado en la parte posterior del altar y encima de él. Sobre esta especie de grada, decorada con pinturas, se colocó la imagen en talla de la Virgen, protegida por un pequeño baldaquín. Así, el altar de Anguistrina (s. XIII), y así, nos imaginamos, debió de suceder al altar que nos ocupa y desde cuyo edículo presidiría la imagen de la Madre de Dios.

Bien pronto, y de seguro por la que habría donde el altar se fijó, fué vulgarmente llamado «Altar de Santa María de l'Escala».

Así nos lo confirman varias notas históricas consignadas en un precioso cartulario de vitela, titulado *Graduarium*, conservado en el Archivo de la Casa Misión de Bañolas.

Y en primer lugar, la fundación por Galcerán de Cartellá, militar, a los 9 de agosto de 1247, del «beneficio de la Virgen de la Escala», de colación abacial y con las subsiguientes obligaciones, por parte del beneficiado, de residencia continua, presencia durante el canto de las Horas Canónicas y celebración de la santa misa cuatro veces por semana en el expresado altar.⁹

A los 7 de marzo de 1317 falleció el monje Fr. Pedro de Roca, prior de Santa María de Finestras, dejando establecido perpetuamente que todo el tiempo que el Santísimo Sacramento estuviese

⁶ A. C. M. BÑ. — L. S. M. B., II, 15 noviembre 1741.

⁷ A. C. M. BÑ. — L. S. M. B., pág. 42: Visita Pastoral de 11 de febrero de 1722: «Lo Sr. Bisbe des de son setial montá a lo Altar Major, passá a lo Altar de N.ª S.ª de la Escala y obrí el Sagrari, portá el globo de la Reserva y baixá al dit Altar Major... Després passá a visitar lo altar del Corpus».

⁸ A. C. M. BÑ. — LL. VS.: «Visitando Reclesiam invenimus Altare majus et Beatae Mariae quod est retro dictum Altare in Presbiterio».

⁹ A. C. M. BÑ. — GRD., fol. 1 d.: «Clericus satabilitus in altari sancte Marie de scala per Galcerandum de Cartiliáño quondam milite». Fol. 47: «Septimo idus augusti Millessimo ducentessimo quadragessimio septimo beneficium beate Marie de scala fundatum per Galcerandum de Cartiliano voluit quod institutio et destitutio sit domini abbatis et quod celebret per quator dies inqualibet septimana scilicet lune mercurio venere et sabbato in dicto altari et quod intersit omnibus horis canonicis».

reservado en el altar de la Escala en los días de Jueves y Viernes Santo, ardiesen de continuo ante dicho altar seis velas de cera «pulcra», de una libra cada una; instituyendo al mismo tiempo la piadosa ceremonia de lavar los pies a doce pobres, el día de Jueves Santo, con el expreso mandato de distribuir cuatro dineros a cada uno.¹⁰

No estará de más recordar que el abad Ramón de Coll († 1340) estableció un cirio de cinco libras de cera nueva y pulcra que debía arder durante la Elevación en todas las misas que se celebrasen en el altar de San Esteban y en todas las conventuales, en el de la Virgen de la Escala.¹¹

En 1356 se hace mención del *procurador dels ciris de madona sancta Maria de çus escala*.¹²

Este mismo año, Sclarmunda, esposa de Beltrán de Vall, *quondam* bayle de Bañolas, establece que en el día de su aniversario (20 de abril) sean distribuidos veinte sueldos entre el Convento y los Clérigos residentes del Monasterio, ordenando a su marido, el citado bayle, entregue todos los años a los procuradores de los cirios de la bienaventurada María de l'Escala una libra y media de cera para la confección de una vela que deberá arder con las demás establecidas en su altar.¹³

Finalmente, para terminar con tantas citas, que sería bien largo enumerar, recordamos que a los 9 de septiembre de 1374, y con

¹⁰ A. C. M. Bñ. — GRD., fol. 6: «Septimo idus marci anno domini M.CCC.XVIII. anniversarium fratis petri de rupe prioris de fenestris. Item instituit quod semper ardeant VI. cerei quilibet unius libre cere pulchre ante altare beate Marie de scala quamdiu corpus xristi ibi fuerit in die jovis cene et parasceve usque totum officium et vespere dicte parasceve sint complete. Et instituit ablui pedes XII. pauperibus dicta die jovis cene et distribui cuilibet XII. pauperum IIII denarios et de cereis et pauperibus predictis facere tenetur sacrista maior ratione radituum quos frater Benedictus de adrio emit a Guillelmo de villari de camonibus» (v.).

¹¹ A. C. M. Bñ. — GRD., fol. 11, r.: «Septimo decimo kalendis septembris anno domini M.CCC.XLI. anniversarium Raimundi de colle abbat. Instituit unum pulchrum torticium cere in quo ponantur V. libre cere nove pulchre et quod semper ardeat ad elevacionem corporis ihesu xristi tocies quociens contingat missam celebrari in altari beati stephani et in omnibus missis conventualibus in altari beate Marie de scala».

¹² A. C. M. Bñ. — GRD., fol. 19, v.: «Aquests son los C. solidos que prenem per la compra del castell de vilert axi com apar per carte feta. XXIII. dies del mes de fabrer del any de M.CCC.LVI. e closa per en Benet Joffre notari de banyoles. los quals son assignats e dividits per los aniversaris quis seguexen... Item lo procurador dels ciris de madona sancta Maria de çus escale pren sobra lo mas de la fabrega per los diners que mes en ia compra de dit castell de vilert a sent miquel. VIII. sol. IIII diners».

¹³ A. C. M. Bñ. — GRD., fol. 6, d.: «XX. die aprilis anno domini M.CCC.LVII. anniversarium sclarmonde uxoris Bertrandi de valle quondam baiuli de balneolis. XX. sol. distribui inter conventum et clericos stabilitos monasterii. Et etiam tenetur solvere quolibet anno procuratoribus cereorum beate Marie de scala unam libram et mediam cere ad opus unius cerei quod ardeat cum aliis cereis ibidem atabilitis».

EL RETABLO DE LA VIRGEN

anuencia del venerable abad Fr. Juan de Prat y de toda la Comunidad del Monasterio, el Sacristán Mayor, Fr. Guillermo Terrades, funda una misa solemne en el altar de l'Escala, que deberá celebrarse el día siguiente al de la Natividad de la Virgen María, «tal como se acostumbra en el día de esta fiesta, por el Convento, Clérigos residentes del Monasterio y Curados de Santa María dels Turers» (hoy parroquia).¹⁴

2. EL RETABLO DE L'ESCALA

Lo que no resulta tan fácil de descubrir es la conexión que pueda haber entre el citado altar y el «Retablo de Bañolas».

Un interrogante nos inquieta: ¿el Retablo que hoy admiramos, emplazado en el altar mayor de la iglesia del ex-Monasterio, formó parte, en su día, del tantas veces citado Altar de la Escala? Más claro, ¿el «Retablo de Bañolas» es el Retablo de la *Mare de Déu de l'Escala*?

Sinceramente confesamos que después de múltiples consultas a los pocos fondos monacales que no perecieron tras el huracán de la guerra y hoy atesora el Archivo de la Casa Misión de Bañolas, no hemos podido dar con el feliz documento, que disipara las neblinas que en nuestro espíritu flotan todavía.

Porque no podemos olvidar que dentro del casco amurallado del Monasterio benedictino, y formando parte de la Casa de la Abadía, existió en tiempos idos un Oratorio llamado «*Capella beate Marie*»,¹⁵ el cual fué derruido por azares de guerra en el año 1655, como dijimos. Empero, en el supuesto que nuestro Retablo hubiese sido el de la Capilla Abacial, no cabe duda que — al igual que preciosísimos documentos del Archivo Cenobial —, hubiese perecido entre los escombros del edificio, abierto o cubierto por las imponentes voladuras de aquel episodio bélico de la Guerra de Secesión, ya en su epílogo,

¹⁴ A. C. M. BÑ. — GRD., fol. 13, d.: «Nona die Septembris anno a nativitate domini M.CCC.LXXIII. Venerabilis et Religiosus frater Guillelmus Terradis Sacrista maior Monasterii sancti Stephani Balneolarum instituit et ordinavit de voluntate et consensu Reverendi et Religiosi viri domini Johannis Abbatis et totius Conventus dicti Monasterii quod in crastinum Nativitatis beate Marie semper Virginis matris domini nostri Jhesu christi mensis Septembris celebretur sollemniter missa in altari beate Marie de scala prout in die ipsius festi celebrari est consuetum per Conventum et clericos in dicto Monasterio stabilitos et stabiliendos et etiam per dictos curatos et stabilitos et stabiliendos beate Marie de turario».

¹⁵ A. C. M. BÑ. — LL. VS., 29 juny 1703. Visita Pastoral ob. Taberner.

que hundieron con la vetusta torre-campanario, la mitad de la iglesia, el claustro románico y parte de las Casas del Convento.¹⁶

Además, la grandiosidad del mismo, su riqueza, el tema, ¿no son indicios más que suficientes para suponerle destinado, no a ocupar el fondo de un simple oratorio particular, sino a presidir el ábside donde se alzaba el altar consagrado a la Madre de Dios? ¿No tenía el altar de la Virgen una prestancia sobre los demás? Recuérdese que en 1717 se hace constar que ante dicho Altar ardían de continuo seis lámparas.

Y por si ello fuera poco, he ahí un precioso detalle que viene a inclinarnos más y más en pro del Retablo que comentamos. En todas las Actas de Visitas canónicas, que Obispos y Abades practicaron a través de los siglos en la iglesia del Monasterio y que nos constan documentalmente desde 1671, se observa invariablemente la rúbrica de trasladar, para su inspección o visita, al altar mayor o de san Esteban, las Sagradas Formas, que para exclusivo pasto espiritual y Viático de los monjes, se tenían reservadas en el Sagrario del Altar de la Escala. La Reserva Eucarística para los fieles guardábase, ya en el siglo xv en el altar del *Corpus Christi* (hoy capilla de Nuestra Señora de la Salud), y desde 1745 en la capilla del Santo Cristo o «*de la Sang*» (hoy San Martirián).

Ahora bien, una simple mirada al Retablo nos descubre inmediatamente un espacioso hueco (0,77×0,75 m.) que, cortando en dos mitades la predela, ocupa el centro de la misma (Fig. 1). ¿Fué ésta su prístina disposición? Evidentemente, no. Las irreparables cortaduras que las tablas ponen al descubierto y que manos inocentemente debeladoras practicaron para encastrar en su lugar un sagrario plateresco o barroco, no dan lugar a dudas. Ahí están, como acusando entre sollozos, las dos bellas figuras de la Virgen y San Juan con los rostros vueltos hacia el desaparecido «Cristo de la Piedad».

¿No le sucedió lo mismo a su contemporáneo, el Retablo de Púbol? Si, pues, como cabe suponer, el de Bañolas llevó por añadidura un sagrario encastrado, ¿nos será permitido concluir que el «Retablo de Bañolas» es el Retablo de Nuestra Señora de la Escala?

Transcurrieron unos años.

¹⁶ A. C. M. Bñ. — LL. VS. Visita de la Sagrada Congregación por Fr. José de Castelló, Abad de San Pedro de Besalú (31 marzo - 3 abril 1674): «Viderimus non absque cordis Nostri dolore Domum Abbatialem dicti Monasterii pene collapsam jam a multis retro annis ab anno scilicet quo dictum Monasterium una cum ecclesia fuit ab exercitu Domini Nostri Regis bellicis instrumentis a fundamentis dirutum ad expellendum et regiciendum ab eo inimicos et eos subjugandum». — GRD. fol. 78 r. — MULASSA, Reg. O. N.º 30, V.



Fig. 1. - Retablo de Nuestra Señora de l'Escala

Adviene al mundo del arte Verrochio, cuyo estilo, importado de Italia a través de las rutas afeminadas de allende el Pirineo, estuvo en boga, algo tardío, en Cataluña. En aquellos días la iglesia de San Esteban presentaba un aspecto ruinoso, desolador. Una reconstrucción casi total se imponía. Labor ingente, de gran cuantía, que ocupó, a intervalos, los años de 1706 a 1743. ¡Con qué amargura vieron los monjes desplomarse bajo la piqueta de los obreros aquellos sillares benditos, de color ocre, últimos restos del 1086, mil veces besados por el perfume aromático de los inciensos y mil veces humedecidos por las lágrimas penitentes de nuestros abuelos!

En 1740, al construirse el actual presbiterio, se desmontaron los

dos altares que desde el más remoto medioevo guardaban, cual relicario de piedra, los muros sagrados del ábside románico.

Barroco era el estilo de moda. Y barroco «debía» de ser el retablo que reemplazara la maravillosa creación del anónimo Maestro. Aunque barroco, imponente. De enormes proporciones, tres pisos, con sus imágenes de ángeles y santos, flores y frutas y blasones, todo dorado. Y como siempre, entronizada en una riquísima hornacina central, la mismísima Imagen alabastrina, que hoy veneramos, de la *Mare de Déu de l'Escala*, advocación popular que ni el turbión revolucionario de 1835 consiguió borrar con la extinción del cenobio milenario.

El grandioso retablo fué colocado en 1754 y dorado el año siguiente. Al pie de las peanas que sostenían las imágenes de los diáconos Lorenzo y Vicente, ladeando el nicho central, veíanse los blasones del monje Fr. Juan Roig, Prior y Camarero del Monasterio, sobrino del abad Dimas de Malla († 1702), que costeó su construcción, y el del abad Fr. Ramón de Padró que de su peculio sufragó el dorado del mismo.¹⁷

Y el «Retablo de Bañolas», la joya cumbre que atesorara la iglesia de San Esteban, fué relegado al fondo de una capilla secundaria, de cuya penumbra fué arrancado por manos temblorosas en los días de julio de 1936, hasta que, en 1939, otras manos, trémulas de emoción, le restituyeron al centro del ábside para ser admirado, como antaño, en los días de su exaltación.

¹⁷ A. C. M. Bñ. — L. S. M. B., III, año 1754 (18 mayo) y 1757 (25 abril).

II

DESCRIPCION DEL RETABLO

EL «Retablo de Bañolas» afecta la forma de un gran cuadro midiendo 4×4 metros (Fig. 1). Su construcción se amolda al canon establecido por el arte gótico en todos los talleres de su época. Por lo general, constan de dos partes: un sotabanco, llamado «predela», dividido en pequeños cuadros, y el tablero o retablo, conjunto de tablas pintadas. En nuestro caso, hay que añadirle la Imagen en talla.

Pintado al temple de huevo sobre tabla, destaca en él la armonía colorística y el dibujo de sus figuras. La gama es rica en cada recuadro, y la suntuosidad del oro en los brocadillos y en los fondos pone en valor la rica policromía de encarnados, azules, sienas y púrpuras en todos sus matices.

1. LA PREDELA

La predela es la pieza de forma prolongada y relativamente estrecha (65 cms.), que sirve a manera de zócalo al conjunto de las tablas y que en otro tiempo descansaba sobre la mesa del altar. Desde el siglo xv se fué generalizando la práctica de situar el sagrario en el centro de la misma, a manera de cuerpo saliente y de prisma semipoligonal con trepados y calados, el cual se abría por detrás de la predela. No obstante, este sitio estaba reservado casi invariablemente a la *Piedad*, o sea, la representación del Salvador casi desnudo y cubierto de llagas, de pie dentro del sepulcro, flanqueada de las tablas de la Madre de Dios y San Juan evangelista, que contemplan a Jesús con la amargura reflejada en el rostro. De ella tenemos un hermoso ejemplar en un bajorrelieve de Pedro Oller, que se conserva en el Claustro de la iglesia monasterial de Bañolas.



Fig. 2.-RETABLO. Predela. a) San Esteban

EL RETABLO DE LA VIRGEN



Fig. 3.-RETABLO. Predela. b) San Miguel

Desgraciadamente, como dejamos anotado arriba, falta esta importante pieza en la predela.

En ella van pintadas sobre fondo de oro seis medio-figuras aisladas dentro compartimientos de 0'53×0'55 metros. A las de la Virgen y San Juan les fueron recortados trece centímetros.

Son las siguientes, por orden de izquierda a derecha:

a) SAN ESTEBAN. Titular de la Iglesia. Viste una preciosa dalmática de brocado de oro floreado, con franjas cuajadas de pedrería (Fig. 2).

b) EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL. La imagen favorita de los pintores del medioevo. Sin duda la figura más perfecta de la predela y quizá de todo el retablo, de una corrección impecable, gallardo, recio y bien parecido, que mira dulce y severo con sus ojos garzos. Rara perla de belleza acrecida por sus blondos cabellos, como los ángeles de Guido Reni. Embraza un pavés de becerro, colorado, con una cruz de oro (Fig. 3).

c) LA VIRGEN DOLOROSA. De cuerpo señorial, como las de Bellini, muy parecida a la de la predela de Castelló de Ampurias, estilizada, con vestido de plegados y ondulaciones impecables (Fig. 4).

d) SAN JUAN EVANGELISTA, sollozando, singularísimo perfil que acusa un pincel carente de todo hieratismo. Manto de color encarnado, túnica de azul prusia (Fig. 5).

e) SAN BENITO, devotísimo, suave, trasunto de candor y dulzura (Fig. 6).

f) UN SANTO OBISPO, de facciones severas y deslumbrante atavío. Tal vez san Nicolás, cuya devoción estaba muy arraigada en el cenobio bañolense, que le tenía dedicado un altar en la iglesia desde muy antiguo. Quizá, y con más visos de probabilidad, san Narciso de Gerona, uno de los llamados «obispos apostólicos» sin sede fija — según pretenden algunos —, los cuales ostentan en los dedos de sus manos — como en nuestro caso —, tantos anillos pastorales como iglesias fundadas por los mismos en sus correrías misionales. Así, una imagen en talla del Santo que se conserva en la iglesia de San Félix de Gerona (Fig. 7).

2. LAS TABLAS

Sobre la predela se eleva el cuerpo políptico (*retauló*). Montantes decorados con doce figurillas y trenzados de talla dorados, distri-



Lámina II. - RETABLO. ASCENSION. Recuadro VIII



EL RETABLO DE LA VIRGEN



Fig. 4.-RETABLO. Predela. c) La Virgen



Fig. 5.-RETABLO. Predela. d) San Juan Ev.



Fig. 6.-RETABLO. Predela. e) San Benito

buyen el conjunto en sentido vertical. Cada uno de sus cuerpos va subdividido en tres lienzos de 0'89×0'53 metros sobrepuestos y separados entre sí por arcos lobulados y que rematan superiormente en otros florenzados que coronan sendos medallones, entallados en relieve, con frondas.

De los cinco cuerpos de que consta el retablo, cuatro están decorados, presidiendo, como tema central, la vida de la Madre de Dios en doce escenas narrativas, a la que acompañan doce reyes de Judá y los cuatro Profetas Mayores.

«Como que ordinariamente los artistas muéstranse fieles discípulos de los escritores religiosos — escribe Emil Male — puede decirse que tanto en el siglo xv, como en el xiii, no existe ninguna obra artística que no se explique mediante un libro.»¹⁸ Y añade Lozoya: «En este mundo de personajes que evocan las tablas catalanas aparece la Leyenda Aurea expuesta con una riqueza inmensa de detalles iconográficos. En ella está toda la vida de la riquísima y culta Cataluña del siglo xv.»¹⁹

A. — Historia de María

Siguiendo, pues, el orden cronológico de las escenas, que van pareadas, vemos los siguientes cuadros de la vida de la Virgen, contada según el Evangelio, y la versión de la citada *Leyenda* de Jacobo de Varaggio.

I. — ANUNCIACIÓN

Doblemente se goza al contemplar esta composición de encantadora belleza (Fig. 8). Arriba, en el ángulo derecho, rodeado de pequeñas nubes de color rojizo, el Padre Eterno, de cuya boca sale el soplo divino como rayo de luz o fuego. Envuelto en él, el Hijo de Dios, en figura de un cuerpecillo humano con la cruz (en forma de *tau*) a cuestas, expresión plástica del fin de la Encarnación.²⁰ En el extremo inferior del mismo rayo luminoso, casi posando

¹⁸ *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. Citado por J. Subias en *Les Taules gòtiques de Castelló d'Empúries*, pág. 15.

¹⁹ *Historia del Arte Hispánico*, II, pág. 324.

²⁰ Queremos y debemos suponer que al representar la escena de la Anunciación en esa forma no acostumbrada entre los artistas, por ejemplo, Fra Angélico, el anónimo autor no pretendió exponer ideas doctrinales, sino expresar de una manera gráfica y sensible, pero a su modo, el misterio de la Encarnación. Por lo tanto, la caprichosa sugerencia de pintar



Fig. 7.-RETABLO. Predela. f) Obispo

sobre la cabeza dulcemente inclinada de la Virgen, el Espíritu Santo en forma de blanca paloma.

Sobre el fondo arquitectónico del cuadro, dos figuras toman cuerpo y extraordinario relieve. El Arcángel San Gabriel, con su alba de finos plegados y riquísimo manto de brocado, postrado y reverente, rubio y bello, con el rostro vuelto a María que le mira extática desde la clara negrura de sus ojos. Las palabras del celestial mensajero van escritas en un ondulado filacterio.

La dulce figura juvenil de la Virgen tiene toda la vida de un retrato (Fig. 9). ¡Cuánto esplendor le añade el niveo velo que rodea su cabeza con una gracia inimitable! Vestida con elegante sencillez, sin los fastuosos ropajes de las Madonas renacentistas, modestamente arrodillada en su reclinatorio, y en el facistol, el volumen de las profecías y de las divinas promesas, mientras sus torneados dedos pasan las cuentas del clásico psalterio o *paternoster*... y a sus pies, como nota de color, una jarra de azucenas deliciosamente sencilla.

II. — DUDAS DE SAN JOSÉ

Escena rarísima en las composiciones pictóricas (Fig. 10).

Dios quiso que su Unigénito, al tomar carne humana, no naciese *del* matrimonio; pero sí *en* el santo estado del matrimonio. Así, cuando llegó a la edad núbil, María fué dada en matrimonio, según costumbre de su pueblo y conforme a los designios de Dios, a un hombre de su tribu, llamado José, de la tribu de David. Según la ley mosaica, a las bodas precedían los esponsales, los cuales tenían el mismo valor jurídico que el matrimonio. «Estando desposada María con José —narra el evangelista san Mateo (I, 18-24)—, antes de que conviniesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, que nada sabía de lo que había ocurrido con María, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla secretamente. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: «José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en

el diminuto cuerpo del Verbo encarnado envuelto en el soplo divino, nada tiene que ver con el error valentiniano sobre el origen celeste del cuerpo de Cristo, Valentin, gnóstico alejandrino, principal fautor de esta herejía, que apareció en la Iglesia en los tiempos apostólicos, al afirmar que el cuerpo de Cristo ciertamente es real, pero transportado del cielo de tal modo que pasó por la Virgen María como por un canal, sin haber sido concebido y formado de ella, reduce la maternidad divina de la Santísima Virgen a una maternidad aparente. Exhumando en el siglo xvi este mismo error, negaron también el origen materno de Cristo, Simón Mennón, corifeo de los anabaptistas, Schwenkfeld y Miguel Servet (Véase: ALASTRUEY: *Tratado de la Virgen Santísima*, págs. 76 y 82; LLORCA: *Manual de Hist. Ecles.*, páginas 84 y sig.).



Fig. 8.-RETABLO. Recuadro I: La Anunciación



Fig. 9.-RETABLO. Recuadro I: La Anunciación (detalle)



Fig. 10.—RETABLO. Recuadro II: Dudas

ella es obra del Espíritu Santo». Al despertar José de su sueño, hizo como el ángel del Señor le había dicho recibiendo en su casa a su esposa.»

Este es el momento emocionante que el Maestro de Bañolas dramatiza con un realismo impresionante. Ante el pasmo y admiración de los ángeles, que desde el ángulo derecho superior del cuadro asisten a la escena, vemos al Carpintero de Nazaret en figura de anciano — quizá para expresar gráficamente la misión altísima que le fué conferida de ser el custodio de la virginidad de María — excusando sus temores ante su inmaculada Esposa, la cual, a su vez, con un ademán muy significativo, le expone su voto de virginidad.²¹

III. — NACIMIENTO

En dos planos muy bien combinados, el anónimo autor reproduce tres escenas diversas, pero unidas; distintas, pero coincidentes: el Anuncio de los ángeles a los pastores de Belén, la llegada de éstos al Pesebre y la adoración de María y José, postrados ante Jesús recién-nacido (Fig. 11).

La bella composición no necesita encomios. Cuadrito sentimental, ameno en cierto modo, rebosante de blandura idílica, la «alegría navideña», que diríamos, y que hace palpitante dulcemente el corazón.

Poesía por doquier, la poesía de las cosas menudas: la casuca carente de todo, el gesto asustadizo del Niño, el pastor barbudo con el clásico capirote o chapirón de color rosa-escarlata; el perfil de las bestias paciende en el pesebre... (Fig. 12)

San José lleva el nimbo poligonal (*apainelat*), que hasta el siglo xvi

²¹ En cuanto a la edad de José, opinan los antiguos que era ya anciano. San Epifanio cree que, cuando recibió a la Virgen como esposa, tenía quizá ochenta o más años (*Huer.*, 78); Nicéforo opina que cuando, por su vejez y honestidad de costumbres, había conseguido la reputación de buena fe (*Hist. Eccles.*, l. I, c. 7); Gersón dice que José tendría unos setenta años, edad en que comienza la senectud (*Serm. De Nativ. Virg.*). La opinión más común es que José no era viejo al unirse en matrimonio con la Virgen, sino que había alcanzado la edad perfecta del varón, esto es, alrededor de treinta o, a lo sumo, de cuarenta años... Hace, sin embargo, observar Janssens, que por ello no se ha de reprobar que se represente en imágenes a San José en edad ya proveya. Por sus venerables canas puede aparecer como una representación del Padre celestial, que dió a San José tanta majestad. Es más: en representar así al esposo de María parece haber cierta cautela, a fin de que los que le contemplan puedan persuadirse mejor de la virginal maternidad de María. No por eso han de ser desterradas las imágenes de San José en edad más joven, llevando al Niño Jesús paternalmente en sus brazos, pues por el escándalo de los pusilánimes, o mejor dicho, de los impios y necios, no ha de renunciar el arte cristiano a tan dulce y legítima representación (*De Verb. Incar.*, p. II, sect. I, q. XXIX, app. *De Sponso B. M. V.*). (ALASTRUEY: Ob. cit., páginas 45-46.)



Fig. 11.—RETABLO. Recuadro III: Nacimiento



Fig. 12.—RETABLO. Recuadro III: Nacimiento (detalle)

púsose a los patriarcas del Antiguo Testamento. Viste manto de color carmín.

IV. — CIRCUNCISIÓN

Cuando se hubieron cumplido los ocho días — dice el Evangelio —, fué circuncidado el Niño. El autor sitúa la escena, con todo



Fig. 13.—RETABLO. Recuadro IV: Circuncisión



Fig. 14.
RETABLO. Recuadro IV: Circuncisión
(detalle)

su crudo realismo, en el interior de la sinagoga de Belén, en el acto en que el *mohel* (el circuncidador) imprime en la carne de Jesús el sello indeleble de la admisión a la Alianza de Abraham (Fig. 13).

La Virgen no aparece en el cuadro; tal vez quiso el autor señalar adrede con esta «ausencia» no estar acorde con el sentimiento maternal su presencia a una tal escena de dolor.

La figura del pintor se destaca en la composición artística de esta tabla. Desde luego, llaman la atención: el grupo de comadres, de entre las cuales la merece preferente la damisela arrodillada, con su manto aterciopelado de riquísimo brocado, adornada con joyas y aderezos de manera que hubiera deleitado a no pocas elegantes de las Señorías italianas; el gallardo mocetón de crines de color de azabache; san José, apoyado en su cayado, como distrayendo al Niño con una flor; el *natineo* o mozalbete al pie de una jofaina, sosteniendo en sus manos un jarro y un vaso de plata cincelada (Fig. 14).



Fig. 15.—RETABLO. Recuadro V: Epifanía

V. — EPIFANÍA

Desde las Catacumbas, tema favorito de los artistas. Soberbiamente tratado entre mil, por Fra Angélico y E. Lochener (Catedral de Colonia), en la Edad Media, y por Benozzo Gozzoli y Boticelli en el Renacimiento.

Indudablemente que el Maestro de Bañolas es incomparablemente más modesto que todos ellos, empero su arte es un arte de factura deslumbradora, al que no puede negarse prestancia decorativa (Figura 15).

Como pintor de inagotables recursos, sabe introducir muy oportunas mutaciones para imprimir nueva vida a unos mismos fondo y escenario. Es el caso de la tabla que nos ocupa. El marco y la perspectiva son los mismos del «Nacimiento»; empero, la Virgen ocupa el lado opuesto, sentada, y con el divino Infante — de ojos chiquitines y con el consabido psalterio en una mano — sobre su regazo; José, ya no aparece arrodillado, asoma curioso por un agujero de la pared; en el pesebre pacen los mismos animales, pero colocados en dirección contraria; el suelo, incluso, se presenta alfombrado, como requería la solemnidad del acto, por una basta esterilla que ha cuidado de tender María o José.

Agrupados en primer término, aparecen las imponentes figuras de los Magos, cuyo número es tres en la tradición occidental (Lámina I). Las representaciones más antiguas siguen dicha opinión. Sólo hallamos dos excepciones: en el fresco de San Pietro e Marcellino (s. III) y en el de Santa Domitila, de Roma; y ello obedece, según Kraus, «a razones de simetría, pues en el uno se representan dos Magos y en el otro cuatro».

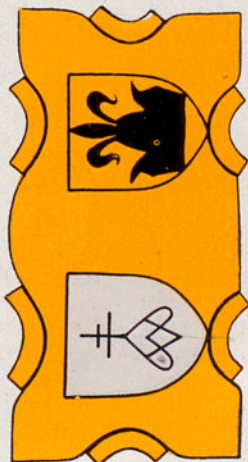
Pero no puede negarse la posibilidad de que la terna de personajes de la pintura haya nacido de la terna de dones, puesto que cada regalo se representa en la mano de un personaje.

Desde el siglo XII se les representa en el arte cristiano según las tres edades del hombre, o según las tres cabezas del linaje humano después del diluvio: Melchor, de color gris y con lengua barba, representante de la raza de Jafet (Europa), ofrece el oro; Gaspar, joven y rubio, representante de los semitas (Asia), ofrece el incienso; Baltasar, moreno y con barba llena, representante de los camitas (Africa), ofrece la mirra.²²

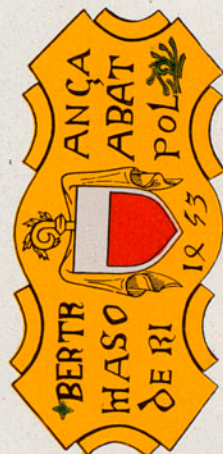
Jacobo de Vorágine, singularísimo en sus narraciones, afirma en su *Legenda de oro* (incunable que tenemos a mano) que estos Magos

²² SCHUSTER-HOLZAMMER: *Historia Bíblica*, II, págs. 113-116.

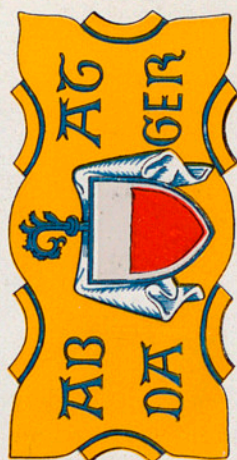
LAMINA III



1



2



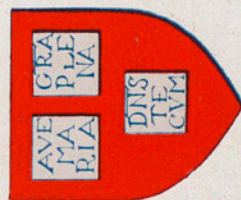
3



4



5



6

Escudos que figuran en el Arca



Fig. 16. - RETABLO. Recuadro VI: Presentación



Fig. 17. — RETABLO. Recuadro VI: Presentación (detalle)

phania domini: «Nato emin domiño tres magi hierosoliman venerunt quorum nomina in hebreo sunt appellius, amelius, damascus, grece galgalat, magalath, sarachim. latine: caspar, balthasar, melchior. Isti reges fuerunt succēssores balaam».

eran descendientes de Balaam y que sus nombres se llamaban, en hebreo, *ap-pellius, amelius, damascus*; en griego, *galgalat, magalath, sarachim*; en latín, *caspar, balthasar, melchior*.²³

VI. — PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

«Y así que se cumplieron los días de la purificación —dice san Lucas (II, 22-24)—, conforme a la Ley de Moisés, llevaron el Niño Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, según está escrito en la Ley que «todo varón primogénito sea consagrado al Señor (Exod. XIII, 2 ss.), y para ofrecer en sacrificio, según lo prescrito en la Ley del Señor, un par de tórtolas o dos pichones». Era el sacrificio de los pobres.

¡Con qué esplendor litúrgico, natu-

²³ JACOBUS DE VORAGINE: *Legende sanctorum*. De epi-

ralidad de expresiones y riqueza de detalles trasladada el autor a la tabla la solemnidad del acto! (Fig. 16.) Sobre el fondo arquitectónico de un templo ojival destacan: la majestuosa figura del Sumo Sacerdote revestido de una imponente tiara, una túnica de impecables plegados y una capa de oro grana; el Niño Jesús, asustadizo, en brazos de María, tocada con velo blanco, que realza su pose modestísima; José, con las tórtolas «muy naturales» en sus manos; la doncella de las velas (Fig. 17) —beldad y pudor— en la frescura de sus años juveniles; y —resabio de bizantinismo— la posición hierática de los dos levitas o acólitos, peinados a usanza de países nórdicos, como diremos. (Figura 18.)



Fig. 18.—RETABLO. Recuadro VI: Presentación (detalle)

VII. — RESURRECCIÓN

Se cree — escribe Vorágine — que Cristo resucitado apareció en primer lugar a su bendita Madre. Esta misma creencia parece aprobar la Iglesia Romana cuando en el día de Pascua y a primera hora de la mañana celebraba antiguamente Estación a Santa María la Mayor.

Los evangelistas silenciaron este detalle — añade el célebre dominico —, quizá porque, siendo su misión presentar los testigos de la Resurrección, creyeron no ser decente ni probatorio aducir en favor del Hijo el testimonio de la Madre. Puesto que si las afirmaciones de las otras mujeres fueron tenidas como desvarios de la imaginación, ¿con cuánta más razón se hubiese tenido a la Madre como visionaria que deliraba?²⁴

Pues bien, el autor del Retablo, de que se hace mérito, inspirándose en las páginas de la Leyenda Aurea — libro muy en boga entre los artistas de los siglos xiv y xv — defiende la prioridad de las Apariciones en favor de la Santísima Virgen pintándola, en un ingenioso recurso, presente a la misma Resurrección de su divino Hijo, la que contempla asomada desde una ventana que sirve de elegante marco a su precioso busto (Fig. 19).

Son también de una ejecución admirablemente primorosa las testas de los dos guardianes tendidos en primer término.

VIII. — ASCENSIÓN

Sobre un fondo dorado, del que se destaca la cima escarpada del Monte Olivete, el conjunto colorístico de los Apóstoles y Discípulos presenciando la Ascensión del Señor (Lám. II).

Es de un efecto sorprendente la abigarrada combinación de aureolas buriladas con una variadisima filigrana de arabescos, de dibujos vegetales y geométricos (Fig. 20). Son de notar también otros interesantes detalles: barbas abundantes — unas negras; otras, cenicientas; otras, blancas —; Cristo subiendo a los cielos, vueltas las espaldas a sus discípulos, posición curiosa e insólita en la pintura; las huellas de las divinas plantas impresas en la roca — detalle que reproduce Varaggio en sus *Legende Sanctorum*, afirmando que se veneraban en el centro de una iglesia edificada en la cumbre del Monte de los Olivos, resistiéndose, a través de los tiempos, a ser cubiertos con ningún pavimento.²⁵

La devota Etería nos describe, en efecto, lo mismo en su *Pere-*

²⁴ JAC. DE VOR.: Ob. cit. De resurrectione xristi: «Ante ceteros virgini matri apparuisse creditur licet hoc ab evangelistis taceatur. Hoc romana ecclesia approbare videtur quia statim ipsa die apud sanctam mariam celebrat stationem... Forsan hi evangeliste subticuerunt: quia eorum fuit officium solummodo resurrectionis testes induere: matrem autem ad testificandum pro filio inducere eos non decuit. Si enim verba extraneorum feminarum deliramenta visa sunt quomodo non magis matrem pro filii amore crederent delirare».

²⁵ Ob. cit. De ascensione domini: «Quia cum ibi edificata esset ecclesia locus ille in quo steterunt vestigia xpi. ascendentis numquam potuit sterni pavimenti imo resilibant marmora in ora collocantium. Caleati etiam pulveris a domino hoc dicit (Sulpicius episcopus Hierosolimitanus) esse documentum».



Fig. 19. - RETABLO. Recuadro VII: Resurrección

grinatio, visitando la iglesia de la Ascensión que en aquel sitio hizo levantar santa Elena; iglesia que, destruida por los persas en el año 614 y de nuevo reedificada por el obispo Modesto, fué definitivamente arrasada a principios del siglo xi por el sultán Hakim.

IX. — PENTECOSTÉS

Pentecostés, una de las tres fiestas nacionales impuestas por la Ley, que se celebraba siete semanas después de la Pascua.

«Cuando llegó el día de Pentecostés — dice san Lucas en el libro de los Actos (II, 1-4) — estando todos juntos (apóstoles y adictos a Jesús) en un lugar (una casa de Sión), se produjo de repente un ruido del cielo, así como el de un viento impetuoso, que invadió toda la casa en que residían. Y aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos ellos llenos del Espíritu Santo.»

Por lo pronto impresiona sobremanera el realismo con que el maestro traduce a la tabla la página del texto sagrado que acabamos de transcribir, mientras traza, una por una, en rasgos vigorosos, las semblanzas de la Reina de los cielos y los Discípulos de Jesús. En unos refléjase el espasmo; en otros, la admiración o el éxtasis (Fig. 21).

Y otra vez, el bello colorido, a base de azules y rojos, oro abundante y la acertada combinación de aureolas.

X. — ANUNCIO DE LA MUERTE DE MARÍA

Episodio que no consta en los Libros Sagrados, pero sí en la tantas veces citada Leyenda de Oro, y en tal forma reproducido en sus nimios detalles que, sin exageración, nos atrevemos a afirmar que esta tabla viene a ser así como un fotograbado de la narración de Varaggio (Fig. 22).

Tal es su identidad, que sin el libro del famoso religioso, nos hubiese sido más que difícil describir la interesantísima composición. El autor ya citado, a su vez, confiesa haber copiado de un libro atribuido a San Juan esta escena que se ha titulado «Anuncio de la muerte de María», lánguida de amor por su divino Hijo.

Ante tal anuncio por parte del Angel, la Virgen expone su deseo de que los Apóstoles, extendidos por la tierra, acudan luego para que cierren sus ojos. El celeste mensajero, una vez prometido el cumplimiento de su deseo y entregándole una palma — de un fulgor rutilante e intensísimo semejante al color verde de la vara, cuyas hojas brillaban como el lucero de la mañana —, que debía ser llevada ante



Fig. 20.—RETABLO. Recuadro VIII: Ascensión (detalle)



Fig. 21. — RETABLO. Recuadro IX: Pentecostés



Fig. 22. - RETABLO. Recuadro X: Anuncio de la muerte de María

el féretro de María, regresa al cielo, envuelto en medio de una extraordinaria claridad.²⁶

Después de leída la singularísima narración que precede, no cabe sino fijarnos en la maestría con que el retablista supo trasladarla con el pincel a la tabla que nos ocupa. El autor es un excelente dibujante que pliega los paños con habilidad extraordinaria. Véase, por ejemplo, (Fig. 23) el vestido de las dos damas (Marta y María?), cuyos ademanes, por otra parte, reflejan un dolor expresivamente vivo; los pañuelos arrollados a la cabeza, a manera de turbantes. Adviértase la faz lívida de la Virgen, tendida sobre un lecho cubierto de un sobrecama de riquísimo tejido, los libros, los dos potes de Manises...

XI. — TRÁNSITO DE MARÍA

«El bienaventurado Dionisio, discípulo de san Pablo — prosigue la Leyenda Aurea — afirma lo mismo en su libro *De divinis nominibus*, a saber, que a la muerte de María congregáronse los apóstoles, hallándose presentes también él y san Pablo, añadiendo que cada uno de ellos pronunció un sermón en alabanza de Cristo y la Virgen.»

El curioso autor supone que la Madre de Dios sobrevivió doce años a su Hijo, fundado, tal vez, en una tradición antigua recogida por Clemente Alejandrino (*Stromata*, VI, 5) y Apolonio, o bien en

²⁶ Entre los prodigios que se dicen acaecidos al morir la Santísima Virgen, deben enumerarse estos principales: a) que a María le fué anunciado el día de su muerte por un ángel; b) que al morir la Santísima Virgen, estaba presente Cristo, acompañado de apretadas falanges de coros angélicos; c) que los apóstoles, que andaban dispersos por todo el orbe, se reunieron en Jerusalén para ser testigos de la muerte de María y honrar con su presencia las exequias; d) que por San Pedro, Sumo Pontífice, y por los demás apóstoles y otros varones insignes en santidad, como Hieroteo, Timoteo, Dionisio Areopagita, etc., etc., fué depositado en el sepulcro el cuerpo de María; y no pocos prodigios más, semejantes a éstos. Estas y otras cosas semejantes que acerca de la muerte y tránsito de la Bienaventurada Virgen, refieren San Andrés de Creta, San Juan de Tesalónica, San Juan Damasceno, Metafrastes, Nicéforo, Calixto y otros muchos escritores griegos, parece las tomaron de los libros apócrifos; v. gr., del libro *De Transitu Mariae*, del Pseudo Melitón, que fué condenado por decreto de Gelasio (Denzinger-Bannwart, *Enchiridion Symbolorum Definitionum*, n.º 166); del opúsculo llamado de Juan el Evangelista, *De Dormitione Deiparae*; del libro *De Transitu Sanctae Mariae*, etc., en los cuales se mezclan cosas que son verdaderas con otras que son falsas y contrarias al sentido católico. De aquí que muchos escritores latinos hayan impugnado el valor de estos libros (San Beda el Venerable (*Re tract. in Act. Apost.*, c. VIII), Baronio (*Annal. Eccl.*, ad an. Ch. 48), etc.). Acertadamente, pues, la Iglesia nunca propuso como cierta esa histórica tradición sobre el modo y circunstancias de la muerte de la Virgen; pues en el oficio del IV día infraoctava de la Asunción, y en la lección IV de maitines, tomada de la oración segunda de *Dormitione Deiparae*, de San Juan Damasceno, mientras este santo doctor, refiriéndose a la oración de Juvenal, obispo de Jerusalén, a Pulqueria y Marciano, dice: *De antigua y muy verdadera tradición recibimos esto*; sin embargo, el Breviario Romano dice cautamente estas otras: *De antigua tradición recibimos*, etc. No es fácil discernir qué es lo que hay de historia en todo esto y qué de narración legendaria. Nadie, sin embargo, puede dudar de que en esos libros apócrifos se encuentran muchas verdades históricas y aun teológicas entrelazadas con aquéllas (ALASTRUEY: Ob. cit., págs. 419-24).



Fig. 23.—RETABLO. Recuadro X: Anuncio de la muerte de María (detalle)

un pasaje del *Chronicon* de Eusebio. Y aunque acerca del año de la muerte de María no existe tradición cierta, Baronio (*Ann. ad annum Chr.* 48) se decidió por el año 48. Y por lo mismo, Pablo de Tarso pudo muy bien haber asistido al tránsito de la Virgen Santísima.

«Cerca de las tres de la madrugada —precisa el incunable de Vorágine— se presentó Jesús acompañado de las jerarquías angélicas, congregación de Patriarcas, ejércitos de Mártires y Confesores y coros de Vírgenes, los cuales, ordenados ante el lecho de la Virgen, entonaron dulcísimos cánticos. Después los Apóstoles vieron como su Rey y Señor llevábase con sus propias manos el alma de María, de un candor tal que no es para lengua humana ponderar.»

Fijémonos en el cuadro (Fig. 24). Ni un detalle de la Leyenda escapa al pincel del gran maestro anónimo: Cristo, rodeado de las celestes falanges, recogiendo con sus divinas manos el alma santi-



Fig. 24.-RETABLO. Recuadro XI: Tránsito de María



Fig. 25.-RETABLO. Recuadro XI: Tránsito de María (detalle)

sima de su Madre, figurada por una muñequilla que se desprende o fluye, cual tenue hilo, de los labios cadavéricos de María; los Apóstoles, devotamente recogidos con sus breviarios, rezan a una con Pedro, que les preside, las oraciones de la recomendación del alma; a ambos lados del Príncipe de los Apóstoles (el más cercano al lecho mortuario), Juan con el incensario en las manos, y Pablo —queremos suponer—, expresando su dolor o tal vez en ademán de pronunciar la oración fúnebre (Fig. 25).

Sorprende, en verdad, el naturalismo y el colorido de toda la composición.

XII. — CORONACIÓN DE LA VIRGEN

La última tabla (Fig. 26), que representa la Coronación de María por manos de Jesucristo, es una composición finamente señoril (Figura 27), a cuya emotividad añade esplendor el riquísimo marco del áureo trono, trasunto de las sillerías corales de la época, y, en actitud adorante, unos ángeles dulcemente encantadores (Fig. 28). La figura de Cristo es de una belleza exquisita. (Fig. 29)

La tabla central no está ni estuvo, al parecer, decorada con figura alguna. Varias razones, creemos, corroboran nuestra modesta opinión.

Con ocasión de reponer personalmente, en el año 1939, el descrito retablo en el lugar que hoy ocupa, examinándolo detenidamente, pudimos observar que el montaje y la clase de madera de *todas* cinco tablas eran exactamente iguales y presentaban un mismo aspecto de antigüedad.

Además, la parte anterior de la discutida tabla está decorada con unas sencillas flores de color encarnado sobre fondo anaranjado, muy semejantes a las de las aletas posteriores de la marquesina, pero en mal estado de conservación; observándose perfectamente en la parte superior y central de la misma tabla un espacio sin decorar, que cubriría, *sin duda*, la aguja o pináculo de la citada marquesina, pieza interiormente pintada con el característico color cerúleo (*atzur d'Alemanya*) tanchonado de estrellitas blancas, muy bien atribuible a la misma época del Retablo.

Amén de las anteriores consideraciones y siempre en el supuesto que el actual sea el Retablo de la Escala, cabe recordar que una resolución del Capítulo Monacal, de 14 de julio de 1707 — época en que no había sido construido todavía el retablo barroco — acuerda trasladar la imagen de San Esteban, que estaba en el Altar Mayor,



Fig. 26.—RETABLO. Recuadro XII: Coronación de la Virgen



Fig. 27.—RETABLO. Recuadro XII: Coronación de la Virgen (detalle)

Opinamos también que en el Retablo de Bañolas no figuró el consabido «Calvario», que por remate llevan frecuentemente los retablos ocupando una elevación en su parte media y superior. Así se colige de la terminación uniforme que presentan las cinco tablas y la ausencia de agujeros para las clavijas con que sujetar aquél. Acusan esta misma forma otros varios retablos conocidos, como el

en lo alt del Altar de l'Escala, más arriba de la de Nuestra Señora.²⁷

La imagen del Protomártir—de que se hace mención y que con fruición colocábamos un día en las galerías superiores del Claustro del ex-Monasterio—era una hermosa talla policromada sobre oro, del siglo xvii, que la pasada revolución incineró.

Por otra parte, en una nota manuscrita del referido siglo xvii se ordena al Donado de les Animes «*vestir la Mare de Déu de l'altar de l'Escala el dia de Cap d'any*»; y un inventario de la Sacristía monasterial, del año 1663, consigna *una corona de plata per la Verge de l'Escala*. Luego, se trata de una escultura y no de una tabla pintada.

²⁷ A. C. M. BÑ. — L. S. M. B., III, pág. 48. Capítulo de 14 de julio 1707: «... estaria millor posar Sant Esteve, que esta en lo altar major, ahont se cantan las Conventuals, en lo alt del Altar de N.ª S.ª de la Escala més amunt de dita N.ª S.ª a vista y consideració de que dita Iglesia y Monestir es sots invocació de N.ª S.ª y de St. Esteve, y posat en lo altar Major ahont se cantan las Conventuals un St. Christo ab un tabernacle, lo qual seria tambe puesto desent per lo SSm. en los tercets Diumenges.»

LAMINA IV



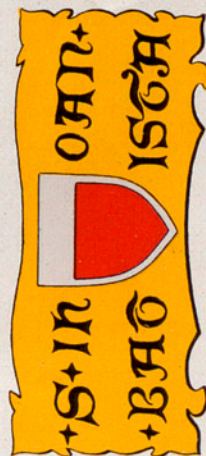
1



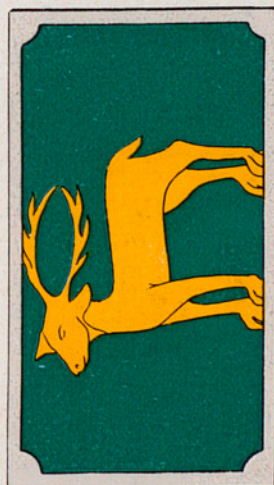
2



3



4



5



6

Escudos que figuran en el Arca



Fig. 28.—RETABLO. Recuadro XII. Coronación de la Virgen (detalle)



Fig. 29.—RETABLO. Recuadro XII (detalle)

de la Virgen, del Museo Diocesano de Vich (s. xv); el de San Pablo, del Palacio Episcopal de Mallorca; el de Santa María de Cabestany (Rosellón) (a. 1403), y el de San Andrés de Bages (id.) (a. 1414).

Por último, nuestro Retablo se presenta como encuadrado en una especie de marco ornamental, llamado «pulsera» o «guardapolvos» (*parapols, polsera*), formado por unas tablas que van a la parte superior y bajan lateralmente por el retablo y terminan al llegar a la predela, decoradas con relieves de pasta, de arabescos de color azul-rojo.

B. Ascendientes de María

El primor del artista se manifiesta también en las figurillas de los personajes bíblicos —verdaderas miniaturas— de los montantes.

Representan doce ilustres ascendientes de la Santísima Virgen.

En su distribución, el autor sigue el orden establecido por San Mateo en su Evangelio al consignar el linaje humano del Salvador, o sea, la genealogía de José, cuyo fin es establecer la unión de Jesús con David y Abraham. Por lo mismo, la genealogía sigue la línea marcada por la sucesión dinástica de la casa de David, siendo José, como esposo de María, el que transmite a Jesús el título y los derechos de hijo del Rey Profeta.

San Mateo enumera, desde David a José, veintisiete nombres; el autor, en cambio, no disponiendo de otros espacios, sólo presenta doce, a saber:

1	2	3	4	5	6
davit	salamon	roboam	iosaphat	ozias	ioathan
7	8	9	10	11	12
ezechias	iosias	achim	eliud	eleazar	mathan

EL RETABLO DE LA VIRGEN

Muy preciosos detalles para la historia del vestido ofrecen estas bellísimas figurillas (Fig. 30) con sus variados ropajes, armaduras, escarcelas, aderezos y esarpines, muy estilizados y de tonalidades vivas.

A título de curiosidad anotamos que de toda la galería de los susodichos personajes bíblicos únicamente dos están vueltos de espaldas, a saber: Salomón y Matán. ¿Por qué? ¿Obedece tan rara distinción al prurito del pintor que quiso señalar al hijo de David y al padre de José como dos casos de generación excepcional —fuera de la línea normal—, al primero por ser hijo de Betsabé y al segundo por haberse casado con su cuñada, obediendo a la ley del Levirato?

C. Los cuatro medallones

¿Profetas Mayores? ¿Evangelistas? Aunque los rótulos dejados en blanco no nos permiten opinar a la ventura, no obstante, un detalle iconográfico nos inclina a favor de los primeros, a saber, el característico nimbo poligonal (Fig. 31) con que los artistas distinguían a los personajes del Antiguo Testamento. Mas ¡cómo nos recuerda, el vigoroso trazado de su dibujo, otras figuras semejantes, aunque de otros estilo y época, mil veces admiradas en la famosa Sixtina! (Fig. 32).



Fig. 30
RETABLO Montantes. 3) ROBOAM

3. LA IMAGEN

«A medida que la influencia franciscana — escribe el marqués de Lozoya — inclina a humanizar los tipos religiosos, se tiende a apartarse del tipo de *majestad* para buscar un sentido más realista. El Niño no viste ya la ropa consular, sino una sencilla túnica, y juega con un pajarillo o con una manzana, y la Virgen sostiene en la mano una poma o una flor. Ambas figuras no aparecen como disgregadas una de otra, contemplando fijamente a los devotos, sino que se relacionan entre sí, jugando el Infante con las tocas de su Madre o, a veces, en virtud de la devoción creciente a la Virgen «de la leche» la Reina de los Cielos es representada, como otra madre cualquiera, dando el pecho a su Divino Hijo. A fines del siglo XIII aparece el tipo, tomado de la escultura monumental, de la Virgen en pie, con el Niño en brazos, y este tipo predomina en todo el siglo XIV. En alguna de estas figuras en pie parece que se copiaban imágenes de marfil venidas de Francia, de las cuales se imitaba hasta la curvatura obligada por la forma del colmillo.»²⁸

La Virgen de l'Escala (Fig. 33), que preside el Retablo de Bañolas, es una escultura tallada en alabastro, de 80 centímetros de altura y discretamente policromada. Nos resistimos a creer que el Retablo, de que se hace mérito, fuese construido *para* esa imagen. Suponemos, por el contrario, que otra talla en madera ocuparía, bajo doselete, la tabla central.

Una ranura practicada en la parte superior de su cabeza nos revela que, como otras imágenes de esta misma época, llevó corona de metal o de plata. Así lo señala el citado inventario de 1663.

Desgraciadamente, la moda de *vestir* las antiguas iconos puso también sus manos sobre ella, recortándole el hermoso velo, que graciosamente caía sobre sus hombros, para adaptarle, tal vez, un manto postizo. Deplorable mutilación que, desfigurando su perfil, se observa a simple vista.

Es obra del siglo XIV y suponemos por encargo del monje del cenobio bañolense Fr. Poncio de Suñes (*de Soviliis*), o de su familia (Fig. 34), cuyo escudo de armas aparece esculpido en las tres caras anteriores de la peana (Fig. 33).

Nos consta documentalmente que el citado religioso era monje

²⁸ MARQUÉS DE LOZOYA, o. c., II, pág. 300.



Fig. 31.—RETABLO. Medallones



Fig. 32.—RETABLO. Medallones. Profeta
(detalle)

simple en el año 1310 e Infermero en 1318 y 1332, y que falleció en 1344 siendo Prior de Santa María de Finestres (Fig. 35). Hase de notar que en la fundación del propio aniversario encarga al Camarero del Monasterio de San Esteban entregue anualmente, el día 27 de marzo, cinco sueldos a los procuradores de los cirios de la Virgen de la Escala.²⁹

La familia de Suïes, en cuyo blasón campea una cruz espinosa, debió pertenecer a la baja nobleza, puesto que el *Graduarium* consigna con el título de «doncel» (*domicellus*) a Bernardo de Soviliis, cuyo aniversario se celebraba el día 17 de octubre,

no indicando, empero, el año de su óbito; familia, además, que creemos bañolense y, por consiguiente, fray Poncio, el generoso donante de la hermosa icono alabastrina. Así parece desprenderse de los múltiples casos que en rancios pergaminos y otros documentos consta aquel apellido.

Raimundo de Suïes firma como testigo en una escritura, de fecha 13 de septiembre de 1294, y en la que se protesta contra la

²⁹ A. C. A. — Monacales. Prov. Gerona. Fondos de S Esteban de Bañolas, vol. 892, fol. 131. d.; vol. 893, f. LXXII, d. Pergam. a. 1332. — A. CM. B^S GRD., *Anniversaria*.

detención de ciertos hombres practicada por el abad de Bañolas, Fr. Arnaldo de Vallespirans; sujeto, a quien una carta de crédito del mismo prelado, reconociendo adeudar 575 sueldos a Bernardo de Bordils, de Gerona, por razón de unas obras ejecutadas en la Casa Abacial, a los 18 de mayo de 1299, le llama «vecino de Bañolas» (*R. de soviliis habitator de balneolis*), y otro documento, también del mismo año, «escudero del abad» (*R. de soviliis scutiifer domini Abbatis Arnaldi*). Por otra parte, y coetáneo del anterior, encontramos en 1299 a un monje Sacristán del Convento benedictino de San Esteban, llamado Raimundo de Soviliis. En la Sentencia Arbitral, vulgo «Carta Municipal», de 1303, firmada entre el Monasterio y la Villa actúa como testigo un *Guilelmus de Soviliis clericus*, a quien una traducción vernácula del famoso documento, de 1335, llama *Guillem de suyes*, el mismo que a los 22 de enero de 1331, y en funciones del mismo cargo, firma una protesta elevada por el Abad Bernardo de Vallespirans contra los síndicos de la Universidad de la Villa, añadiéndose a continuación la harto explícita coletilla: «de Bañolas» (*de balneolis*). Finalmente, en sendos pergaminos de 1347 y 1383 consta



Fig. 33
RETABLO. N.º S.º de l'Escala

formando parte del Capítulo monacal *Petrus de Sovilliis*, y en documentos de 1389 un Sacristán menor llamado también Poncio de

Ego frater poncio & goudy & infirmarius

Fig. 34.—Signatura de Fray Poncio de Sovilliis

Suñes,³⁰ al igual que el generoso donante de la hermosa icono alabastrina.

Notable ejemplar gótico que, como a tal, tiende a un sentido realista alejándose de los modelos estilizados de tradición románica. Sus vestidos holgados y movidos acusan un cuerpo humano de proporciones bastante perfectas.

La agrupación de Madre e Hijo está estudiada (Fig. 36) buscando la realidad con un movimiento dirigido hacia un lado, movimiento de balanceo por llevar al Niño en brazos. No le falta un detalle característico de las tallas del siglo xiv: el pájaro de color negro

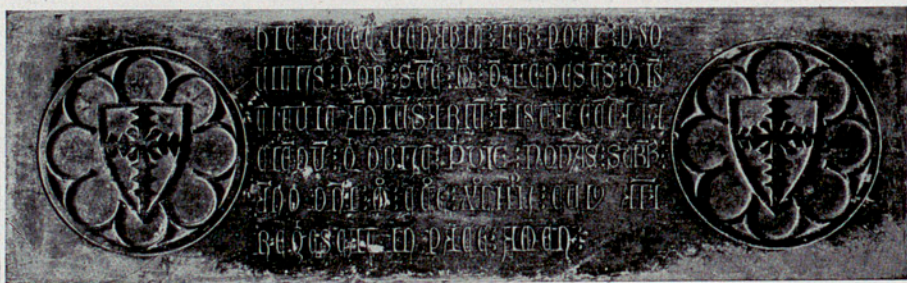


Fig. 35.—Urna cineraria de Fr. Poncio de Sovilliis (Claustro de S. Esteban de Bañolas)

(símbolo del pecador) al que el Infante da de comer de los pétalos de una azucena que le presenta la Madre. ¿Representación plástica de que al pecador no le viene la gracia o la castidad sino por manos de María?

³⁰ A. C. A. Monac. Prov. Gerona, vols. 892, fs. 13, d., 43 d., 44 v., 44 d., 101 d. — A. C. M.: Bñ. Pergams. nos. 15, 23, 74 y 103. — A. C. E. C. Bñ. Perg. a. 1347. — A. C. A.: ibid., vol. 893, f. LXXII, d.

III

IDENTIFICACION DEL RETABLO

MAS, ¿a qué estilo, a qué escuela, a qué autor y a qué época pertenece nuestro Retablo? Confesamos sinceramente habernos sentido inclinados — tal vez hubiera sido lo más prudente — a silenciar tales cuestiones. No hemos conseguido, ciertamente, identificar al famoso Maestro de Bañolas; empero el estudio iconográfico, que en el párrafo tercero se detalla, amén de las consultas que tan fervorosamente nos han atendido Ainaud, Subías y Gudiol Ricart, nos situarán en el plano o punto de observación desde donde podamos esclarecer un tanto esta que se ha llamado «interesante incógnita de la escuela de Gerona».

1. ESTILO

Un profundo movimiento de renovación pictórica, «la mayor revolución artística que acaso haya pasado nunca», viene a llenar de nueva savia, en el siglo XIII, las viejas representaciones simbólicas y formulistas. Brota el *dolce stil nuovo*, el llamado arte «gótico», es decir, bárbaro, apodo injusto y despectivo con que le denigraron los clasicistas del Renacimiento.

«El franciscanismo, que motivó un movimiento tan interesante en la vida espiritual de la Edad Media, ejerció una influencia decisiva sobre todas las artes. Al hacer la devoción más tierna, provocando el amor a la Naturaleza, no sólo inventa nuevos tipos, sino que influye para que el arte se haga más realista, emancipándose cada vez más de los cánones geométricos de Bizancio para ajustarse a la variedad infinita de la vida.» «Las majestuosas Vírgenes bizantinas, rígidas sobre el dorado fondo del retablo, se vuelven figuras maternas, flexibles al sentimiento de la maternidad. El

Cristo de la majestad, rígido y severo, de los crucifijos bizantinos se convierte en el Hombre de Dolor que pende de la cruz por los pecados de los hombres.»³¹

Italia, con Giotto de Bondone, «padre de la pintura europea», constituye el centro inventivo que irradia su influencia en los Países Bajos y España. Bien pronto y encauzados en el mismo movimiento renovador, surgieron dos escuelas o directrices artísticas: la toscana o italiana y la flamenca. «Entre los focos de la pintura italiana anterior al Renacimiento — escribe el Marqués de Lozoya —, se destacan Siena y Florencia. La primera, con su religiosidad delicadísima, con sus tipos aristocráticos, verdaderamente exquisitos, de un arte poético y expresionista, representa una corriente barroca. El enérgico dibujo y la sabia interpretación del cuerpo humano de los artistas florentinos representa la corriente clásica prerrenacentista. El primero es un epílogo de la Edad Media; el segundo, un anticipo del Renacimiento.»³²

Mientras en el arte sienés hay una sujeción a los moldes tradicionales de los iconos bizantinos, que lentamente se van animando y vivificando, sin apartarse todavía del preciosismo ornamental en el que perdura el elemento industrial imitado de la orfebrería; en la escuela florentina sus artistas, independientes de toda rutina y convencionalismo, tratan de dar naturalidad a los cuadros consultando a la naturaleza. En vez de la vivacidad y fuerza con que están revestidos los personajes de los frescos florentinos, se advierte en los sieneses una melancolía soñadora y una ternura que tiene poco de sentimental. Por otra parte, en el sentimiento decorativo, especialmente respecto del color, la pintura sienesa sobrepuja a la florentina. De estos dos centros de pintura italiana trecentista nos llega más la influencia de Siena.

Durante la segunda mitad del siglo xiv existe en Cataluña una fuerte influencia del arte toscano (Ferrer Bassa); mas al final del siglo y en el siguiente predomina la escuela de Aviñón, la ciudad de los Papas, convertida a la sazón en centro internacional artístico. La influencia sienesa, sobre todo de Simone Martini, es enorme. Por otra parte, Mallorca es el enlace entre Siena y Barcelona.

«En Cataluña — añade el autor de la *Historia del Arte Hispánico* — la floración de este arte, la tradición sienesa ya muy lejana es abundantísima y eminentemente sugestiva, y a medida que

31 FOLCH Y TORRES, J.: *Resumen de la Historia General del Arte*, t. II, pág. 228

32 Ob. cit., pág. 108.



Fig. 36.—RETABLO. Nuestra Señora de l'Escala (detalle)

avanza el siglo xv se va penetrando más y más en ese espíritu legendario y caballeresco de acento francés que, con la tradición italiana y las primeras influencias neerlandesas, forman lo que Post llama *international style*.³³ «Movimiento estilístico — comenta Gudiol Ricart — que se ha convenido en llamar internacional, resultado de la transformación del estilo sienés en sentido realista, como consecuencia de la introducción de elementos raciales propios de cada nación. La vanguardia del movimiento corresponde a los países del centro y norte de Europa, pero la corriente se extendió rápidamente y, en el año 1400, el estilo internacional era el común denominador de todos los artistas y de todos los talleres.»³⁴

A la luz de los principios que anteceden, huelga decir que el Retablo de Bañolas pertenece al «nuevo estilo» iniciado en Toscana. La mayor soltura de expresión que logran sus figuras, la finura y naturalidad en el plegado múltiple de las vestes, el colorido, el progreso hacia la perfección en las formas de todos los objetos que entran en la composición y, sobre todo, el realismo impresionante de algunas escenas (Figs. 10 y 24) y algunos detalles de un expresionismo acentuado e ingenuo (curiosidad de San José en el Nacimiento (Fig. 11); la flor en manos del mismo en ademán de distraer al Niño, en la Circuncisión (Fig. 13) y el movimiento asustadizo de este último en el Nacimiento (Fig. 11) y Presentación (Fig. 16), son el mejor exponente de esa revolución «que abre al arte los caminos de la naturaleza».

No sin razón lo ha dicho Gudiol Ricart: «Su anónimo autor pertenece al momento sublime en que la pintura europea llegó a fundir en un estilo pictórico internacional el emocionante misticismo de las escuelas italianas, el gracioso lirismo de lo francés y el desbordante realismo flamenco».³⁵ Lo mismo se nos ha indicado por artistas y críticos de arte cuando por enésima vez los hemos acompañado ante la maravillosa creación. Es decir, sincronizando el estilo con la escuela, tal vez podríase concluir que al Maestro de Bañolas, formado, al parecer, en el ambiente de Aviñón, alcanzó, en parte, la influencia nórdica.

³³ HIST. ARTE HISP., II, pág. 324.

³⁴ GUDIOL RICART, J. M.: *Hist. Pint. gót. en Cat.*, pág. 32.

³⁵ Ob. cit. Reproducción fotográfica n.º XLVI.

2. AUTOR

¿Un pintor catalán? Dos argumentos, al parecer, lo testimonian: 1.º Los rótulos de los montantes están escritos en catalán y no en latín; p. e., *Davit, Salamon* (en lugar de *David y Salomo*). 2.º Al reponer, en 1939, el Retablo que nos ocupa, descubrimos bajo una capa de polvo, pegados al dorso de las tablas, once pedacitos de papel grueso y basto —que se hace común desde el siglo xv— inéditos hasta la fecha, con sendas inscripciones manuscritas en aquella lengua (fig. 37) —algunas bastante borrosas— que señalan el orden de colocación de aquéllas en esta forma: *prima, segona, terça, quarta* y *quinta*. Es de advertir que sobre la enumeración *quorta* (triplicada) se destaca cada vez una palabra que quizá sea una signatura anagramática o, mejor, el título del recuadro que figura en el anverso (la más corta, al dorso del «Pentecostés»; la otra, al de la «Resurrección»).

mox (mox)
qorta quorta
segona

Fig. 37.—RETABLO. Inscripciones manuscritas

Con Pedro Serra, el más insigne de los pintores del siglo xiv, se inicia la serie de los grandes narradores de historias en los retablos. La primacía, empero, como «heraldo del estilo internacional en la península», corresponde a Luis Borrassá, cuya formación trecentista se desarrolla en el primer cuarto del siglo xv. El incansable pintor, que desde su modesto taller gerundense pasó a la cabecera de los artistas de su época, como narrador es inimitable. Su arte nuevo y vigoroso se impone de una manera absoluta. Se ha dicho que con Borrassá, el elemento sienés triunfa plenamente. Y si bien desconoce la perspectiva y carece de atmósfera y paisaje, no obstante, su arte es vivo y tiene un candor y delicadeza de orfebre; el colorido de sus tablas es intenso; las indumentarias son ricas, sorprendentes, y los rostros de sus figuras tienen la misma ensoñación y dulzura.

En nuestros días se ha publicado un notabilísimo índice cronológico de las obras borrassianas,³⁶ entre las cuales descuellan los retablos de San Salvador de Guardiola (1404), de San Pedro de Tarrasa (1411) y de San Miguel de Cruilles (1416) (Mus. Dioc. Girona). Recientísimamente dábamos la noticia³⁷ de haber encontrado en el libro de protocolos del notario público de San Miguel de Fluviá, Francisco Gallet (1406-1414), una referencia documental de un nuevo retablo de Luis Borrassá pintado para la iglesia cenobial de aquella villa gerundense.³⁸ Se trata del contrato (1407) y del ápoca (1409), cuya descripción detalladísima quizá sirva un día para identificar algunas tablas no atribuidas todavía. El retablo en cuestión fué terminado y colocado el año 1408, como estaba establecido.

A mediados del siglo xv continúa la genuina escuela catalana inclinada a la influencia italiana: Juan Mates († 1431), a quien debemos el retablo de San Martín y San Ambrosio de la Catedral de Barcelona; Ramón de Mur, el Maestro del Retablo de Guimerá (Mus. Vich); Jaime Cabrera, autor del retablo de San Nicolás de la Seo de Manresa; Jaime Cirera, pintor del de San Pedro y San Miguel, de la Seo de Urgel, de 1431 (Mus. Barc.); Jaime Ferrer I, Maestro de Albatárrec (Mus. Lér.) y de Solsona; Bernardo Martorell, el Maestro de *San Jorge*, la figura cumbre de la escuela barcelonesa; Jaime Huguet, activo en Barcelona (1448-1483), y especialmente la dinastía de los Vergós, que abarca todo el siglo xv.

«Su taller —escribe Gudiol, hablando del famoso pintor de Mar-

³⁶ MADURELL, J. M.: *Luis Borrassá*.

³⁷ *El Correo Catalán*, 2 enero de 1946.

³⁸ *Manuale sancti michaelis de fluviano anno a nativitate domini Millessimo CCCC. sexto Septimo et octavo tempore ffrancis galleti, fol. 26 d., 27 v.*

torell— fué un crisol donde se fundieron definitivamente los arcaísmos todavía latentes en la primera fase del estilo internacional para crear un arte nuevo, acorde con las ideas estéticas que paralelamente se desarrollaban en los demás países europeos.» Su preocupación por la verdad le lleva a reducir al mínimo los campos dorados, que aparecen decorados con complicados arabescos de hojas y puntillados; todas sus obras están ejecutadas con técnica minuciosa, tratando de obtener el efecto de la tercera dimensión por medio de modelados naturalistas, proyecciones de sombras y notables atisbos de perspectiva. Sus pinceladas son finas y cortas. Entre sus obras más notables, sobresalen el retablo de San Vicente (Mus. Barc.); el de la parroquia de Púbol (Mus. Dioc. Ger.), empezado en 1437, con exclusión de la tabla central de su titular San Pedro, cuya ejecución dejó en manos de un ayudante; y la célebre tabla de San Jorge, hoy existente en el Museo de Chicago.³⁹

Del círculo de Martorell se señalan a Jaime Ferrer II, Maestro de Verdú y de la Paheria, «figura central de la escuela de Lérida a mediados del siglo xv»; Valentín Montoliú, activo en Tarragona entre 1433 y 1447; Miguel Nadal, discípulo y colaborador de Martorell, que trabajó hasta 1455; Pedro García; el Maestro de Castelló de Ampúrias, autor anónimo de la obra dedicada a San Miguel (Museo Dioc. Ger.); y «el preciosista MAESTRO DE BAÑOLAS», cuya incógnita personalidad se mantiene aparte todavía.

Los hermanos Wan-Eyck, en cambio, «tuvieron en Cataluña sólo destellos fugaces». La influencia flamenca la implantó súbitamente Luis Dalmáu, de Viú, «sin rival coetáneo en España», de cuya paleta surgió el retablo de la Virgen de los *Concellers* (1445), esplendorosa manifestación de flamenquerismo. Tras él, Rafael Tomás, los Maestros de Pedralbes, de Gerona y de Olot, y Francisco Solives, natural de Bañolas, a quien debemos la tabla de la Piedad (1480) de San Lorenzo de Morunys.

Ahora bien, ¿a qué artista cabe atribuir el tan ponderado como discutido Retablo bañolense? No es grano de anís el problema.

El cultísimo crítico de arte norteamericano Dr. Chandler R. Post, en el volumen VIII de su monumental y en curso de publicación *A History of Spanish Painting* —«el mejor estudio de nuestra pintura medieval»—, reproduce y comenta este que se ha considerado como «el mejor y más original de los retablos pintados en el norte

³⁹ Ob. cit., pág. 43.

de Cataluña», asignándolo al círculo de Bernardo Martorell, opinión que, entre otros, no comparte Ainaud.

En el libro reciente del señor Gudiol se dedica también atención especial a esta obra, que se estima «excepcional», anotándose que Post la relaciona con el Maestro de Castelló de Ampúrias. Pero el propio autor ya indica que «tal clasificación, aceptable a primera vista, no resiste un análisis comparativo», añadiéndose que el Maestro anónimo del Retablo de Bañolas «coincide en algunos aspectos con Martorell y alcanza la sensibilidad narrativa del Maestro de Ampúrias, pero su arte aparece encauzado por moldes desconocidos en Cataluña. Quizá sea un pintor procedente de la vertiente norte de los Pirineos».⁴⁰

Por otra parte, nuestro distinguido amigo don Juan Subías, conocedor a fondo del retablo de Castelló de Ampúrias,⁴¹ nos escribe lo siguiente: «A todo cuanto antecede sólo quiero añadir que, si bien estimo acertadas las consideraciones valorativas que tal comparación (con el Maestro de Ampúrias) significa —así como las pertinentes a Bernardo Martorell—, creo también que su retablo (de Bañolas) no se ajusta a los moldes de ninguno de los dos pintores aludidos, a los cuales en detalles incluso puede superar». «Pero —añade, refiriéndose a lo expuesto en el libro del señor Gudiol—, hoy por hoy, lo estimo lo más acertado.»

Sólo nos queda por añadir la siguiente apostilla con que termina su comentario a la citada Reproducción fotográfica núm. LXVI el ilustre Director del Museo de Arte Hispánico: «Este retablo de Banyoles es un caso esporádico, lo que hace sospechar que *su autor fué un fugaz transeúnte*. ¿Del Mediodía de Francia? ¿Langüedociano? ¿Provenzal? Quizá los interesantes elementos de carácter iconográfico que en el párrafo siguiente se detallan, contribuyan no poco a esclarecer el inquietante interrogante.

Entretanto, y para terminar el presente, séanos permitido memorar en un sucinto catálogo algunos de los pintores de allende los Pirineos, que hemos entresacado de la obra del benemérito historiador gerundense don Francisco Montsalvatje, «El Obispado de Elna»:

Pedro Girona, de Perpiñán. 1386. Retablo de Santa Eulalia y Santa Julita, de Millás (t. IV, p. 243).

Gilabert o Jaubert Gaucelm, de Perpiñán. 1400. Contrato ret. San Andrés de Ribasaltes, de «dotse stories», como el de Bañolas (t. III,

⁴⁰ Ob. cit., pág. 49.

⁴¹ Ob. cit.



Lámina V. - Virgen m., Santa Ana (detalle)

p. 23). — 1424. C. ret. Altar de la Cofradía de la Virgen y Santa Ana, de Ceret (t. III, p. 286). — 1426. C. ret. de San Saturnino, de Bola d'Amont (t. III, 319).

Francisco Ferrer. 1403. C. ret. de Santa María de Cabestany (t. IV, 115).

Arnaldo, de Perpiñán. 1414. C. ret. de San Andrés de Bages (t. III, 11). — 1416. C. ret. para la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Vinça (t. III, p. 175).

Bartolomé Vila. 1418. C. ret. para la iglesia de Santa María de Surnia (t. IV, p. 242).

Pedro Costa. 1424. C. ret. de Santo Tomás para la iglesia de Santa María de Cabestany (t. IV, p. 175).

Arnaldo Pintor y Andrés Gasies, de Perpiñán. 1440. C. ret. Santa María de Thuir (t. IV, p. 243).

Andrés Fábregas. 1458. C. ret. de San Andrés de Ribasaltés (t. III, p. 23).

Guillermo Veguier, de Tolosa. 1462. Ret. de Santa María de Baixas (t. IV, p. 110).

3. EPOCA

Si bien no ignoramos lo expuesto que resulta establecer una conclusión a base de datos iconográficos, a los que sólo puede concederse un valor relativo, con todo creemos que, tomados en conjunto, permiten clasificar nuestro Retablo de producción cuatrocentista y, con visos de probabilidad, del segundo cuarto del siglo.

Ateniéndonos al postulado de Puiggari de que «la fórmula más expresiva de cualquier estado social es el arte»,⁴² creemos también que el examen atento —aunque no con la amplitud requerida, muy ajena a nuestro trabajo— de los siguientes datos, tal vez nos incline atribuirlo al llamado «fugaz transeúnte» procedente de la vertiente norte de los Pirineos.

Y en primer lugar, la indumentaria, cuyo maridaje con el arte es un principio indiscutido. Ahora bien, la reproducida por el anónimo Maestro en las tablas del maravilloso Retablo corresponde a la usada en Francia desde últimos del siglo xiv y durante la primera mitad del siguiente, época en que el traje de los pueblos nórdicos fué casi igual al de los franceses por la gran influencia de la moda francesa en este siglo. En Italia, el buen gusto del país rechazó las modas

⁴² PUIGGARÍ, JOSÉ: *Indumentaria Española. Siglos XIII - XIV*, pág. 5.

extravagantes que venían de Francia, y en España, las relaciones políticas con Nápoles durante la segunda mitad de siglo, cambiaron la moda, que de francesa se convirtió en italiana.

A. *Indumentaria masculina*

Los pastores de Belén (figs. 11 y 12) visten de desigual manera, según la edad. El más joven, jubón y capotilla; el de mediana edad, una especie de casacón de paño tosco, ancho y largo, y el más viejo, una huca, a manera de blusa corta, desceñida y corta.

Según Viollet, hasta 1440 no vuelven a usarse habitualmente los trajes largos, en el que no son adoptados por la gente moza, sino considerados propios del varón llegado a la madurez.⁴³ Observa, empero, Enlart que la veste larga era privativa de la gente importante, y que ya en el siglo xv, hasta la muerte de Luis XI (1483), los reyes adoptaron el traje corto.⁴⁴ El Rey Roboam (fig. 30) de los montantes viste calza ajustada y colorada, jubón muy ceñido un poco más bajo de las caderas. En esta misma época, los príncipes y nobles alemanes usan de un sayo hasta media pierna, de anchura moderada, con mangas largas y estrechas (Rey Melchor de la «Epifanía») (Fig. 15). El Rey Gaspar viste jubón y una esclavina igual a la que aparece en un naípe sobre pergamino de mediados del siglo xv, del Museo de Stuttgart.⁴⁵ Los demás regios personajes usan largas túnicas orilladas de pieles, con valonas y esclaviñas de armiño y de color, y luengos mantos. Todos los personajes del Retablo entrados en años usan trajes holgados y talaes. Tanto en Francia como en Alemania, los viejos vestían una capa cerrada en el hombro y abierta por el lado derecho (Baltasar, «Epifanía») (Lám. I); los jóvenes elegantes la usaban corta.

Los riquísimos mantos decorados con valonas de pieles, propios del siglo xiv, son conservados después, en el xv, por los reyes y transferidos a la magistratura con nombre de togas.

A hombres y mujeres gustaban también anchas mangas cerradas al puño, llamadas «de alforja» [Anunciación: Virgen (Fig. 9); Epifanía: Baltasar (Lám. I)].

La influencia del Renacimiento apunta ya al presentar al Niño Jesús desnudo (Figs. 13 y 16).

Así como en España, desde 1350 hasta 1360, se usaba un cinturón

⁴³ Vol. IV, *Robe*, pág. 285.

⁴⁴ *Manuel d'Archeologie Française*, vol. III. *Le costume*, pág. 71.

⁴⁵ BOREN, MAX VON: *La moda*, t. I, lám. XIV.

articulado, atravesado sobre los riñones, sosteniendo escarcela y largo puñal, en Francia, durante el siglo xv, a los ceñidores solía agregarse abultada limosnera o escarcela y pequeña daga (Magos y personajes bíblicos de los montantes). El bolso de Josías es colorado; el de Ozías, de color sepia, y el de Melchor, de azul de Acre ribeteado de oro.

En la segunda mitad del siglo xiv alargan la punta en el pico de los pies, mientras en la primera del siguiente el calzado es muy puntiagudo, característico en los retablos anteriores y posteriores a 1450 (como el del Rey Melchor, que lo lleva acuchillado).

En la segunda mitad del siglo xiv, a diferencia de la primera, la barba, la perilla y el bigote estaban de nuevo en su apogeo, mientras en Alemania los príncipes no llevaban barba y sí pelo largo y ondulado (Fig. 30). Durante el siglo xv, al revés; mientras los emperadores alemanes se dejaban la barba (Epifanía y montantes), en Francia al principio se llevó cabellera suelta y caída sobre los hombros, pero durante el reinado de Carlos VII (1422-61) se corta al rape. Durante los siglos xiv y xv, su cabello formaba guedejas laterales. Llevábase en el xv (muy tarde) el pelo largo, caído y lacio hasta los ojos y por los lados y detrás del cogote, en especial los labriegos (Figs. 12 y 13).

Desde el siglo xiv, el hombre se cubría la cabeza con una especie de caperuza o capucha, de materias y colores varios, con el ala vuelta hacia arriba por delante y ceñía por los lados la cabeza hasta la nuca (Nacimiento, Circuncisión y Presentación). Durante el siglo xv y desde el anterior, en la gente acomodada había la costumbre de ponerse la capucha (*gugel*, en Alemania) a modo de turbante, figurando una manga revuelta a la cabeza. Desde 1400 a 1430 aproximadamente se llevó la punta del *gugel* caído de un lado; fué adquiriendo hechura fija y pudo ponerse como sombrero (Roboam, Eliud y Eleazar). Así vemos tocados dos caballeros en un tapiz francés del 1450.⁴⁶

Roboam y otros regios personajes calzan botas de color siena calcinada, en pleno uso, como las altas polainas, que se pusieron de moda desde 1390 a 1440.⁴⁷

B. *Indumentaria femenina*

Entre las donosas vestiduras femeniles prevaleció la hopalanda, de innegable procedencia italiana, larguísima de mangas, holgada,

⁴⁶ BOEHN, MAX VON: Ob. cit., t. I, pág. 123.

⁴⁷ VIOLETT LE DUC. Vol. III. *Chassure*, págs. 166-67.

rozagante y cumplida de faldas, ceñida al cuello. Durante la primera mitad del siglo xv, la hopalanda no era ajustada al ropón: unas veces tenía escote y otras no, y en este caso rodeaban la garganta de un cuello alto (Fig. 23). El traje femenino se sometió a la moda francesa. Más adelante, las mujeres se hicieron la prenda de encima abierta por delante de arriba abajo, con adornos de pieles en los bordes, y el cinturón alrededor del talle (Fig. 10). El pecho y el cuello se lo cubrían con un paño muy fino (Fig. 9). En Alemania gustaban también las mangas ceñidas a las muñecas (Fig. 9).

Al final del siglo xiv, la abertura del escote en la parte baja se cubría con el traje interior, mientras que la superior quedaba al descubierto (Fig. 13, damisela). En Alemania rellenaban la abertura del escote con la camisa o trozo de tela plegada y bordada (Fig. 17, damisela). Durante la primera mitad del siglo xv, el escote lo tenía cuadrado o redondo (Fig. 27). De 1422 a 1461, Inés Sorel inició con sus exageraciones los escotes. En Alemania, las mujeres graves llevaban el vestido cerrado hasta el cuello (Fig. 23) o ligeramente abierto en punta y algo vuelto éste (Figs. 10 y 11 y Lám. I); en cambio, las aficionadas a la moda se descotaban con exageración.

La capa o manto, de corte semicircular en Francia y circular en Alemania, larga y recogida en muchos pliegues, que se prendía en el pecho por un broche o alfiler y sólo se usaba para las ceremonias o en casos de viudez en el siglo xiv, durante la primera mitad del siguiente ya no se lucía sino en las festividades y era más completa (Fig. 13). Después de 1450 se usaba ya muy poco, y en España, con cuello y abertura para los brazos.

«Después de 1430, dice Quicherat, los cabellos fueron sacrificados a la fantasía de mostrar una frente pulida y libre. A este efecto, fueron echados hacia atrás con violencia y sometiéndolos a fuerte presión» (*Histoire du costume en France*), escondiéndolos debajo del tocado. En España, en esta misma época, el pelo se peinaba hacia atrás con raya y terminaba en la parte posterior ancha trenza envuelta en una funda de cintas de colores. En el Bajo Rhin envolvían las trenzas en fundas adornadas o con redecillas, durante la segunda mitad del siglo xv.

Durante la primera los tocados no cambian, en los fundamental, los de fines del siglo xiv. En Inglaterra, las casadas llevaban una gorra con el ala vuelta hacia arriba por delante y ceñía por los lados la cabeza hasta la nuca (Fig. 17). Había un tocado parecido al de las monjas, llamado *guinph*. El mismo que en Alemania las casadas empezaban a llevar: una especie de capucha, la *kruseler* o *hullen*,

cofia de tela blanca muy ceñida, que formaba alrededor del rostro como un marco, mediante una especie de volante rizado o encañonado. Agregábanle a esta cofia las mujeres una pieza aparte para cubrir el cuello y barba, que tenía en el borde inferior otra tira encañonada, en cuyo caso se ponía encima y no debajo de la capa (Fig. 13). Al principio, esta toca era más bien propia de viudas, pero más adelante se extendió y generalizó su uso.

En Francia, las mujeres de la clase media se ponían sobre la toca un velo que llegaba hasta las cejas, y por los lados hasta los hombros (Circuncisión). Las damas de alta alcurnia estilaban una gorra muy bordada que bajaba hasta las mejillas, de las cuales partían unos rollos imitando trenzas que subían a la frente desde la nuca (Fig. 13). También tocábanse con un velillo (Figs. 9 y 16), toca vuelta o cerrada en forma de caperucita, debajo de la cual asoman unos rizos (Fig. 17). Algunas se cubrían por completo la cabeza con una especie de turbante turco de telas riquísimas (Fig. 23). En España, los tocados de los países vecinos no tuvieron aceptación. Siguió llevándose el velo hasta los hombros, que cubría el cuello y la mantilla morisca de color blanco con cintas de seda azules. El mencionado turbante era prenda nacional durante la segunda mitad del siglo xv.

C. Los tejidos

El lujo en el vestir era cosa corriente: seda recamada de oro, terciopelo labrado con grandes flores, pieles costosísimas, hasta las personas de la clase media las usaban. Algunas mujeres, «más compuestas que los altares donde se celebra misa, escribía satíricamente *Eximenis*, ostentan sus ropas de oro y velludo, o de escarlata, duay, tartarín y damasquino, a gran irreverencia de Dios». ⁴⁸ Ahora bien, esos famosos tejidos, usados en los siglos xiv y xv, vémoslos maravillosamente reproducidos en el vestuario de varios personajes de nuestro Retablo.

Fijémonos en el recuadro de la «Circuncisión» (Fig. 13). La elegante damisela viste un riquísimo manto de terciopelo (llamado en los documentos catalanes de esta época *vellut brocat*, *drap d'or avellutat*, *vellut de seda brocat d'or*), formando grandes dibujos de flores y aves de púrpura sobre fondo de oro; el forro, de color bermellón. Una túnica muy semejante al color y dibujos descritos la usa también el anciano de la filacteria. Idéntico manto lucen el Angel de

⁴⁸ *Llibre o carro de les dones. Lo llibre dels Angels* (1392).

la «Anunciación» (Fig. 8) y dos Apóstoles del «Pentecostés» (Fig. 21).

El del Sumo Pontífice de la «Presentación» (Fig. 16) es un maravilloso terciopelo brocado de oro, cuyos dibujos, también florales y de aves, dorados, resaltan sobre un fondo de color de siena tostada. Igual al descrito manto es la capa que viste el Obispo anónimo de la predela. En cambio, la dalmática del San Esteban es un terciopelo floreado de dibujos violeta y oro sobre fondo colorado.

El rey Melchor de la «Epifanía» (Fig. 15) viste una hermosa túnica también de terciopelo morado con dibujos bordados en oro, y puños y orillas de pieles; del cinto pende una elegante escarcela color azufre con ribetes dorados.

En el fondo del cuadro que representa las «Dudas de san José» (Fig. 10) se destaca un lecho aderezado con un brillante cubrecama luqués (en Cataluña, *drap de luques*, *drap d'aur luqués*) de seda con ornamentación de flores y aves estilizadas bordadas en oro, que resaltan de un fondo color muy semejante al sepia. Estos paños luqueses fueron muy celebrados durante los siglos xiv y xv, aunque propiamente no fuesen fabricados en Lucca.

Otro recuadro muy interesante para nuestro objeto es el «Anuncio de la muerte de María» (Fig. 22). Aparte de la dama que viste una elegante túnica de color naranja o laca amarilla de finísimos plegados, cabe consignar el precioso cubrecama de tejido damasquino (llamados en documentos catalanes de finales del siglo xiv y primera mitad del xv, *domesquí d'aur*, *domesquí sembrat d'aur*, *domesquí brodat d'aur*), de color rojo violetado o morado y formando los consabidos temas florales y aves bordados en oro de Chipre.⁴⁹

D. Indumentaria militar

Tres de los guardianes del Sepulcro —tipos de soldados moriscos— visten de arnés cumplido, que en el siglo xiv toma carta de naturaleza. La cota de mallas del siglo xiii, que vino a reemplazar el jubón de paño de los antiguos guerreros, es a su vez sustituida por la armadura con coraza, por la necesidad de proteger más eficazmente el cuerpo. Esta nueva armadura del tronco, según Boehn, empezó a llevarse desde el año 1390, habiéndose generalizado su uso en 1430. Desde 1350 a 1390 comienzan a hacer su aparición toneletes y musleras.⁵⁰ Pero más adelante, el perfeccionamiento de la ballesta y la aplicación de la pólvora hicieron precisa la armadura

⁴⁹ GUDIOL Y CUNILL, J.: *Nocions d'Arqueologia Sagrada*, II, págs. 543-55.

⁵⁰ BOEHN, MAX VON: *La moda. Historia del traje en Europa*, I.

total o armadura de placas, que no puede considerarse definitiva hasta el siglo xv. Desde que ésta se adoptó, la cota de malla pasó a ser un simple accesorio del arnés, que servía para cubrir los huecos que aquélla dejaba sin defensa, tales como las palmas de las manos, los sobacos y el bajo vientre. De esta forma la vemos usada por el guardia del lado derecho del Sepulcro, primer término (Figura 19).

Al igual que el San Miguel (Fig. 3) de la predela, los soldados citados embrazan sendas adargas o paveses de becerro, de cuero crudo, formados de pieles redobladas, pegadas y cosidas. Desde el siglo xiv, en España las usó la caballería de los reyes cristianos, que iba armada de lanza, y en la misma época se extendió su empleo a Francia, y un siglo después, a Italia e Inglaterra. Era un producto de la industria arábiga.

Del siglo xv es la lanza en que se apoya, dormido, el soldado del fondo. El arma, empero, que más abunda en el Retablo es la espada. En la Edad Media, la espada fué el arma noble por excelencia; depositadas en los altares eran bendecidas y casi santificadas. Las que pertenecieron a los guerreros más valientes y notables fueron conservadas como reliquias y dieron lugar a leyendas que los trovadores recogieron. Durante dicha época acostumbróse a encerrar reliquias dentro del pomo de las espadas, y sobre ellas prestábase el juramento. Tal vez, debido a esto, nació la costumbre de besar el pomo de la espada antes de empezar el combate.⁵¹ Vémosla pendiente del tahalí de los Magos (Fig. 15), de los soldados del Sepulcro (Fig. 19) y de los reyes Joatán, Ezequías, Eliud y Eleazar, curva en forma de alfanje en la mayoría de los casos. Sólo dos personajes, Gaspar de la «Epifanía» (Fig. 15) y Roboam (Fig. 30) de los montantes, ármanse de una espada-estoque. Aunque la espada de cruz siguió prevaleciendo hasta el siglo xv, desde mucho antes empieza la tendencia a doblar los gavilanes, y desde esta época, aunque se encuentran espadas de hojas anchas, tendía a generalizarse el estoque, más estrecho, más fuerte y más ligero, con variedad de formas.

Al parecer, las espadas de las tablas góticas de Bañolas tienen la forma simple muy en boga hacia fines del siglo xiv y durante la primera mitad del siguiente.

El tahalí es una simple correa que nos describe Viollet como usual de 1420 a 1430.⁵²

⁵¹ Dic. Espasa, t. XX, pág. 1268, col. 1.

⁵² Vol. V. Brandier, pág. 207.

E. *Indumentaria litúrgica*

a) El san Esteban de la predela (Fig. 2) es muy semejante a otra imagen del mismo santo diácono, detalle de un retablo del siglo xv, existente en el Museo Diocesano de Vich. Viste una preciosa *dalmática* de brocado de oro labrado con grandes flores y aves de color violeta sobre fondo encarnado. Según Braunn, «sólo después de muchas vacilaciones llegó a emplearse universalmente en el siglo xiii. A últimos de la Edad Media reina gran diferencia en el adorno de la dalmática; hasta el siglo xv se adornan con franjas verticales ricamente bordadas, que llamaban *aurifrisia*. Desde este tiempo se desarrollaron cuatro tipos diferentes de dalmática según su ornamentación (francés, alemán, italiano y español)». ⁵³ Complemento de la dalmática fué el *collarín*, una especie de alzacuello adornado que, según costumbre española, llevan el diácono y el subdiácono sobre la dalmática y tunicela; es una derivación de la *parura*, paramento que salía sobre la dalmática aun en el siglo xiv, que hasta hoy se ha conservado en España en forma de un cuello suelto, como los *collarets de fulla d'aur amb perles* que dejó el rey Martín en 1410 y como los *collàs* de diáconos y subdiáconos que menciona un inventario gerundense de 1470. ⁵⁴

Nótese el riquísimo ornamento del collarín y de las franjas (*fresadures*), dorados y sembrados de piedras preciosas de imitación.

b) *Capa pluvial*. — Figura en el retablo de Bañolas otro importante ornamento litúrgico: la *poenula* abierta, llamada capa pluvial o procesional, derivada de la capa clerical o monacal del siglo viii, adornada de capuchón. La que ostenta el anónimo Obispo de la predela (Fig. 7) es una capa de rutilantes fulgores, igual a la del Sumo Pontífice de la «Presentación» (Fig. 16). Desde la época románica hasta fines del siglo xiv no cambió lo más mínimo. En este tiempo suprimiósse el capuchón, el cual vino a reducirse a una especie de escudo dorsal, agrandándose en los siglos xv y xvi. ⁵⁵ Para cerrarla se pusieron en ella broches o fermalles, joyeles de los más preciados metales y engarzados de esmaltes y pedrerías. Desde el siglo xiv se tornaron cada vez más ricas. Para enriquecerlas es frecuente leer que se bordaban en las franjas de la abertura y en el capuchón perlas y pedrería o se ponían medallones de metal. La que venimos comentando —con su hebilla encastada de perlas— es un trasunto

⁵³ *Diccionario Manual de Liturgia*. Art.° Dalmática.

⁵⁴ BRAUN: Ob. cit., *Collarín*. — GUDIOL CUNILL: Ob. cit., II, págs. 415-16.

⁵⁵ GUDIOL CUNILL: *Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, págs. 142-5.

de las ricas capas que aparecen en las tablas de dos retablos dedicados a San Miguel, una conservada en el Museo Diocesano de Girona y otra en el de Vich, ambas del siglo xv. Capas de gran suntuosidad en las que puede apreciarse el maravilloso efecto del «oro partido» (*or frois*) que se cita en los contratos, simulando ricos tejidos.⁵⁶

c) *Mitra episcopal*. — La imagen episcopal (Fig. 7) que nos ocupaba en el párrafo anterior, cubre su cabeza con una riquísima mitra bordada, cuyas fajas doradas relucen innumerables piedras preciosas y de su parte posterior penden dos cintas, llamadas *fascial*, *vittae*, *penduli*, *fanones*, *infulae*.⁵⁷

Al principio la mitra, dice Braunn, era muy baja; en el siglo xiii todavía era más ancha que alta, pero desde entonces empezó a levantarse constantemente, hasta que en el siglo xvii ofrecía el aspecto de verdadera torre.⁵⁸ Su altura no pasa de 25 centímetros en el siglo xiv, en 30 y más en el xv, llegando hasta 50 en el xvii.⁵⁹ A tenor del canon precedente, las dos mitras que figuran en el Retablo bañolense (Presentación y Obispo de la predela), pertenecen al siglo xv.

El Ceremonial cita tres clases de mitras, la *pretiosa*, la *auriphrygia* y la *simplex*; las dos primeras sólo se distinguen por la mayor o menor ornamentación. La que se reproduce en la predela, mitra ricamente adornada con piedras preciosas, perlas y placas de oro y plata, es una «mitra preciosa».

d) *Anillos episcopales*. — Los obispos de España lo llevaban ya en el siglo vii como señal de honor y como sello, al decir de san Isidoro. La imagen de que se hace mérito (Fig. 7) ostenta múltiples anillos y en todos los dedos de las manos, como a veces se practicaba en los días de grandes ceremonias. Ramón de Avinyó, prelado de Lérida, dejó: *duodecim annullos auri et unum de argento XL florenorum*.⁶⁰

e) *Guantes episcopales*. — En latín: *chirothecae*, *manicae*, *wanti*. «Los primeros datos que se conocen acerca de su uso son del siglo x. Parece que se empezaron a usar como una prenda de los ornamentos pontificales en el reino de Francia y de aquí pasaron a Roma, constituyendo un ornamento distintivo de los obispos; muy pronto se permitió su uso a otros, en especial a los abades. En la edad media se hacían con aguja o con diferentes trozos de tela cortada conve-

⁵⁶ VIOLLET: Vol. III, *Cape*, págs. 95-7.

⁵⁷ BRAUN: Ob. cit. Art.º *Mitra*.

⁵⁸ Ob. cit., *ibid.*

⁵⁹ GUDIOL CUNILL: *La indumentaria Litúrgica* (Vell i Nou).

⁶⁰ GUDIOL CUNILL: *Nocions d'Arqueologia Sgda.*, II, pág. 425.

nientemente. En un principio eran ordinariamente de lino; desde el siglo XIII en adelante predominan los de seda. En el siglo XIV (según Gudiol Cunill, en el XV) se introdujeron los guantes de color, pues hasta entonces casi siempre eran blancos.⁶¹ Estos guantes litúrgicos —como los de color blanquecino de la descrita imagen (Fig. 7)— acostumbraban presentarse muy anchos del puño, que remataban en punta con borla, durante los siglos XIV y XV.

f) *Tonsura clerical*. — «Empezaron a usar la tonsura los monjes, que se rapaban toda la cabeza. En el siglo V y VI empezó a usarse también en occidente por el clero secular, y en el siglo VII llegó a considerarse como señal distintivo del estado clerical. La tonsura actual proviene de fines de la edad media y es una derivación de la tonsura de *San Pedro*, que todavía usan los franciscanos, que se rapan toda la cabeza, dejando un cerquillo que la rodea a modo de círculo; entre los irlandeses, escoceses y bretones se usaba la tonsura llamada de *San Juan* o de *Simón Mago*, en la que se deja todo el pelo detrás de la cabeza y la corona del pelo sólo va de oreja a oreja, formando sólo un semicírculo.⁶² Esta es precisamente la tonsura que a todas luces presentan las dos medio-figuras de la predela: San Esteban (Fig. 2) y San Benito (Fig. 6), y algo semejante el peinado de los dos acólitos de la «Presentación» (Fig. 18). Detalle importante que cabe tener en cuenta para la atribución del Retablo a un pintor de allende los Pirineos.

A mayor esclarecimiento cronológico, recordamos que una constitución tarraconense del año 1400, dada bajo el pontificado de Pedro Çagarriga, decía: «*Deferentes tonsuram juxta mensuram per Vicarium nostrum Generalem et Decanum montis Albis eis tradendam*». Esa medida fué muy grande hasta fines del siglo XV; tiene una forma oval de 15×20 centímetros, que deja un cerquillo de cabellos de 6 a 7 centímetros como máximo, porque las sienes y el occipucio (en Cataluña) otra vez volvían a quedar rasos o afeitados. A últimos de 1400 vuelve a aparecer la usanza de la barba contra la costumbre anterior de presentar el rostro afeitado.⁶³

F. Los fondos arquitectónicos

La arquitectura que los retablos nos ofrecen se dibuja del estilo dominante en el país y época de que se trata. Dentro de su fidelidad a la escuela del sudeste de Francia, el gótico catalán tiene un carác-

⁶¹ BRAUN: Ob. cit. Art.° *Guantes*.

⁶² BRAUN: Ob. cit. Art.° *Tonsura*.

⁶³ GUDIOL CUNILL: Ob. cit., II, págs. 432-4.

ter acentuadísimo de austeridad decorativa, sobriedad y predilección por los grandes paramentos lisos.⁶⁴ La tradición románica, que se conserva potente, es la causa de que predomine siempre la influencia provenzal. No tolera elevados cimborios con agujas disparadas contra el cielo, ni altos pináculos, que se reservan para las obras puramente escultóricas y para la orfebrería.

En los fondos arquitectónicos del Retablo que venimos comentando, es evidente la influencia francesa del norte. Participando de la esbeltez de las construcciones trecentistas, tímidamente se insinúan las manifestaciones del último gótico, que Caumont llamó estilo *flamboyant*, flamígero, propio del siglo xv, porque al flexionarse las curvas y contracurvas engendran líneas que recuerdan la ondulación de una llama. Así vemos empleado en ellos lo más característico del estilo: el arco apuntado, los haces de columnitas y la bóveda nervada o de crucería, aplicada ya por los monjes blancos. Ora son las ojivas equiláteras trecentistas que figuran en los cuadros de las «Dudas» (Fig. 10) y de la «Presentación» (Fig. 16); ora son los calados flamígeros, propios del cuatrocientos, en la «Anunciación» (Fig. 8) y la «Circuncisión» (Fig. 13). De una parte los trifolios de las elegantes tracerías de varios fondos del retablo y de la predela, característicos del siglo xiv, y de otra, las entalladuras de los montantes de forma flamígera, los arcos florenzados y conopiales y lobulados, típicos del último gótico, que coronan recuadros y casillas.

Recuérdese que el arco florenzado se empleó desde últimos del siglo xiv, época en que las caladas tracerías de los ventanales pierden la sobriedad decorativa. Según Puig y Cadafalch, en Francia no aparece hasta fines del año 1370, y en Castilla hasta el tiempo de Enrique III (1379-1406).⁶⁵ En Cataluña los elementos flamígeros se distinguen perfectamente en la actual escalera del palacio de la Generalidad (1424) y, de una manera plena, en el Claustro de Santas Creus (1431).

El único rosetón que aparece en el Retablo de Bañolas (Anunciación) (Fig. 8) pertenece al primer cuarto del siglo xv.

Luego, de todo cuanto antecede cabe deducir que los fondos arquitectónicos hasta aquí comentados pertenecen a un periodo gótico intermedio entre el sobrio del siglo xiv y el amanerado del xv.

⁶⁴ MARQUÉS DE LOZOYA: Ob. cit., II, pág. 118.

⁶⁵ MARTINELL, C.: *El Monestir de Santes Creus*. Ed. Barcino, 1929, pág. 223.

G. *Los fondos de oro*

Es cosa sabida que en los tales fondos nótanse algunas particularidades que permiten juzgar con cierta aproximación el tiempo de una pintura.

Los primeros maestros catalanes de últimos del siglo XIII y principios del XIV revelan la influencia italo-sienesa, que introduce los campos dorados lisos sobre fondos burilados en la preparación del yeso, empleados después por Jaime Serra.

En las pinturas trecentistas aparecen los fondos decorados con motivos vegetales y geométricos, finamente grabados a punzón, y los campos de oro, decorados con temas vegetales de pequeñas dimensiones, cuya silueta se destaca sobre un fondo picado con uniformidad. La ornamentación es sobria, limitándose alrededor de las cabezas de las figuras y a los límites de la composición. Los espacios libres son grandes todavía. El oro empleado es excelente: florines batidos.

A fines del siglo XIV y principios del XV continúan dominando los follajes y perfiles que dan caulículos y puntillados con perfección, llenando todo el campo en los ejemplares suntuosos. Empleábanse punzones que grababan más de un punto, anillos, estrellitas o curvas.

A medida que se acerca el medio siglo XV los motivos ornamentales van agrandándose más cada día, observándose el interés en imitar los motivos grandiosos que tanto abundan en los tejidos contemporáneos, especialmente en las telas damasquinas y terciopelos.

A mediados del siglo XV, según Sampere⁶⁶ y R. Casellas,⁶⁷ o traspuesto el año 1450, según Mn. Gudiol⁶⁸ y otros, aparece un factor más exuberante y pomposo en materia de dorados: los relieves llamados «estofados» o «*embotits*», en pasta dura de yeso sobre-dorada, que acaba en tiránica imposición invadiendo el campo de las escenas pintadas.

Michel Bertaux es quien nos describe esa pasión de los artistas cuatrocentistas por los relieves dorados que vienen a enriquecer casi todos los fondos, dando inusitado esplendor y riqueza a las composiciones de la segunda mitad de siglo y constituyendo el que se ha llamado «estofado de oro» a diferencia del burilado y puntillado anteriormente descritos. «Toda la riqueza de sus obras —dice el ilustre hispanista— la piden al oro, aplicado con profusión en bro-

⁶⁶ SAMPERE y MIQUEL: *Los Cuatrocentistas Catalanes*, I, pág. 28.

⁶⁷ CASELLAS, R.: *L'ornamentalitat daurada en el retaules catalans*.

⁶⁸ Ob. cit., II.

cados, orfebrerías, nimbos y cielos. Bajo las capas de oro desaparece el paisaje que se había empezado a mostrar detrás del *San Jorge* y el grupo de los «*Concellers*» de Barcelona... Los pintores recargan sus cuadros de relieve de estuco que son expresamente mencionados. Galones, pedrerías, armas son relevadas; los fondos se recubren de relieves estampados que componen grandes dibujos, copiados de los tejidos...»⁶⁹

«A medida que (los relieves) avanzan hacia los días del gran Renacimiento —añade Casellas—, más y más complican la obra pictórica con macizas y auríficas aplicaciones. Casos los hay en que el oro invade el campo de la pintura... La lanza, el báculo, la espada, las herramientas, los clavos, lo estofan pomposamente, haciéndolo resaltar hasta tomar consistencia escultórica».⁷⁰

Con anterioridad a 1450, salvo contadísimas excepciones como el retablo de San Pedro de Púbol (1437), no vemos estipular en los contratos esos relieves de oro, que en los documentos catalanes son llamados «*embotits*», más que para los guardapolvos. La adjunta serie cronológica de referencias documentales, reunidas, en su mayor parte, por Juan Subías en su notable obra «*Les taules gòtiques de Castelló d'Empúries*»,⁷¹ nos inclinara a datar de mediados del siglo xv

⁶⁹ MICHEL, A.: *Histoire de l'Art* (La pintura catalana durante la segunda mitad del siglo xv).

⁷⁰ Discurso citado.

⁷¹ PINTORES de la vertiente Sur de los Pirineos:

1361. Bernat Roqua. «... *convenc e promet... que faré un retaula... pel Monestir de S. Pau a forma de un pergami debozat per ma mà... haurà un guardapols... amb roses EMBOTIDES o altres fulatges...*» (Puiggarí. «Artistas catalanes inéditos», p. 77. — Memorias R. A. de B. L. Barcelona, 1880.)

1395. Lluís Borrassà. «*Item, tota aquesta obra es amprés que sia daurat so es saber, les fuyles o rampants e les fuyloles e los campers d'OR FI.*» (Gudiol. «El pintor Lluís Borrassà». Acad. Pr. de B. L. de Barcelona, p. 16. Ret. de S. Pedro, para la iglesia de Mieres.)

1395. Pere Serra. «*Item que tots los lochs buyts del dit retaule e tot lo dit retaule segons que la obra requerrà sia daurat de BON OR, DE FLORI DE FLORENCIA axi les fioles com tot lals.*» (Gudiol. «Trecentistes», pp. 24-25. Doc. Manresa, per Capella dels Sants Bartomeu i Bernat, que hi havia a l'Esglesia de S. Domingo.)

1400. (18 Agost). «... *que lo dit retaule sia a pintar de bones e fines colors e DAURAR DE AUR FI DE FLORENSA, e ferhi o bestir la on master serà ymages vestidas de fin atzur de Acre, e la DAURADURA AB FULLATGES e altres obres pertanyents a obra fina e bona de retaule.*» (Sampere. «Cuatrocentistas». — Curia Fumada. Vich.)

1407. (18 Abril). Lluís Borrassà. «*E aquesta obra promet lo dit luy que pinterà DOR FI DE FLORENSA so es saber les redortes capitels vases spigues rampans arxets claravoy e les diademeas e campes aqueles qui nessessari hi seran axi en lo banchal com en lo retaule encare promet lo dit luy que aquest retaule el pintera de bonas e finas colors e ab porpras o DRAPS DOR segons... en lo guardapols el fara tot entorn alguns fulatges EMBOTITS los quals seran dargent corat en lo camper...*» (L. G. Constans. «Otro retablo de Luis Borrassà». «Correo Catalán», 2 enero 1946.)

1415. Lluís Borrassà. «*Item, lo tabernacle promet lo dit Luy que DAURARA DOR FI.*

la joya bañolense. Porque, si bien son empleados por su autor los ramajes dorados (diaprados), propios de la primera mitad de aquel siglo, en los campos libres del «Nacimiento» (Fig. 11), «Resurrección» (Fig. 19) y «Ascensión» (Lám. II) y en casi todas las aureolas de los personajes; en cambio, no se da un solo caso de empleo de los llamados «estofados de oro», característicos de la mayor parte de los retablos catalanes del siglo xv avanzado.

Mas, como nota muy atinadamente el ya citado publicista, no puede pretenderse sacar consecuencias excesivas de tales constataciones: son, empero, hechos reales dignos de ser tenidos en cuenta.⁷²

co es tot co qu s mostre a la part de fora AB FULATGES PICATS e mes lo Camper de azur bo e gentilment...» (Gudiol. «Lluís Borrassà», p. 34.)

1433. Puiggari. «Artistas Catalanes inéditos», p. 102. (Memorias R. A. de B. L. de Barcelona.) — 1880. «Mateo Ortoneda, de Tarragona, pintó en 1433, por precio de 70 florines, un retablo de los siete gozos de María, destinado a la Iglesia de Reus, obligándose a hacer los CAMPOS DE ORO PUNTILLADOS según era costumbre en Barcelona y Valencia.»

1453. Honorat Borrassà. *Pintor civís Gerunde. «Item mes que tot la dita Taula haga esser los CAMPS EMBOTITS E DAURATS D'OR FI e totes les coses necessaries esser daurades que sien D'OR FI de fines colors...»* (Sampere. «Cuatrocentistas». — Doc. X. Retablo para la Iglesia de S. Feliu de Guixols. Comunicado por Hurtebise.)

1455. Jaume Huguet. *«mes avant es convengut entre los dits mossen lo Abbat et Jaume Huguet promet EN TOTS LOS CAMPES E DIADEMES DE LES IMATGES qui necessari hauran de les dits ystories totes aqueles EMBOTIRA DE GUIX E DAURARA D'OR FI...»* (Sampere. «Cuatrocentistas». Vol. II, p. 18. Ref. Doc. XII bancal ret. de Sta. Maria de Ripoll. — Arxiu de Protocols de Barcelona. — Manual del Notari Antoni Vinyes.)

1460. Jaume Masqueró. *«Item haze metra EN TOTES LES DIADEMES DE LES YMAGES OR FI, EN LO TABERNACLE, e en lo entalla o merlers haze metra e daurar d'or fi; E EN LO CAMP DEL RETAULA BONES COLORS.»* (Sampere. «Cuatrocentistas». Vich. Curia Fumada. — Man. 1459-1461, del Notari Joan Sellés.)

1494. «Pedro Vello pintor del regne de Castilla... pintará y acabará dit retaule AB OLI DE LINOS... E DAURARA AB BROCATS, FRESADURES E PICADURES...» (Sampere. «Cuatrocentistas». Doc. XXXI. Retaule de N.ª Dona de la Pietat de Vich. — Curia Fumada.)

PINTORES de la vertiente Norte de los Pirineos:

1400. Convenio entre los Cónsules de S. Andrés de Ribesaltes y el pintor Gilabert Gaucelm, de Perpignan, para la ejecución de un retablo, adornado de «dotze stories»; Gaucelm se compromete a gastar «del fi or de Florensa lo flori» (Montsalvatge. «El Obispado de Elna», III, p. 23).

1414. Contrato entre Arnaldo, pintor de Perpignan, y los cónsules de S. Andrés de Bages. «Item que en lo dalt dessus dit retaule dessus lo tabernacle, sia feta la IMAGE de mossen Sant Andreu, que IMAGE DE TALA REDONA, posada en la pesa mijana...» (Ob. cit., III, página 11.)

1424. Contrato entre Jaubert Gaucelmo y la Cofradía de la Virgen y Sta. Ana de Ceret, para la construcción del retablo del altar de esta Cofradía: «Item hobraá lo dit Jaubert Gausselm lo dit retaule de FIN OR DE FLORENSA O DUCAT.» (Ob. cit., III, p. 288.)

1426. Contrato para la construcción del retablo de S. Saturnino de Bola d'Amont con Jaubert Gaucelmo: «...aura la pesa del mitg una gran IMAGE de Sant Seturni essent en abit pontifical, que haja la capa d'assur E SES FRESADURES D'OR FI.» (Ob. cit., III, p. 319.)

1440. Contrato entre Juan Alayso, clérigo de Thuir, y dos pintores de Perpignan, Arnaldo Pintor y Arnaldo Gasies, para la ejecución del retablo: «...e apres enguixat de guys prim de pera de la bastre e que sie debotxat e la talla ENDAURADA DE FIN OR DE FLORENSA O DE DUCAT.» (Ob. cit., IV, p. 243.)

⁷² SUBIAS: Ob. cit.

H. *El moblaje*

En fin, réstanos por añadir los elementos decorativos de mobiliario, vajilla, etc. de un sabor gótico-cuatrocentista: camas, bancos y taburetes, arrimaderos y esterillas, jarros, jofainas y potes de Manises, reclinatorio, libros...

Nótense, en particular, el incensario en manos de San Juan (Tránsito de María) (Fig. 24), de forma octavada, según el tipo gótico del siglo xiv, época en que pierden las formas esféricas; los vasos de oro, ofrenda de los Magos, iguales a los de otra Epifanía bordada en un palio de mediados del siglo xv, que se conserva en el Museo Diocesano de Vich; y los clásicos «psalterios» o *paternóster*, de los cuales existen innúmeras representaciones gráficas del siglo xv.

* * *

Mas, sea quien sea, el anónimo autor del maravilloso Retablo pervive en su obra trascendente, de indudable valía; joya que persiste y persistirá siendo para bañolenses y extraños, sin eufemismos, una «obra excepcional» y, como se ha dicho con frase feliz, «el mejor y el más original de los retablos pintados en el norte de Cataluña».



Lámina VI. - ARCA. San Benito, San Jaime (detalle)

