



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Tutorizado por:

Prfa. Dra. M^a Luisa Bellido Gant

**EL USO DE LAS TIC PARA LA MUSEALIZACIÓN DE UN BIEN
PATRIMONIAL DESAPARECIDO**

**Reconstrucción del retablo mayor de la Iglesia Prioral de Sant Pere de
Reus.**

Presentado por:

D^a. Anna Pagès i Vilà

A mi familia. A los bingüeros
y a la gente del piso ecológico.

A Maria. Y a todos aquellos
que no han dejado que me con-
vierta en un triste píxel en es-
tos tiempos de pandemia.

Resumen

El presente trabajo explora la posibilidad de recuperar un bien patrimonial desaparecido a través de las nuevas tecnologías. En una primera parte se pone de relieve el peso que ha tenido la revolución tecnológica en el campo del patrimonio y en las instituciones museísticas, tanto en el ámbito divulgativo como en la investigación. La siguiente parte la constituye un caso práctico, el del retablo mayor de la Iglesia de Sant Pere de Reus, situada en la ciudad catalana con el mismo nombre. Como la gran mayoría de retablos de la Comunidad Autónoma, este retablo también fue quemado en el verano de 1936, al inicio de la Guerra Civil. Desde entonces, lo único que nos queda para recordarlo son algunas piezas escultóricas y pictóricas que se encuentran en la Iglesia y en el museo de la ciudad, algunos documentos escritos y una fotografía. Con estas fuentes he podido producir un modelo tridimensional del objeto con el programa Blender. Finalmente, y en la última parte del trabajo he decidido hacer la hipótesis y el planeamiento de una posible museografía para difundir y dar a conocer este elemento patrimonial.

Palabras clave: retablo, TIC, modelo 3D, museografía, patrimonio catalán

Abstract

This work explores the possibility of recovering a disappeared heritage asset through new technologies. The first part highlights the importance that the technological revolution has had in the field of heritage and in museum institutions, both in the field of divulgation and research. The next part is a practical case, that of the main altarpiece in the Church of Sant Pere de Reus, located in the Catalan city with the same name. Like most altarpieces in the Autonomous Community, this one was also burned in the summer of 1936, at the beginning of the Civil War. Since then, the only thing that remains to remember it are some sculptural and pictorial pieces that are in the Church and in the city museum, some written documents, and a photograph. With these sources I have been able to produce a three-dimensional model of the object with the Blender program. Finally, and in the last part of the work, I have decided to hypothesize and plan a possible museography for this heritage element to divulgate and publicize this heritage element.

Key words: altarpiece, ICT, 3D model, museography, Catalan heritage

Índice

Justificación, objetivos y metodología	7
PRIMERA PARTE	9
Marco teórico. Posibilidades de las TIC en la difusión y conservación del patrimonio	10
Unas breves nociones sobre el patrimonio y su interpretación	10
La introducción de las TIC en el ámbito museístico	12
Las TIC en arqueología	29
SEGUNDA PARTE	33
El retablo en Cataluña	34
La evolución formal de los retablos a lo largo del tiempo	42
La construcción del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus	52
El primer retablo	53
El segundo retablo	57
El enmarcamiento arquitectónico	57
Las esculturas del retablo	61
Las pinturas de Isaac Hermes Vermei	63
Una nueva propuesta, la «andén del Salvador sobre Sant Pere»	64
La doradura y la policromía	69
La Guerra Civil y el retablo de la Prioral de Reus	72
Los hechos sucedidos en Cataluña	73
Los efectos de la Guerra Civil en Reus	77
La versión oficial franquista	82
La reconstrucción virtual	86
Metodología y punto de partida	86
Proceso seguido	91
Sotobanco de piedra	92
Predela	94
Primer cuerpo	97
Segundo cuerpo o cuerpo del Salvador	101
Tercer cuerpo	102

Ático.....	103
Una reflexión final	104
TERCERA PARTE.....	106
Una propuesta de musealización del retablo mayor de la Prioral de Reus	107
Punto de partida	108
Montaje y paneles informativos.....	109
Contenidos de los plafones interpretativos	113
El modelo 3D virtual	114
Difusión.....	115
Redes sociales	115
Tríptico	117
Conclusiones y consideraciones finales	118
Bibliografía.....	121
Anexo 1: Relación de figuras del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus.....	130
Anexo 2: Imágenes del proceso de reconstrucción	137
Anexo 3: Textos informativos de los atriles	154
Anexo 4: Juego en Instagram	165
Anexo 5: Trípticos	177

Justificación, objetivos y metodología

Este trabajo de fin de máster se propone la recuperación de un bien patrimonial desaparecido para posteriormente darlo a conocer. El interés por esta temática tan específica responde al auge que está teniendo el estudio e investigación de los retablos catalanes desde hace unos pocos años, lo que provoca que aún quede mucho camino por hacer en la comprensión de este fenómeno y en la creación y descubrimiento del intrincado universo que rodeaba a esta pieza artística de la que quedan muy pocos vestigios. Este interés se suma a otro; las nuevas tecnologías en el ámbito patrimonial. Mi inclinación por estos métodos se debe a la gran potencialidad y posibilidades que a título personal pienso que tienen, además de ser un campo que ya exploré con mi trabajo de fin de grado, titulado *Documentar, conservar i difondre el patrimoni a través de les noves tecnologies*.

En las siguientes páginas he encontrado la oportunidad para combinar estas dos pasiones, ya que creo que una de las formas para seguir avanzando hacia el conocimiento respecto a dicha temática es profundizar en él y darlo a conocer a la ciudadanía, consiguiendo que esta tenga curiosidad y demande que se estudie más.

Los objetivos que me propongo alcanzar en este trabajo son, en primer lugar, aproximarme a las TIC para aprender qué métodos pueden ayudarme a conocer mejor el retablo sobre el cual quiero profundizar y las potencialidades que nos pueden ofrecer estas tecnologías en cuanto a la investigación y difusión del patrimonio y más concretamente, de mi objeto de estudio. Seguidamente me propongo investigar documental, bibliográfica y gráficamente el retablo. Esto me servirá para alcanzar mi tercer objetivo y quizás el que más me ha supuesto un reto de todo el planteamiento del trabajo: realizar una reconstrucción virtual fidedigna con el programa de modelado tridimensional Blender. Esta reconstrucción no solo servirá como reclamo atractivo en la posterior musealización, sino que también me valdrá como herramienta de investigación en tanto que, cuando tenemos que representar modelar o dibujar un objeto desde cero, nos hemos de fijar en todos y cada uno de los detalles que lo forman. Finalmente, como ya he mencionado, anteriormente mi último objetivo, y con el que concluirá el trabajo es la propuesta de una museografía *in-situ* del retablo mayor de Sant Pere de Reus.

Una vez claros los objetivos, y habiéndolos ya enumerado, en el momento de plantear la investigación y el camino a seguir. He decidido dividir el trabajo en tres secciones que mostrarán claramente las fases seguidas en el desarrollo del trabajo. En la primera parte

he querido poner en valor la importancia que han tenido las nuevas tecnologías en el campo del patrimonio y de los museos, y el apoyo didáctico y para la investigación que suponen si se usan debidamente. Para llevar a cabo este primer apartado, la metodología seguida ha consistido exclusivamente en la consulta de fuentes bibliográficas que pudieran iluminarme en esta cuestión más teórica y responder a los interrogantes planteados. He tenido en cuenta, sobre todo, prácticas vividas en museos y centros de interpretación que han experimentado con métodos tecnológicos y los resultados que han derivado de ellas.

La segunda parte y quizás una de las etapas más imponentes del trabajo ha sido la reconstrucción virtual. Para llevarla a cabo, primero he tenido que hacer una profunda búsqueda y vaciado de información de las fuentes bibliográficas de las que disponía para reseguir la historia del retablo, la de sus artífices —que no son pocos—, la de su construcción y finalmente su desgraciada fortuna. Para hacerlo, he consultado libros específicos del retablo mayor de Reus, artículos sobre dicha temática, decretos de la Generalitat de Cataluña y periódicos que reflejaban la situación diaria de las medidas de salvaguardia que se llevaron a cabo durante la Guerra Civil. Una vez adquirido este conocimiento, he tenido que aprender a usar el programa Blender para —con la ayuda de descripciones de detalles del retablo, de las medidas de las pinturas y esculturas que formaban parte de la estructura y que se han conservado, y de una fotografía poco nítida que dejaba entrever los elementos que conformaban el mueble litúrgico— poder realizar el modelo tridimensional.

Finalmente, la última parte del trabajo consiste en una propuesta de musealización bastante sencilla para dar a conocer tanto el retablo que había coronado el ábside de la iglesia como su reconstrucción. He querido organizar esta musealización en la iglesia para que el visitante pueda ver gráficamente —a través de un ingenioso montaje— como había sido el retablo cuando estaba colocado en su sitio original, hoy vacío de muebles litúrgicos y con un aspecto muy cambiado.

PRIMERA PARTE

Marco teórico. Posibilidades de las TIC en la difusión y conservación del patrimonio

Unas breves nociones sobre el patrimonio y su interpretación

Como aquel collar de la bisabuela que va pasando de generación en generación, el patrimonio se transmite también en los mismos términos para que una cultura entienda de donde viene y se sienta identificada con su comunidad. Los tesoros —entendiéndose materiales o inmateriales— que heredamos de aquellos que nos han precedido son parte de nuestra sociedad y de nuestra identidad, nos proporcionan y nos hacen formar parte de nuestra cultura; son los objetos culturales y bienes patrimoniales. Podríamos empezar esta aproximación al concepto de patrimonio desde el inicio de la puesta en uso del término, haciendo una evolución que siga el desarrollo del pensamiento de la sociedad respecto a este concepto, pero pienso que es innecesario ya que otros antes que yo ya lo han hecho y mucho mejor de lo que lo podría hacer disponiendo de un número tan reducido de páginas. Prefiero, en vez de esto, iniciar citando a Martín Fusco en lo que a mi parecer es la esencia del patrimonio y de los bienes patrimoniales que nuestra disciplina trata siempre de poner en valor, preservar, conservar, investigar y difundir;

«Cuando su [del hombre] ciclo vital llega a su fin, todas aquellas construcciones que le dieron un sentido a la vida —la religión, los mitos, el lenguaje, las tradiciones— y que la hicieron materialmente posible —la vivienda, las armas, los utensilios, la tierra— se convierten en la herencia que deja a sus sucesores, en el legado que transmite a los semejantes que le continuarán en el tiempo. (...) El pasado se hace vivo en el presente a través de los artefactos, y de esa manera la cultura de una generación “continúa” en la siguiente» (Fusco, 2012:29-30).

La cantidad de bienes patrimoniales cada vez es más abundante y sería imposible conservarlo todo de forma que cada sociedad decide cuales de sus objetos y bienes inmateriales quiere conservar, cuáles son los que poseen un valor importante para el conjunto de la sociedad y, por lo tanto, cuales entran a formar parte de su patrimonio. Estas decisiones se hacen basándose en la importancia histórica, artística o social que tengan en la sociedad en cuestión.

Dado que desde hace unas décadas el patrimonio se considera de gran valor porque los bienes que lo constituyen «representan la visión de cada generación sobre qué es

significativo, qué es importante y por qué los materiales que perduran del pasado deberían pasar a generaciones venideras» (Carta ICOMOS para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural, 2008:1), ICOMOS ha tomado las riendas en aras de establecer directrices para llevar a cabo reflexiones en cuanto a la conservación, investigación, puesta en valor y restauración de estos objetos —y bienes inmateriales— siguiendo las declaraciones que la misma organización hizo unos años antes en la Carta de Venecia (1964), donde se consideraba «esencial que los principios que dirigen la conservación y la restauración de los monumentos sean consensuados y formulados en una dimensión internacional, siendo cada nación responsable de aplicar una planificación dentro del marco de su propia cultura y sus tradiciones» (International Council on Monuments and Sites, 1964:1). En las siguientes Cartas que se han realizado después de la de Venecia, esta organización, junto con ICOM e ICCROM, ha puesto de valor la importancia del patrimonio histórico-artístico y cultural, y la necesidad de conservarlo —actualizando estos documentos a medida que el concepto iba englobando más tipos de patrimonio y que la definición de este se hacía más amplia con la finalidad de que representara mejor la diversidad cultural que conforma la sociedad—, declarando que:

«los vestigios de las sociedades del pasado pueden deparar una sensación de pertenencia y de seguridad a las sociedades modernas y ser un punto de anclaje en un mundo que se transforma rápidamente. Además, en muchas sociedades el patrimonio puede ser un importante factor definitorio de la identidad. Comprender el pasado puede ser de gran ayuda para gestionar los problemas del presente y del futuro» (Wijesuriya et al., 2014:13).

Es por esto por lo que actualmente en la definición de patrimonio no solo se incluyen monumentos y sitios arqueológicos, sino que también se engloban paisajes, objetos culturales digitales y bienes inmateriales entre otros.

La concepción de la importancia del patrimonio no ha sido siempre la misma, lo que ha provocado la pérdida de muchos de estos elementos —intencionadamente o sin querer—. De algunos de ellos, afortunadamente, a través de documentos textuales, gráficos u orales, se ha podido recuperar la memoria y conocer su existencia. Cuando se da este caso, los profesionales del sector no solo tenemos que comprender ese bien —como se hizo, por qué se hizo, para quién se hizo, quien lo hizo y un largo etc.— sino que también tenemos que transmitir nuestro conocimiento de él a la sociedad, de forma que esta lo entienda y recupere este fragmento de su pasado. Este proceso, llamado «puesta en valor»

aunque a veces es aceptado por la población sin problema, otras veces no es así si el bien recuerda algún episodio oscuro de su pasado o bien un acontecimiento que se quiere olvidar, por ejemplo. Este trabajo pretende recuperar un bien patrimonial desaparecido con la ayuda de las nuevas tecnologías, un retablo catalán de época moderna, para transmitirlo a la sociedad de forma visual y fácilmente comprensible.

La introducción de las TIC en el ámbito museístico

La interpretación y la difusión, así como la conservación, son unos términos que han estado muy presentes desde el inicio de la concepción del patrimonio histórico-artístico como tal. Estos conceptos han ido cambiando, ampliándose y definiéndose a lo largo de los años para responder a las nuevas formas de entender el patrimonio. Desde la constitución de las instituciones museísticas hasta ahora, podríamos decir que uno de los cambios más notables que han experimentado ha sido —y está siendo— la introducción de las tecnologías de la información y la comunicación —en adelante TIC—. Estas tecnologías han revolucionado el paradigma de museo, rompiendo los esquemas establecidos, cambiando la forma de transmitir el mensaje y la comunicación entre la institución y los usuarios.

Pero vayamos atrás en el tiempo, donde tienen origen las tecnologías que actualmente encontramos en cualquier ámbito de nuestra vida. Para hacerlo, nos situamos a finales del siglo XX, donde los *Mass Media*, es decir, la radio y la televisión, transformaron por completo el panorama del campo de la información, haciendo que llegara a muchísima más gente. La gran difusión de estas tecnologías y su consecuente multiplicación vino dada por su abaratamiento, posible solo en una sociedad capitalista. Unos años más tarde, en 1989 la democratización de la información daría un paso adelante con el nacimiento de Internet y la *World Wide Web* de Sir Timothy John Berners-Lee. Este nuevo instrumento se perfeccionaría, emergiendo la web social o web 2.0, mucho más interesante respecto al planteamiento anterior —la web 1.0 se trataba en esencia de un archivo de información—, porque permitía la interacción «con múltiples usuarios en un marco de relaciones transnacionales y distribuidas; y [...] producir libremente contenidos que pasan a formar parte del gran archivo informacional que constituye Internet» (Rodríguez

Ortega, 2011:18). Poco a poco, fueron apareciendo en el mercado dispositivos electrónicos como portátiles, PDAs o *tablets*; y mejoras como la banda ancha, «la encriptación informativa a raíz de códigos QR (...) y la conquista de novedosas visualizaciones en RV [realidad virtual] y RA [realidad aumentada].» (Torres Falcón, 2013:202). Estas últimas invenciones están hoy en día en su mejor momento gracias a la proliferación de los *smartphones*, los cuales incorporan todos una cámara fotográfica, Bluetooth, un creador de audios y videos, GPS y conexión a Internet.

Con la introducción de estas nuevas tecnologías en la sociedad, el museo también se hizo partícipe y las TIC empezaron a entrar dentro de las instituciones. Carreras Monfort (2003:96-97) afirma que «las primeras aplicaciones de las tecnologías de la información y la comunicación en los Museos de finales de los 80 y principios de los 90 pensaban en un público presencial, o sea que visitara aquellas instituciones que las utilizaban porque resultaba un atractivo más». Estas primeras aplicaciones se limitaban a museos canadienses y estadounidenses, que eran los que disponían de más recursos económicos al tratarse en gran parte de fundaciones privadas. Las aplicaciones de las que hablamos son en primer lugar los ordenadores como complemento del discurso museográfico, seguidos por la introducción del CD-ROM a principios de la última década de siglo pasado, aunque estos últimos no tuvieron demasiado éxito dado que era recurrente la aparición de problemas y la imposibilidad de utilizarlos dependiendo del ordenador del que se disponía. La novedad más relevante fue la aparición de Internet, que permitió, también a principios de la década de los 90, la interconexión de las diferentes instituciones museísticas y el acceso a través de la red a las colecciones. En Europa cabe destacar la fundación llamada RAMA (Remote Access to Museum Archives), creada en 1992, que agrupaba a los museos más destacados del continente.

Con los años, las tecnologías han ido evolucionando y con ellas las posibilidades que ofrecen en el ámbito patrimonial. De hecho, no solo han aparecido para quedarse y servir de apoyo al discurso museográfico, sino que plantean un cambio de paradigma del museo, una nueva reflexión sobre la museografía e incluso la propia definición del museo. Citando a Fernández Moreno & Ruiz Torres (Bellido Gant (coord.), 2013:162) «el museo egológico del siglo XIX se deleitó en la presentación de deslumbrantes colecciones que apenas dialogaban con la comunidad» aunque afirman que «a lo largo del siglo XX, los museos evolucionaron hasta ser considerados un medio de comunicación de masas y en

la actualidad, se hallan inmersos en un proceso de adaptación a las tecnologías y a las nuevas corrientes de pensamiento dialógico, lo que implica interacción, cocreación y participación» (Bellido Gant (coord.), 2013:163). Este proceso aún está vigente y en constante cambio. En lo que respecta a las TIC en el ámbito del patrimonio cultural, aún nos queda un largo recorrido de reflexión crítica y de investigación, en relación con las nuevas museografías que las incluyen y al uso que se les da. Espero saber ilustrar y reflejar oportunidades que nos plantean las TIC a la vez que los obstáculos que tenemos que superar para consolidar su uso a través de los diversos ejemplos y experiencias que se han llevado a cabo por todo el mundo y que relato a continuación.

Con tan solo una mirada superficial, vemos que las TIC nos brindan un nuevo abanico de posibilidades, sobre todo desde el auge de los smartphones. Estos actualmente juegan un papel muy importante para acercarnos a este tipo de instituciones, ya que nos permiten estar conectados independientemente del día, la hora y el sitio en el que nos encontremos. Pero nada de esto sería posible si los museos, yacimientos arqueológicos y centros de interpretación no hubieran decidido estar presentes en la red. Este hecho, que podría pasar bastante desapercibido, ha sido el que ha puesto las bases para una nueva concepción del museo a través de su estructuración. Hablamos de la hipermedia, que, entre otras cosas, ha permitido el acceso a las colecciones artísticas desde cualquier sitio en el mundo, y en algunos casos, incluso ha conseguido acabar con la linealidad del discurso museográfico, permitiendo distintos niveles de conocimiento según el interés o nivel formativo de cada usuario.

Antes de avanzar debemos hacer un paréntesis para mencionar a Antonio Rodríguez de las Heras, que podríamos considerar el padre de las tecnologías digitales en nuestro país. Su visión de las potencialidades que podrían tener las nuevas tecnologías en las últimas décadas del siglo pasado propiciaron y contribuyeron a un gran avance de ellas, y a la conjunción de las humanidades y las ciencias en este campo, hasta ese entonces claramente divididas.

Encontramos el origen de una primera formulación del hipertexto en el texto pionero y visionario de Vennevan Bush, que, escrito en 1945, planteaba estructurar la información de la misma forma que lo hace nuestro cerebro. Bush pensaba en todo el conocimiento y nuevos descubrimientos que estaban teniendo lugar en los diversos ámbitos de la ciencia, y los documentos y textos que de ellos se producían. Tal volumen de información tenía

que ser indexado, para que cuando alguien quisiera leer sobre un tema en concreto, pudiera buscar una publicación de la temática elegida por orden alfabético o algún otro tipo de orden. Esto es bastante ineficiente, y según Bush «Our ineptitude in getting at the record is largely caused by the artificiality of systems of indexing»¹ (Bush, 1945:14). En otras palabras, tenemos que buscar un documento siguiendo un orden impuesto, y seguidamente, para buscar otro documento, debemos deshacer todo el camino para seguir otro que nos llevará hasta el nuevo documento. Bush, por lo contrario, defiende otra manera de funcionar, que decenios después sería la que efectivamente regiría nuestros buscadores y la manera en la cual comprendemos una búsqueda de información. El ingeniero e investigador norteamericano apuntaba,

«The human mind [...] operates by association. With one item in its grasps, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. [...] / Selection by association, rather than by indexing, may yet be mechanized. One cannot hope thus to equal the speed and flexibility with which the mind follows an associative trail, but it should be possible to beat the mind decisively in regard to the permanence and clarity of the items resurrected from storage»² (Bush, 1945:14).

De esta forma, no solo hacemos más eficientes las búsquedas y conseguimos dar con resultados más relevantes a nuestros intereses, sino que dejamos de recibir datos de forma lineal. De hecho, así es como funcionan actualmente la gran mayoría de páginas web y contenidos de Internet, en los cuales cuando el usuario visualiza un contenido, aparecen otros argumentos relacionados con el primero. También es el caso de las páginas web relacionadas con el patrimonio. Gracias al hipertexto podemos crear nuestro propio hilo informativo partiendo de un concepto u obra e ir siguiendo su historia, ideas o la de sus personajes sin problema. Al hilo del funcionamiento de la mayoría de las páginas web, hemos de tener en cuenta que desde hace unos años al hipertexto se le añade otro concepto muy importante y que podríamos ver como un antes y un después en este ámbito: la hipermedia. Definida por Moreno Sánchez (2012:21) como «la convergencia interactiva de

¹ «Nuestra ineptitud para llegar al registro se debe en gran parte a la artificialidad de los sistemas de indexación»

² «La mente humana [...] opera por asociación. Con un elemento en sus manos, cambia instantáneamente al siguiente que es sugerido por la asociación de pensamientos, de acuerdo con una intrincada red de senderos llevados por las células del cerebro. [...] / La selección por asociación, más que por indexación, aún puede estar mecanizada. No se puede esperar así igualar la velocidad y flexibilidad con la que la mente sigue un rastro asociativo, pero debería ser posible vencer a la mente de manera decisiva con respecto a la permanencia y claridad de los elementos resucitados del almacenamiento»

medios y sustancias expresivas de los mismos (imagen fija, imagen en movimiento, sonido, imágenes tipográficas (...)) en soportes digitales (...) en los que el receptor-lector se convierte en lectoautor, en coautor del programa seleccionando, transformando e incluso construyendo». La hipermedia no solo ha beneficiado el contenido que las instituciones museísticas y relacionadas con el patrimonio suben a la red, sino que también se está usando habitualmente en exposiciones y centros de interpretación.

En cuanto al mundo digital, y en concreto a la página web, esta tiene la «capacidad para disolver las restricciones físicas del museo, utilizando Internet como gran repositorio de contenido artístico, en el que cualquier objeto digital es potencialmente enlazable y conectable» (Rodríguez Ortega, 2011:22). Pero esta página web no siempre ha sido la misma, y si bien en un primer momento era un mero catálogo digitalizado donde ver cada pieza descontextualizada ahora ya nos aparecen nuevos modelos que se apartan de esta primera modalidad. De hecho, Moreno Sánchez (2007) identifica tres modelos de página web por las que han pasado la mayoría de los museos. El primer modelo lo conformaba una web que era muy sencilla dadas las limitaciones de las tecnologías del momento. Estaba formada por secciones que podríamos llamar “páginas” con hipertexto, es decir, se entendía como una traducción literal de lo analógico en el campo digital. El segundo modelo era un multimedia interactivo perteneciente a la National Gallery de Londres, que se encontraba en los ordenadores de las instalaciones del museo. Por último, y el modelo que actualmente se utiliza, es una página web que quiere mimetizar el museo físico en el medio virtual. Este modelo permite ver cada sala y elegir la obra que más nos interese para leer la información que se ha vinculado a esta. También consta de una base de datos donde buscar la pieza que prefiramos, ya que en la gran mayoría de las instituciones están digitalizadas.

Moreno Sánchez (2007), reflexionando sobre estos modelos, ya advierte varios problemas como la descontextualización de las piezas. Esta cuestión también sucede en otros espacios virtuales como los repositorios de arte, como Google Arts & Culture o Europeana, que han digitalizado una selección de piezas a altísima calidad, de manera que podemos ver hasta los detalles más pequeños de las obras, pero lo han hecho con la concepción de *master piece*, es decir, han seleccionado las obras maestras de la historia del arte que aparecen sin contexto en estos repositorios digitales. Frente a esta situación tan frecuente, Moreno Sánchez cree que tendríamos que llegar a un cuarto modelo en cuanto a las páginas web de los museos que permita, no solo contextualizar las obras, sino que el visitante

pueda crearse su propio discurso museográfico basándose en aquello que le interese. Dicho de otra forma, tenemos que hacer del museo virtual un espacio interactivo para que el usuario participe activamente en la construcción del museo y del conocimiento que nos ofrece este. Esta interactividad, no solo tiene que estar presente en la web sino también en su sede física, pero de este tema ya hablaremos más adelante.

La propuesta de Moreno Sánchez se inserta en el paradigma participativo que ha surgido de la presencia en las redes sociales, y sobre todo a partir de la invención de la web 2.0, que se «ha reconvertido en un espacio social y para la sociabilidad. La web actual se constituye a partir del intercambio de múltiples sujetos individuales conectados, que comparten intereses e inquietudes comunes, y se organizan en comunidades autogestionadas» (Rodríguez Ortega, 2011:19). Desde esta nueva perspectiva, la obra de arte deja de ser el objeto de una mera contemplación pasiva para convertirse en un sujeto del cual hablar, debatir y construir discursos que nacen de la ciudadanía, alternativos a los que propone el museo en cuestión.

Este proceso, que nos puede pasar desapercibido, tiene como consecuencia que se pase del monólogo del museo —que es el discurso que ha imperado hasta ahora—, a una conversación entre el museo y sus usuarios. Se supera así la concepción del museo como única voz dominante y empieza a tener una relación más directa y cercana con los visitantes y el público en general. El escenario idóneo para este intercambio de impresiones entre la institución y el usuario lo encontramos mayoritariamente en las redes sociales, donde desde hace ya unos años, tienen presencia los museos. En las redes sociales los usuarios pueden expresar sus visiones y reflexiones, y posicionarse respecto a los diversos temas que surgen del museo. Esta relación tan directa ayuda a diversificar discursos y a promover nuevas formas de hacer llegar el conocimiento. No estamos asistiendo a la desaparición del poder que tiene el museo por encima de los usuarios, sino a la reformulación de este poder y a su adecuación dentro del medio digital.

«En el escenario participativo del museo, el usuario puede hacer lo que el museo le deja que haga en virtud de las herramientas y mecanismos de intervención que ponga a su disposición, y de cómo los ponga» (Rodríguez Ortega, 2011:28), es decir, el usuario podrá participar en este diálogo en la medida que le deje la institución. Un ejemplo exitoso de este diálogo y una innovación en cuanto a nuevos canales para transmitir la información es una iniciativa del Museo del Prado, que decidió empezar a hacer “directos” de

Instagram —es decir, vídeos en directo— unos diez minutos antes de la apertura del museo. En estos, un integrante del personal del museo —aunque también puede ser un invitado externo a la institución— nos explica una obra en concreto de la exposición temporal o permanente del museo. Si bien es verdad que el usuario tiene la capacidad de participar escribiendo sus impresiones y reflexiones en el chat de la plataforma, su participación queda relegada a esto; no elige la pieza que se explica, ni puede interaccionar de otra forma que no sea a través del chat. Lo mismo pasa con las encuestas que se pueden hacer en esta u otra red social, o los comentarios en las publicaciones. Aunque con las redes sociales el museo pasa de ser la única voz cantante a establecer un diálogo con sus consumidores, el usuario solo podrá participar siempre y cuando la institución quiera que lo haga y de la forma que esta dicte que lo tiene que hacer.

Este nuevo paradigma de participación ciudadana donde todo el mundo puede participar nos plantea una cuestión importante sobre la cual tenemos que reflexionar: ¿cómo conseguimos que los usuarios puedan participar libremente y a la vez evitamos que la red se llene de contenidos banales? Tanto los expertos como las personas no versadas en el tema tienen cosas interesantes que decir, y es legítimo que lo puedan hacer, aunque, citando a Torres Falcón (2013:219), «Lo más inquietante es el descontrol —hasta hace poco— en las declaraciones vertidas por los usuarios, derivando en conflictos o incluso, ciberacoso entre ellos, demostrando en la crítica de Wong (2011) a algunos foros museísticos como el del *United States Holocaust Memorial Museum* (Washington D.C.). ¿Cuáles son los límites de la libertad de expresión en la Red Internet?, ¿y en el museo virtual?, ¿se negará la transparencia expositiva y se procederá a la censura selectiva de los visitantes?». La misma Amelia S. Wong habla de su labor en relación con las redes sociales del USHMM, y se pregunta hasta qué punto hemos de dar libertad a los usuarios para escribir lo que quieran y hasta qué punto debemos tolerar ciertas opiniones. Wong afirma que,

«Based on a loose set of criteria (developed with colleagues) that bans vulgarity, derogatory language, outright abuse, Holocaust denial, and off-topic rants, I currently delete many comments in the interest of trying to prevent the spread of misinformation, hate, and inanity, as well as to shape a space for potential dialog that has a modicum of civility»³ (Wong, 2011:104).

³ «Basándome en un conjunto de criterios imprecisos (desarrollados con colegas) que prohíben la vulgaridad, el lenguaje despectivo, el abuso absoluto, la negación del Holocausto y las quejas fuera de tema, actualmente elimino muchos comentarios con el fin de intentar evitar la propagación de información errónea,

pero, aun así, se pregunta, «Can we selectively delete comments, feeling the museum's memorial function affords the people lending their stories to these videos respectful treatment? Or should we allow any comment to stand in the name of free speech, even when it is hate speech?»⁴ (Wong, 2011:105). En otras palabras, ¿desde las instituciones se tienen que eliminar selectivamente algunos comentarios, invalidando e invisibilizando la opinión de un sector o sectores concretos de la población, o es necesario dejar que todo el mundo pueda expresar su opinión, aunque enaltezca el odio o sea poco respetuosa? ¿Debemos poner la ética y el respeto por delante o considerar que se tiene que ver reflejada la opinión de toda la sociedad y que por eso no debemos borrar ningún mensaje? Respecto a esta cuestión no se ha llegado a un consenso y actualmente cada museo e institución decide hacer lo que le parece más adecuado.

Otra cuestión inherente a los museos digitalizados y los repositorios de arte que aún tenemos que solventar son los derechos de autor y la problemática de las reproducciones de imágenes de obras que pertenecen a las instituciones museísticas ya que actualmente es muy fácil subir a la red una fotografía de una obra de arte —situación que a veces viola los derechos del autor y de uso que se han discutido para una pieza histórico-artística—. Y la legalidad o no entorno a este tipo de acciones aún no está muy clara.

Quedan muchas reflexiones e investigaciones que hacer sobre los diferentes problemas que aparecen de la mano del medio digital, pero también es evidente que este recurso aporta muchas ventajas, como la de la accesibilidad. La digitalización y el medio digital en general permiten llevar el patrimonio a cualquier persona, esté donde esté —usualmente con el condicionante de que tenga conexión a Internet—. Esto no solo aumenta exponencialmente la capacidad de difusión de los museos e instituciones, sino que también impulsa muchísimo la investigación, dado que permite al profesional no tener que estar presente en un sitio concreto del globo terráqueo.

Si bien hasta ahora hemos hablado de como la institución museística se ha adaptado para entrar en el mundo de los medios digitales, tenemos que destacar también un fenómeno nuevo que se aparta de este patrón en el cual el espacio virtual quiere hacerse un lugar y

odio, y la inanidad, así como para dar forma a un espacio para el diálogo potencial que tenga un mínimo de civilidad»

⁴ «¿Podemos eliminar comentarios de forma selectiva, sintiendo que la función conmemorativa del museo brinda a las personas que prestan sus historias a estos videos un trato respetuoso? ¿O deberíamos permitir que cualquier comentario se haga en nombre de la libertad de expresión, incluso cuando se trata de un discurso de odio?»

servir de apoyo del espacio físico; hablamos de los museos virtuales. Los museos virtuales son aquellos que ya desde un principio nacen en la red y que no tienen sede física. Es el caso del Museo Virtual de Artes (MUVA) de Uruguay. Se accede a través de su página web (<http://muva.elpais.com.uy/>) y está creado como un museo tradicional —se ha querido mimetizar un edificio con diferentes plantas y salas, es decir, como un museo físico— con la única diferencia que solo existe en la red.

Las TIC no solo están presentes en Internet, sino que también han entrado con gran fuerza en las sedes físicas de las instituciones museísticas, dejando ver su gran potencial. Cabe decir, como apuntan Fernández Moreno & Ruiz Torres, que los sistemas virtuales

«son innumerables dependiendo de grado de inmersión, donde podremos encontrar desde la simple navegación hasta la interacción con los contenidos virtuales. Además, la generación de espacios o contenidos virtuales permite también la ampliación de la exposición, mediante elementos que complementan la colección o con recursos didácticos que, de otra manera, no tendrían cabida dentro de los límites físicos de las salas.» (Bellido Gant (coord.), 2013:164).

Nuevos sistemas han surgido para interpretar el patrimonio, y entre los muchos que hay podemos mencionar las reconstrucciones virtuales, la realidad aumentada, los modelos 3D, la realidad virtual, los códigos QR, la CAVE o el *mapping*. Estos sistemas pretenden hacer más dinámica y comprensible la visita. Algunos ejemplos serían el califa Abderramán III holográfico que nos aparece en la *Sede Institucional del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra* (Córdoba) y que permite al visitante asistir a la recepción del jefe musulmán a delegaciones extranjeras, consiguiendo, de esta manera que el usuario tenga presentes los protocolos que seguían los personajes de su rango, por ejemplo (Torres Falcón, 2013:210). O la CAVE de Ullastret, una habitación con todas las paredes recubiertas por pantallas en las cuales el usuario se ve inmerso en la historia de un habitante que narra su vida en ese poblado íbero de Cataluña —actualmente un yacimiento arqueológico musealizado—. Las reconstrucciones virtuales que se muestran en la CAVE son lo que unos instantes antes el usuario ha estado viendo en forma de ruina en la visita al yacimiento. Los sistemas virtuales también pueden devolver a su sitio algo que ha desaparecido, ya sea de forma virtual o física —con un modelo 3D—, este último es el caso

de los Lamassu de Mosul (Irak), uno de los proyectos más conocidos de la fundación Factum Arte de Madrid, que también ha realizado un facsímil de la Dama de Elche.

Además, las TIC pueden incluso suponer el acceso a nuevos sectores de público a los que antes no se incluían —o se incluían poco— en el museo. Me refiero, en concreto, y por citar un caso, a un proyecto que tuvo lugar en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) hace unos años, que sigue en marcha, y que ha tenido como resultado la oferta regular de visitas táctiles para el colectivo invidente (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2016). Pero no solo puede servir a este colectivo, «la investigación evidencia que el involucrar a alguien activamente con una exhibición a través del uso de sus sentidos, estimula más recursos y afán por descubrir que limitar al visitante a que simplemente observe objetos o lea rótulos» (Beckman, 2003:24). Esta percepción, iniciada en los museos sobre todo en la década de los ochenta han sabido llevarla a cabo con grandes resultados los museos de ciencias, aunque poco a poco se va materializando en los museos de artes, ya que la realización es un poco más compleja —en los museos de ciencias muchas veces se te permite implicarte para que una reacción química o física tenga lugar, por ejemplo, mientras que en museos de arte no se te permite tocar esculturas ni relieves—.

Otro motivo por el cual usualmente se emplean las TIC es si el sitio que nos gustaría mostrar al público sea de difícil acceso o muy frágil. En esta situación podemos difundir el sitio a través de los facsímiles. Estos los podemos dividir en físicos y virtuales —como podría ser la realidad virtual—. En el caso que se haga una reconstrucción mimética física, es decir un facsímil, tenemos que informar claramente al visitante que lo que está viendo no se trata del bien patrimonial real sino de una reproducción científicamente mimetizada de este. Si no lo hiciéramos, se podría considerar un falso histórico o una falsificación. Uno de los facsímiles más conocidos a España es la Neocueva de Altamira, situada en una de las salas del Museo Nacional y Centro de Interpretación de Altamira en Santillana de Mar (Cantabria), hecha en 2001. La cueva se derrumbó en la zona de la entrada poco después que se realizaran las últimas pinturas, y hubo nuevos desprendimientos después de su hallazgo en 1875, así como otros posteriores a esa fecha. Aunque se aseguró con soportes arquitectónicos para que no volviera a pasar, el equipo del museo de Altamira decidió crear el facsímil físico de la cueva para mostrar al visitante como era en la época de la prehistoria y no contemporáneamente, como la veríamos ahora debido a los desprendimientos que ha sufrido y a su fragilidad. Ha sido a través de este método que se ha

podido conseguir el difícil equilibrio entre la conservación de la cueva y el derecho que tienen los visitantes a ver su patrimonio.

En esta línea, y similar a la situación de Altamira es la que encontramos en Bagan (Birmania), en la llanura que rodea la ciudad. Hay miles de templos y pagodas que a causa de los terremotos que sufre constantemente la zona son muy frágiles. La fundación estadounidense CyArk, en 2016, 2017 y 2018 decidió hacer también facsímiles de algunos de estos templos —en concreto fueron, el de Ananda Ok Kyaung, el de Khe Min Ga Zedi, y el de Eim Ya Kyaung—. En este caso, eran digitales, y los usuarios podían verlos a través de la realidad virtual, en su móvil⁵. Esta es otra manera en la que podemos llevar el patrimonio al visitante sin poner en peligro las edificaciones, pero mostrándolas.

Ha habido autores como Çizel & Ajanović (2018) o Paquet & Viktor (2005) que incluso han propuesto que estos facsímiles físicos o virtuales podrían ser usados como sustitutos de la experiencia en sí. Es decir, hacer que el visitante los vea en vez del original en aras de mantener a salvo este último. De esta forma se acabaría el eterno conflicto del equilibrio entre la conservación y la difusión de los bienes patrimoniales. Pero, aunque el acceso de usuarios a sitios patrimoniales los degrada y acelera su deterioro, entra en escena el concepto de autenticidad que es uno de los factores que buscan los visitantes al desplazarse hasta un museo o ciudad para contemplar una obra de arte. Guttentag (2010:645) defiende que el concepto de autenticidad, principal obstáculo con el que toparíamos en caso de que propusiéramos un modelo como sustituto de la visita a un bien patrimonial no es inamovible, sino que cambia de un individuo a otro. Y se apoya en la tesis de Bruner (1994)⁶ en la cual el investigador «suggests that different individuals will define authenticity differently: it may mean being the original, being an exact replica of the original, resembling the original, or having been created or certified by a certain authority.»⁷ (citado por Guttentag, 2010:645). Es decir, la percepción de original y el concepto de originalidad —y por ende, de autenticidad— son flexibles y el usuario puede acabar aceptando o no la originalidad de una cosa dependiendo de lo que sea, de su presentación o incluso de su localización. Guttentag asegura que la procedencia del usuario y su opinión

⁵ Véase <https://experiments.withgoogle.com/bagan>

⁶ Guttentag se refiere a Bruner, E. M. (1994). Abraham Lincoln as authentic reproduction: a critique of postmodernism. *American Anthropologist*, 96(2), 397–415.

⁷ «sugiere que diferentes individuos definirán la autenticidad de manera diferente: puede significar ser el original, ser una réplica exacta del original, parecerse al original o haber sido creado o certificado por una determinada autoridad»

respecto a este concepto son factores que están altamente relacionados. Si la mayoría de los usuarios aceptaran esta experiencia virtual en vez de desplazarse hasta el lugar donde se encuentra el original, significaría, en muchos casos, acabar con la problemática de la masificación turística y de la gentrificación, uno de los principales obstáculos de la gestión patrimonial en todo el mundo, y ayudaría significativamente a preservar mejor el patrimonio, que no sufriría tanta degradación y erosión por la sobreexposición a un número de personas, a veces excesivo.

Hemos de reconocer que más allá de que un usuario tenga preferencia o rechace un sustituto virtual de la visita que quiere hacer, una experiencia en este tipo puede aumentar exponencialmente la difusión y accesibilidad al bien patrimonial concreto, y puede llegar a ser una opción a tener en cuenta para aquellos que no quieran o no puedan viajar hasta el sitio donde se encuentra el original (Çizel & Ajanović, 2018:133; Guttentag, 2010:643; Paquet & Viktor, 2005:2). Sin embargo, los mismos Çizel & Ajanović (2018:133) aceptan que la realidad virtual u otros métodos por el estilo son incapaces de sustituir la experiencia de viajar y producir las emociones que tenemos cuando conocemos gente nueva, vamos a lugares nuevos, o comemos platos típicos del nuevo sitio. Otra utilidad que tendrían estos métodos de visualización del patrimonio sustitutivos de la visita *in-situ* sería el acceso a lugares poco seguros, muy frágiles, o de difícil o imposible acceso por el motivo que sea.

Ahora que ya hemos visto la utilización de las TIC con respecto al tema turístico y al disfrute del público, también las podemos llevar al campo de la investigación y del estudio. Guttentag (2010:463), refiriéndose exclusivamente a la realidad virtual —aunque podemos extrapolar sus afirmaciones a otras tecnologías similares—, señala sus posibles usos para los investigadores y las ventajas que les ofrece, como conseguir ver los objetos desde ángulos que de otra manera no podríamos, comprobar y representar gráficamente las teorías del investigador o recrear escenarios e iluminaciones para observar cómo el bien patrimonial podía haber sido visto en el pasado. Por otro lado, Paquet & Viktor (2005:2) proponen usar las TIC como método de monitorización de la degradación de los bienes patrimoniales. Esto sería posible escaneando un bien patrimonial y produciendo un modelo, y volverlo a hacer al cabo de cierto tiempo. Este procedimiento permitiría ver la evolución de la degradación, lo que a su vez fomentaría la promoción de acciones para intentar frenarla o incluso podría ayudar y servir de referencia en futuras intervenciones o restituciones.

Si bien es verdad que en las instituciones museísticas cada vez se hace un uso más normalizado de las TIC, en la mayoría de los casos aún no pasan inadvertidas porque muchas veces se siguen utilizando como una atracción —sobre todo para el público más joven—, pero esto tiene su peligro. Moreno Sánchez señala que «la última tecnología deslumbra y por eso vende mucho, pero, si no está al servicio del discurso, pasa de la novedad a la obsolescencia en un tiempo brevísimo» (Bellido Gant (coord.), 2008:106). En otros casos, la utilización de sistemas digitales —por ejemplo, a través del mismo *smartphone* del usuario— que ya hace más tiempo que conviven con nosotros y que tenemos más interiorizados, pasan más desapercibidos. Introducida por F. Xavier Hernández, Tània Martínez y M^a del Carme Rojo en *Los límites de la interactividad* (2010:590), estos tres autores defienden que la museografía nómada aporta muchas ventajas a la experiencia museográfica

«La acumulación en un solo artefacto portable (nómada) de diversas funciones informáticas y de comunicación va a permitir una nueva relación del usuario con los museos. La tecnología nómada va a facilitar la intermediación en el interior del museo, pero también va a posibilitar mantener contacto con la institución desde el exterior. De ello se desprende una dinámica de desubicación de la museografía que puede resultar interesante. Este proceso no invalidará la generación y alcance de la museografía virtual in situ ni la de aquella que aplique realidad aumentada o nuevas experiencias multimedia».

Este método es muy útil sobre todo en yacimientos arqueológicos o en espacios abiertos en general, ya que permite al visitante desplazarse libremente hasta localizar un punto —que tenga un QR para escanear, por ejemplo— donde encontrar más información. Así, siguiendo este peculiar juego de pistas, como podríamos llamarlo, vamos a ir descubriendo el yacimiento de forma dinámica.

Aunque, como hemos visto, las TIC estén siendo la pieza clave para una musealización más accesible y democrática en la que confluyan las distintas realidades de la sociedad y en la que todos podamos participar, disfrutar de una mejor difusión del patrimonio y tener un apoyo en la investigación, al ser unos sistemas utilizados desde hace menos de un siglo, nos plantean cuestiones sobre las que aún tenemos que reflexionar para llegar a resolverlas.

En primer lugar, debemos hablar de la conservación de los ficheros que contienen estas reconstrucciones virtuales, escaneados digitales o modelos digitalizados de los bienes

patrimoniales. De la misma forma que en casa tenemos *cassettes* que quedaron obsoletos con la entrada en nuestras vidas del DVD, haciendo que los miles y miles de vídeos que no cambiaran de formato se perdieran para siempre, corremos el peligro que pase lo mismo con todas las multimedia que usamos para crear nuestras *apps*, realidad virtual, realidad aumentada o modelos 3D, o incluso el arte digital —es decir, aquel que existe solamente en formato digital—. Aparecen nuevos programas y otros se quedan obsoletos, pero este proceso ocurre a tal velocidad que «los expertos, advirtiendo el corto plazo de vida de los dispositivos de almacenamiento informativo y la aspiración a crear una memoria de la colección virtual, decretan marcos legislativos de protección» (Torres Falcón, 2013:218). Hemos de tener en cuenta que este no es un problema menor en cuanto al Net Art o a los objetos digitales, ya que solo existen en la medida que podamos abrir el fichero que los contiene, es decir, que su existencia o desaparición las controlan totalmente las TIC, que son el soporte sobre el cual se desarrollan. Pero este solo es un punto de la conflictividad que tenemos que sobrevenir en cuanto al almacenamiento de los ficheros digitales. La mayoría de formatos, como bien apuntan Paquet & Viktor (2005:3) no son internacionales ni de libre acceso, son privados y muchas veces tienen una vida útil muy corta que depende de una empresa o corporación. Es por esto que Echeverría, (2009:566) defiende el acceso público a estos formatos y afirma que se tienen que generar protocolos hipertextuales normalizados y comunes para permitir el acceso a este tipo de documentos y evitar que en las siguientes décadas se pierdan. Sin embargo, el filósofo navarro es consciente que si se consiguiera el objetivo que él propone nos encontraríamos delante de grandes cuestiones y obstáculos en cuanto al ámbito jurídico. Aun así, advierte que en este mundo globalizado en el que vivimos,

«estas redes culturales, además de ser locales, pueden ser globales, y por ende transnacionales y multilingües. (...). El tercer entorno está dominado por agencias multinacionales cuyo ámbito de actuación desborda las fronteras de los Estados y los países. Una estrategia de conservación, actualización y difusión de patrimonio digital contemporáneo ha de ser coordinada transnacionalmente» (Echeverría, 2009:566-567).

La teoría a la que Echeverría hace referencia actualmente no se ha materializado. Lo que sí se ha llevado a cabo en este caso por parte de la UNESCO, respondiendo a la preocupación respecto a este panorama de pérdida de muchos objetos culturales digitales, fue la aprobación de la Carta sobre la Preservación Digital el 15 de octubre de 2003. En el preámbulo ya se mencionan los motivos para la realización de esta carta, que son que

«este patrimonio digital se encuentra en peligro de desaparición, y que su preservación en beneficio de las generaciones actuales y futuras es una preocupación urgente en el mundo entero» (UNESCO, 2003:1). A través de 12 artículos, marca las directrices a seguir en este campo y apunta los motivos que nos han llevado a esta situación, como la falta de una legislación. Sin embargo, esta Carta, como las que ha elaborado a lo largo de los años UNESCO, pone de relieve la importancia del tema y marca la dirección general que se debería tomar en cuanto a esta situación, pero no propone soluciones prácticas.

Desde que la nueva museografía ha introducido las TIC, se ha hablado mucho de la brecha generacional. Si bien «la incorporación de un núcleo tecnológico en el recorrido expositivo es capital de atracción, sobre todo, para los visitantes más jóvenes» (Torres Falcón, 2013:209) considerados “nativos digitales”, al otro lado del espectro encontramos a las personas de edad adulta y avanzada, para los que el medio digital supone un obstáculo. Esto nos lleva a un concepto muy importante acuñado por el Dr. Isidro Moreno Sánchez, la “tecnología invisible”. Para él la tecnología aún está muy presente y atrae más en sí misma que por el contenido que nos proporciona. Las nuevas tecnologías «nos facilitan el diálogo con el museo, pero serán realmente eficaces el día que las incorporemos de una forma tan absolutamente natural al discurso museográfico que no haya que mencionarlas» (Bellido Gant (coord.), 2008:106). Para entenderlo, lo podemos ilustrar con un ejemplo,

«el libro, como soporte, es un artefacto tecnológico muy sofisticado fruto de una evolución de miles de años: tablillas de arcilla, rollos de papiro, códices de pergamino, libros de papel salidos de la imprenta de Gutenberg y ahora de las imprentas digitales. Afortunadamente, no vemos la sofisticada tecnología del libro, se ha hecho invisible» (Bellido Gant (coord.), 2013:221)

y por el momento aún no hemos conseguido llegar a este punto con el medio digital. En muchos casos, la necesidad de descargar una *app* para acceder a los contenidos o tener que escanear un código para llegar a la información no permiten aún esta invisibilización. El día que se popularicen métodos como el reconocimiento de la pieza cuando nos aproximamos o la monitorización de nuestra localización para desplegar la información en el momento adecuado sin que nosotros tengamos que hacer ningún tipo de trámites, habremos hecho otro pequeño avance hacia la tecnología invisible.

De todas formas, estos modelos y recursos que nos permiten llevar a cabo las TIC no tienen valor si no contextualizamos su contenido y damos la información suficiente para

que se entienda y se transmita de forma correcta el mensaje. Las nuevas tecnologías tienen que estar siempre al servicio del discurso que creamos y no al revés. Si incorporamos las TIC en nuestra institución museística solo porque atraen al público sin que realmente suponga una mejora sustancial, estos sistemas quedarán obsoletos en unos pocos años y la gran inversión que hemos hecho con la adquisición de estos sistemas —los nuevos aparatos tecnológicos no son precisamente económicos— habrá sido en vano. Fernández Moreno & Ruiz Torres en (Bellido Gant (coord.), 2013:164) advierten que «la mayoría de veces, su uso no está justificado, actuando como un mero recurso efectista y decorativo que aporta poco a la transmisión de conocimientos, el diálogo». Es primordial recordar siempre que las TIC son un medio y no una finalidad en cuanto al sector patrimonial.

La falta de teoría sigue siendo un tema que preocupaba a todos los profesionales del sector cultural, ya que el medio digital avanza muy rápido, y en pocos años se ha posicionado en el centro de la investigación y sobre todo de la difusión. En el desarrollo de todas las aplicaciones como reconstrucciones o modelos digitales han participado tanto instituciones públicas como privadas sin seguir unas directrices claras. Esto ha supuesto, en muchos casos, que el resultado fuera una recreación virtual en vez de ser una reconstrucción virtual⁸, pues muchas veces se pone por delante la creación de un modelo digital atractivo para el visitante que no uno fiel a la realidad histórica. Y no solo encontramos un vacío en los conceptos a utilizar, este nuevo medio también cuestiona los límites de la legalidad sobre la propiedad intelectual:

«consider a hypothetical VR programmer who re-created a VE [virtual environment] of the entire Louvre Museum and then charged a fee for entering this ‘Virtual Louvre’. Should such action be illegal even though much of the art in the Louvre is old enough to be part of the public domain and the museum itself is property of the French government? Should it still be illegal if the programmer altered various features of the museum’s architecture, added paintings from other museums, and gave the VE a new name that did not include the word ‘Louvre’? Should it be illegal even if there were no charge

⁸ Los principios de Sevilla definen estos dos términos de la siguiente forma (ICOMOS, 2012:3):

- Reconstrucción virtual: comprende el intento de recuperación visual, a partir de un modelo virtual, en un momento determinado de una construcción u objeto fabricado por el ser humano en el pasado a partir de las evidencias físicas existentes sobre dicha construcción u objetos, las inferencias comparativas científicamente razonables y en general todos los estudios llevados a cabo por los arqueólogos y demás expertos vinculados con el patrimonio arqueológicos y la ciencia histórica.
- Recreación virtual: comprende el intento de recuperación visual, a partir de un modelo virtual, del pasado en un momento determinado de un sitio arqueológico, incluyendo cultura material (patrimonio mueble e inmueble), entorno, paisaje, usos, y en general significación cultural.

or, instead of replicating the inside of a building one must pay to enter, the programmer had replicated the Eiffel Tower, which can be seen freely from public places?

If any of these hypothetical actions were deemed illegal, it still would not be clear which jurisdiction's intellectual property laws would render it such (Jones, 2006)⁹. For example, although the Virtual Louvre replicated a site located in France, it may have been created by an American citizen and based on a Russian server. Moreover, if the Virtual Louvre was deemed acceptable, it is unclear how the VE itself would then be protected by intellectual property law (Barfield, 2006)¹⁰. Another programmer, for instance, could steal the Virtual Louvre's programming code and offer entrance to the same virtual model, or a slightly altered version, for a reduced fee»¹¹

Vista esta situación,

«la propia UNESCO ha impulsado la reflexión y la puesta en común a nivel mundial de las aplicaciones de las nuevas tecnologías al Patrimonio Cultural mediante conferencias, congresos como el *World Heritage in the Digital Age*, publicaciones como *The World Heritage Newsletter* o la creación de *La Carta Unesco para la preservación del Patrimonio Digital*.» (Gómez Robles & Quirosa García, 2009:157).

Por último, sobre la carencia de un marco teórico, Gómez Robles y Quirosa García (2009:157) reflexionan:

«Todas las imágenes, vídeos, modelos *real time* que se cargan en la red están siendo «consumidos» por un público sin que haya una regulación de la actividad o un compromiso por parte de quienes lo ejecutan, no sólo por garantizar el carácter científico de

⁹ El autor se refiere a Jones, S. (2006). Reality and virtual reality. *Cultural Studies*, 20(2), 211–226.

¹⁰ El autor se refiere a Barfield, W. (2006). Intellectual property rights in virtual environments: considering the rights of owners, programmers and virtual avatars. *Akron Law Review*, 39, 649–700.

¹¹ «considere que un hipotético programador de realidad virtual recrease un VE [entorno virtual] de todo el Museo del Louvre y luego cobrase una tarifa por ingresar a este "Louvre Virtual". ¿Debería ser ilegal tal acción a pesar de que gran parte del arte que está en el Louvre es lo suficientemente antiguo como para ser parte del dominio público y el museo en sí es propiedad del gobierno francés? ¿Debería seguir siendo ilegal si el programador alterase varias características de la arquitectura del museo, agregase pinturas de otros museos y le diese al VE un nuevo nombre que no incluyese la palabra "Louvre"? ¿Debería ser ilegal incluso si no hubiera ningún cargo o, si en lugar de replicar el interior de un edificio que uno debe pagar para ingresar, el programador hubiera replicado la Torre Eiffel, que se puede ver libremente desde lugares públicos?

Si alguna de estas acciones hipotéticas se considerara ilegal, aún no estaría claro qué leyes de propiedad intelectual de la jurisdicción lo convertirían en eso (Jones, 2006). Por ejemplo, aunque el Louvre Virtual replica un sitio ubicado en Francia, puede haber sido creado por un ciudadano estadounidense y basado en un servidor ruso. Además, si el Louvre Virtual se considera aceptable, no está claro cómo el VE estaría protegido por la ley de propiedad intelectual (Barfield, 2006). Otro programador, por ejemplo, podría robar el código de programación del Louvre Virtual y ofrecer acceso al mismo modelo virtual, o una versión ligeramente modificada, por una tarifa reducida»

esas reconstrucciones, sino por garantizar el acceso a los documentos fuente que se han utilizado para generar esas hipótesis reconstructivas.

Es necesario, y urgente, un acuerdo obligatorio o voluntario que especifique de forma clara los «deberes» de quienes interpretan y difunden el Patrimonio valiéndose de estas herramientas. Si no se admite publicar un artículo científico sin las correspondientes referencias bibliográficas, sin el arbitrio de una autoridad cualificada que sancione su validez, ¿por qué admitimos imágenes de modelos virtuales, mil veces más potentes visualmente y de un impacto difícil de deshacer, sin justificación científica?»

Está claro pues, que en un campo que está en constante innovación y que es relativamente nuevo, nos encontramos aún con muchas situaciones y cuestiones sobre las cuales tenemos que reflexionar e investigar para plantearnos cuál es la mejor forma de seguir sacando partido a estas tecnologías.

Las TIC en arqueología

Si hasta ahora hemos visto una breve evolución y consecuencias de la entrada de las nuevas tecnologías en el sector patrimonial y museístico, ahora me gustaría concretar en la disciplina que más las está aprovechando por la gran utilidad que le suponen. Hablamos del patrimonio arqueológico y la arqueología, donde las TIC empezaron a emplearse por otras razones a las que acabamos de ver aplicadas a museos en general. El caso de los yacimientos arqueológicos nos interesa especialmente porque en esencia estamos recuperando un elemento que ha desaparecido y del cual solo nos quedan algunos restos materiales. Por lo tanto, podríamos encontrar paralelismos con los retablos destruidos de los que en los siguientes apartados hablaré, de los cuales tenemos solo alguna fotografía, o, en otras palabras, una información en dos dimensiones.

Los yacimientos arqueológicos tienen, ya desde un principio, problemas de conservación; el propio hecho de excavar implica destruir pruebas de aquello que estamos descubriendo. Y en fases posteriores, la interpretación y transmisión de la realidad del sitio arqueológico y su comprensión por parte del usuario nos resulta difícil de conseguir; en la mayoría de los casos, aunque le digamos a una persona que lo que está viendo es una casa —por

poner un ejemplo—, no sabrá imaginar cómo era esta. Solo verá un grupo de piedras dispuestas en forma cuadrangular. Es aquí donde entran las nuevas tecnologías.

Para los mismos arqueólogos, desde los inicios de su profesión con la metodología tradicional, documentar aquello que iban excavando también suponía un problema porque con las representaciones bidimensionales sobre papel no quedaban reflejados ni todos los hallazgos ni las características de la excavación. Reilly, —arqueólogo— pionero en la investigación de la *virtual archaeology* ya expresaba su preocupación ante esta cuestión «Although profile-drawings are sometimes useful for delineating the excavator's interpretation of where on context ends and another begins, if the feature is not symmetrical then a section must miss details»¹² (Reilly, 1991:133). Y el problema no acababa aquí porque a quienes querían estudiar este tipo de patrimonio, pero no eran arqueólogos les costaba mucho entender los planos y las secciones. De hecho, estos planos suponen pasar a dos dimensiones aquello que en realidad tiene tres dimensiones, y en el proceso de esta abstracción, necesariamente se perderán detalles.

Sobre el concepto de *virtual archaeology*, Reilly nos dice, «The key concept is *virtual*, an allusion to a model, a replica, the notion that something can act as a surrogate or replacement for an original. In other words, it refers to a description of an archaeological formation or to simulated archaeological formation»¹³ (Reilly 1991:133). Aquello que buscaba Reilly era un sistema de visualización adecuado para la arqueología, o, en otras palabras, una herramienta de trabajo para investigadores, pensando que «The overall objective of such computer-based systems should be to provide insights into the understanding of archaeological formations by the addition of the powerful resources of the computer: a synergistic relationship»¹⁴ (Reilly 1991:134).

Podríamos decir que las TIC se introdujeron en el ámbito de la arqueología más por necesidad de los investigadores que para la difusión y la transmisión de conocimientos, que llegó después. Con estos modelos surgidos de la arqueología virtual se podía, tiempo

¹² «Aunque los dibujos de perfil a veces son útiles para delinear la interpretación del excavador de dónde termina un contexto y comienza otro, si la característica no es simétrica, entonces una sección debe perder detalles»

¹³ «El concepto clave es *virtual*, una alusión a un modelo, una réplica, la noción de que algo puede actuar como sustituto o reemplazo de un original. En otras palabras, se refiere a la descripción de una formación arqueológica o de una formación arqueológica simulada»

¹⁴ «El objetivo general de tales sistemas la base de los cuales es el ordenador debería ser proporcionar información sobre la comprensión de las formaciones arqueológicas mediante la adición de los poderosos recursos del ordenador: una relación sinérgica»

después, volver a estudiar el sitio excavado con gran detalle de información y poder ver elementos que en un primer momento se habían pasado por alto. Esta nueva modalidad cambió la metodología de estudio, proporcionando nuevas formas de investigar y de conocer los yacimientos. Además, estos modelos virtuales, que sirven de base para cualquier hipótesis o reconstrucción que hagamos, pueden usarse también para modificar conjeturas previas o para visualizar problemas que no contemplaríamos si no tuviéramos un modelo visual. Estos modelos digitales también se pueden materializar y ser útiles a la hora de difundir el elemento y dar a conocer. La arqueología virtual cambia la forma de obtener y transmitir la información sobre este tipo de objetos patrimoniales, y facilita el intercambio de información entre investigadores que no se encuentran en la misma ciudad, país o incluso continente.

Reilly proponía por primera vez la arqueología virtual como herramienta de investigación, experimentando con las posibilidades que ofrecía, sobre todo para los profesionales arqueólogos. De esto hace ya 30 años. Actualmente la arqueología virtual ya es una disciplina en sí misma, con sus publicaciones especializadas y sus estudios. En 2011 se publicó la Carta de los *Principios de Sevilla. Principios internacionales de la arqueología virtual*, aunque para hablar de ella, es necesario primero mencionar la Carta de Londres¹⁵ de 2009 dado que la primera surge para aplicar lo que se decide en la segunda unos años antes.

En este campo se ha extendido y popularizado mucho las reconstrucciones virtuales, que ya no solo usan los especialistas, sino que hoy en día resultan muy prácticas también para el sector de la difusión. Citando a Delgado Anés & Romero Pellitero (2017:199)

«El desarrollo de la arqueología virtual ha jugado también un papel fundamental en el área de la enseñanza por sus cualidades didácticas y por presentarse en un lenguaje más atractivo para los estudiantes. Los bienes patrimoniales son elementos divulgativos que nos acercan y nos presentan la historia y la cultura de las sociedades pasadas y actuales».

El factor más importante que nos ofrecen las reconstrucciones virtuales no es el hecho de parecer atractivas a nuevos sectores de población sino la capacidad que tienen para permitir entender de forma muy visual y clara, aquello que de otra manera tendríamos que describir con palabras y que supondría un trabajo de abstracción bastante difícil. Con las

¹⁵ Véase <https://www.londoncharter.org/>

reconstrucciones virtuales, el visitante que reciba la información, la comprenderá fácilmente, cosa que, a la vez, provocará que se interese por aquello que conservamos, por aquello que ha desaparecido y por cómo se ha llegado a la imagen tridimensional que le están mostrando. Se puede preguntar por los materiales, por los colores representados, etc., el nivel de profundización dependerá de la curiosidad del usuario en cuestión.

Es importante, por tanto, y como aparece enunciado en los Principios de Sevilla, que la reconstrucción virtual sea transparente con su metodología y con las fuentes que ha usado para llegar al resultado final. Uno de los sistemas para conseguir esta transparencia es el que propusieron Aparicio Resco y Figueiredo en su artículo *El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica*¹⁶. Este aspecto, junto con otros como el de qué representar o cómo representar los puntos donde no sabemos qué había, lo he experimentado y he descrito el proceso en el siguiente apartado, donde llevo a cabo la reconstrucción virtual de un retablo a partir de la única foto que se conserva de él. Durante este proceso me he encontrado los obstáculos propios del proceso de pasar de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad y he tenido que tomar decisiones para finalmente solucionarlo de la manera que me ha parecido más adecuada.

¹⁶ Se explica en la página 88.

SEGUNDA PARTE

El retablo en Cataluña

La magnitud del fenómeno retablístico en tierras catalanas fue elevadísima en la época moderna. Este mueble, del cual quedan pocas trazas, era el principal objeto artístico que se fabricó desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVIII, el motor económico del sector artístico y que aglutinaba un gran nombre tanto de comitentes como de artesanos —no podemos hablar aún de artistas, tema en el cual no nos pararemos—. Para comprender desde múltiples puntos de vista lo que implicaba la construcción de un retablo, primero tenemos que contextualizar la escena artística del momento, a partir de la cual podremos aclarar la evolución que sufrió este mueble eclesiástico y los artistas que desarrollaban cada una de las fases necesarias para darlo por terminado.

El retablo fue un mueble litúrgico que tomó diferentes formas y nombres en los diferentes territorios de Europa, así pues, encontraremos la *pala d'altare* en Italia, el políptico o tríptico en los países nórdicos, y el retablo en Cataluña y en España. Cada uno de estos no solamente contará con un lenguaje pictórico o escultórico distinto sino también con una estructura característica. Antes de iniciar este breve relato de la evolución formal por la que pasaron los retablos en tierras catalanas, que nos permitirá localizar y situar en la historia el retablo mayor de la Prioral de Reus, creo necesario contextualizar esta práctica artística que tan importante fue en época moderna y de la que tan poco se sabe.

En primer lugar, debemos recordar que los templos religiosos tenían también funciones cívicas, eran lugares donde se reunía la población local —a veces el único lugar donde se reunía la comunidad—, un espacio representativo y emblemático de los habitantes del pueblo o ciudad. La mayor parte de la producción artística catalana en época moderna fue religiosa y de función devota. Es cierto que en los mismos años se produjeron objetos artísticos profanos, pero comparativamente, estos últimos representan una porción pequeñísima.

Los inagotables encargos de retablos, principal motor artístico de los talleres catalanes, nos hacen comprender «la ferma adhesió dels fidels envers els llocs de culte i com en sentien la cura i l'ornamentació com una prioritat cívica i gairebé com una “urgència” espiritual, com un requisit per a la seva salvació, gairebé equivalent a la participació en

el culto o en el ciclo sacramental»¹⁷ (Bosch i Ballbona, 2004:636), sin embargo, esta grandiosa potencia que transmitían los retablos una vez colocados en su sitio, la podemos ver también como una «exhibició d'orgull cívica»¹⁸ (Bosch i Ballbona, 2004:636). Con la ausencia total de una alta nobleza y burguesía en Cataluña —élite que promocionaba un tipo de obra artística muy ambiciosa y en la línea de las últimas tendencias de vanguardia, lo que a su vez actuaba de modelo para los diversos talleres de la zona, estimulando su producción y emulándola—, los comitentes de los numerosos talleres artísticos eran las congregaciones parroquiales, las comunidades monásticas o conventuales, las universidades —ayuntamientos— y otras entidades administrativas, la nobleza menor o pequeña aristocracia, y las cofradías y gremios. «Els laics [eren els] encarregats de la gestió material dels espais sagrats que eren també centres dipositaris de la representativitat i del simbolisme cívica, convenientment persuadits per la catequesi i els insistents sermons de la importància de la cura envers el culte»¹⁹ (Bosch i Ballbona, 2004:635), es decir, a través del personal eclesiástico, la iglesia sabía incentivar la producción del arte devoto y advertir de la importancia del cuidado de iglesias y parroquias. Debemos tener claro que los retablos no solo eran elementos de temática religiosa, eran auténticas obras devotas, que hacían de "intermediarios" entre la población y la divinidad.

El montaje de un retablo mayor o del gran retablo era, en la mayor parte de los casos, el último paso de un gran encargo promovido a partir del acuerdo entre toda una población, oficio o corporación, en todo caso, era el resultado material de los esfuerzos de una colectividad. Muchos de estos retablos sirven como lugar donde siempre se rezaría por las almas que estuvieran enterradas en el templo. Un concepto que debemos tener clarísimo, ya que es una idea que la gente de la época tenía siempre presente y de hecho, muchas veces, la movía a hacer unas acciones y no otras, era que todo lo que hacía una persona en vida acabaría decidiendo lo que pasaría al más allá, en el purgatorio, en el infierno o en el cielo. Era una gran preocupación de la gente de la época, garantizarse un paso feliz hacia el más allá. Sin esta idea, no tendremos claro y no entenderemos por qué una comunidad decidía gastarse tantísimo dinero en la fabricación y encargo de un gran retablo.

¹⁷ «la firme adhesión de los fieles hacia los lugares de culto y como sentían su cuidado y la ornamentación como una prioridad cívica y casi como una “urgencia” espiritual, como un requisito para su salvación, casi equivalente a la participación en el culto o en el ciclo sacramental»

¹⁸ «exhibición de orgullo cívico»

¹⁹ «Los laicos encargados de la gestión material de los espacios sagrados que eran también centros depositarios de la representatividad y del simbolismo cívico, convenientemente persuadidos por la catequesis y los insistentes sermones de la importancia de la cura hacia el culto»

Sabemos, que incluso los más pobres daban dinero en la medida que podían a estas empresas, y que si no podían ayudar monetariamente lo hacían con la fuerza del trabajo, dedicando jornadas enteras a la construcción del retablo. Podríamos concluir, pues, que lo que impulsaba a las comunidades y particulares a encargar un objeto tanto costoso como el retablo era una mezcla de sentimientos devotos, de convicciones religiosas, anhelos cívicos y expectativas sociales. Todos los sentimientos y anhelos se pueden comprender fácilmente teniendo en cuenta la mentalidad de la época.

Obispos, párrocos y predicadores itinerantes, se dedicaban a

«incentivar les inversions i els projectes de millora i ornamentació dels llocs del culte. Els representants de l'Església a les comunitats locals estaven perfectament al cas de les seves finances i coneixien els seus vaivens econòmics, sabien quan podien prémer la tecla de la millora dels espais de culte, i comptaven amb un poder de persuasió catequètica formidable, basat en la possessió de la clau espiritual de la Salvació»²⁰ (Garriga & Bosch, 1997:363).

Para materializar esta idea se llevaban a cabo una serie de estrategias financieras que permitían afrontar los costes de estas grandes fábricas retablísticas, que a veces se emprendían tras haber dedicado ya mucho dinero a ampliar el templo parroquial, y por tanto, hacían que las parroquias se encontraran hipotecadas durante mucho tiempo. Algunas de estas estrategias consistían en dividir la deuda, reduciéndola en cantidades a pagar a lo largo de 5 a 10 años generalmente, aunque a veces este plazo era incluso aún más largo. La recaudación de financiación se llevaba a cabo mediante donaciones testamentarias, impuestos sobre determinadas actividades económicas, creación de tasas extraordinarias, peticiones de dinero sobre todo cuando se celebraban los oficios litúrgicos o donaciones de particulares, entre otros. Muchas veces, esta recaudación estaba motivada en un primer momento por una donación personal que hacía el propio obispo o rector de la universidad, para dar ejemplo entre los habitantes.

Así pues, resultado de la ambición limitada de los promotores de objetos artísticos —en parte debido a la limitada economía que manejaban —el territorio se convirtió en un

²⁰ «incentivar las inversiones y los proyectos de mejora y ornamentación de los lugares del culto. Los representantes de la Iglesia en las comunidades locales estaban perfectamente al caso de sus finanzas y conocían sus vaivenes económicos, sabían cuando podían pulsar la tecla de la mejora de los espacios de culto, y contaban con un poder de persuasión catequética formidable, basado en la posesión de la clave espiritual de la Salvación»

ambiente artístico muy heterogéneo. Y no solo era fruto de las demandas de los clientes, «La disparitat dels resultat artístics pot ser encara més rellevant, òbviament, per la banda dels seus autors materials (...). Per la competència i l'habilitat personals en el propi ofici, pel context cultural d'origen i pel tipus de preparació i de formació que acrediten, pel seu nivell d'inquietud o de dinamisme i informació professionals, etc.»²¹ (Garriga & Bosch, 1997:198). Tenemos que pensar que nos movemos en un marco profesional artesano, con una fuerte organización gremial y con una concepción de los maestros como artesanos, «en el qual l'«art» era un «ofici» i no pas una professió «intel·lectual»»²² (Garriga & Bosch, 1997:198), por lo tanto, estos artesanos no tenían ningún tipo de problema en replicar una obra ya hecha en otro lugar y por otra persona, adaptándola a las necesidades del objeto que estaban construyendo en ese momento. De hecho, este era el pensamiento que imperaba todavía en todos los países —a excepción de Italia—; el sistema corporativo de los gremios, que tenía todo el panorama artístico territorial controlado. Había también una gran presencia de artistas extranjeros trabajando en el Principado, elevadísima durante los siglos XVI-XVII y cada vez más reducida a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Lo que interesaba a estos maestros artesanos era la producción de piezas más o menos de las mismas características, la repetición de técnicas, sistemas y modelos de los que ya se sabía la eficacia, se valoraba la copia y no la inventiva o la originalidad. Teniendo en cuenta que en la grandísima parte de los encargos, los maestros cobraban a destajo —material y horas efectivas de trabajo—, no se remuneraba su inventiva y pensamiento creativo, y trabajaban con presupuestos muy ajustados. En estas circunstancias, más bien disuasorias del ingenio y la originalidad, los artesanos empezaron a usar obras o modelos internacionales como base para sus creaciones, muchas veces haciendo una traducción —es decir, la adaptación— de toda la escena y otras, tomando únicamente los elementos que les interesaban para la nueva composición.

Contrariamente a lo que uno puede pensar después de haber leído estas últimas líneas, la producción artística catalana de época moderna alcanzó unas cotas de calidad bastante elevadas en varios casos. Además, los talleres, como a veces se ha dicho, no estaban

²¹ «La disparidad de los resultados artísticos puede ser aún más relevante, obviamente, por el lado de sus autores materiales (...). Por la competencia y la habilidad personales en el propio oficio, por el contexto cultural de origen y por el tipo de preparación y de formación que acreditan, por su nivel de inquietud o de dinamismo e información profesionales, etc.»

²² «en el cual el «arte» era un «oficio» y no una profesión «intelectual»»

cerrados y aislados de las novedades que iban ocurriendo en los núcleos de vanguardia. A través de las estampas y grabados, máxima herramienta de difusión de los modelos internacionales, nuestros artesanos tendrán en sus manos las grandes piezas del arte europeo, que procurarán seguir y utilizar de modelo a pesar de los escasos conocimientos y muchas veces, habilidad para copiarlos de forma correcta —sobre todo en cuanto a la anatomía o la perspectiva—. Debemos pensar que los artesanos catalanes del momento solamente tenían la imagen —en blanco y negro en el caso de los grabados— que había resultado de un proceso intelectual del cual no conocían los preceptos ni las bases, ellos no formaban parte de pensamiento renacentista que se estaba desarrollando en las ciudades italianas vanguardistas del momento ni habían tenido una formación adecuada para reproducirlo de manera mimética.

Joaquim Garriga expresaba lo mismo hablando de los retablos del siglo XVI: «...el treball creatiu i d'alta qualitat, que comportava esforç d'informació, imaginació i laborioses proves i lentitud d'execució, en el context gremial esdevenia estrany i, per als interessos econòmics de l'artista, molt poc convenient»²³ (Bosch Ballbona, 1990:137). Esta situación propiciaba la continuidad de la tradición plástica aprendida en los talleres en detrimento de las renovaciones. No obstante, estas expresiones conservadoras hacia inicios del siglo XVI ya comenzaron a vivir con expresiones que podemos llamar de signo renacentista. Este nuevo lenguaje en Cataluña se introdujo a través de la mediación de maestros alemanes o flamencos italianizados que iban a tierras catalanas a trabajar o mediante las estampas alemanas de artistas que ya habían tenido previamente contactos con el núcleo de vanguardia italiano. Este nuevo lenguaje, pero, penetró en los talleres de los maestros catalanes de muchas maneras distintas y con intensidades diferentes. Lo que sí está claro es que estos cambios se hicieron paulatinamente y de forma gradual. También debemos tener en cuenta que los artesanos catalanes no comprendían la mentalidad y reflexión que había detrás el nuevo lenguaje: estos artistas no habían estudiado las fuentes clásicas, ni la anatomía humana y no comprendían la perspectiva. Dentro del contexto artesano catalán, los principios artísticos italianos como la concepción albertiana de la representación, el *schacciato* donatelliano o la perspectiva matemática no tenían cabida. Debemos pensar, que a pesar de la gran fascinación por las fuentes gráficas que llegaban

²³ «...el trabajo creativo y de alta calidad, que comportaba esfuerzo de información, imaginación y laboriosas pruebas y lentitud de ejecución, en el contexto gremial devenía extraño y, para los intereses económicos del artista, muy poco conveniente»

de Italia, el concepto de creación original o de invención, no encajaba en el mundo artesanal que regía el sistema de creación de los retablos.

Los grabados, existentes ya desde finales del siglo XV, supusieron una transformación en el establecimiento y el logro de conocimiento de estos artesanos. No solo cambió la manera de trabajar, sino que supuso una actualización del repertorio figurativo y escenográfico de los maestros. Las soluciones que habían llegado con estas estampas nórdicas e italianas las veremos plasmadas en los retablos de nuestro país. Un claro ejemplo lo encontramos en el retablo de alabastro blanco de la abadía de Poblet, realizado por Damià Forment entre 1527 y 1529 (Fig. 1). Dos de los apóstoles representados en las hornacinas han tomado de modelo dos figuras —Hipátia y Parménides— de la *Escuela de Atenas* del Rafael Sanzio, pintada en las Estancias Vaticanas ca. 1509-1510. Sabemos que Forment no se movió de la Península ni fue a formarse en Italia, lo que nos haría pensar en la presencia de un grabado seguramente hecho por Marcantonio

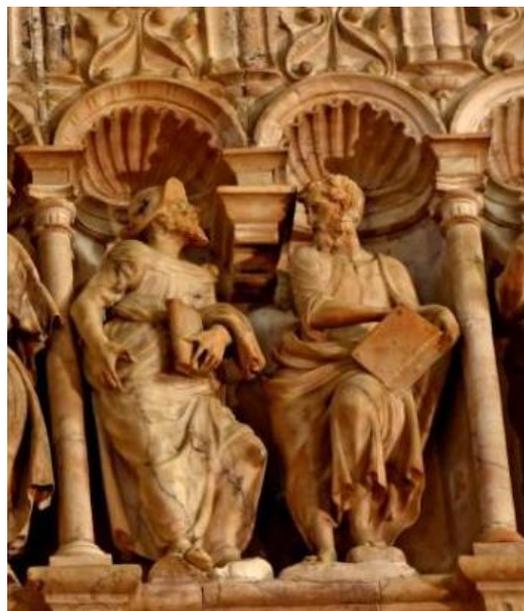


Fig. 1 Detalle del retablo mayor de Santa Maria de Poblet, de Damià Forment. Extraído de <https://www.festacatalunya.cat/articles-mostra-11853-cat-retaule-major-de-lesglisia-del-monestir-de-poblet-.htm>

Raimondi de esta composición a través del cual se pudo acercarse a ella. Forment tomó las posiciones de los cuerpos de los personajes originales y las adaptó a sus apóstoles, a quien luego añadió sus atributos. Observando este relieve, uno de los muchos ejemplos de los talleres que utilizaban los grabados para crear sus composiciones —es decir, la inmensa mayoría—, nos damos cuenta de que la formación de los artesanos catalanes sobre perspectiva, anatomía o geometría es parcial a pesar de que en la gradación de nuestros artistas más artesanalizados a los más creativos y gráficamente cultos, Forment está dentro del último grupo.

Los grabados fueron uno de los recursos compositivos más importantes y utilizados, como comprobamos en revisar los inventarios de los talleres y observando sus obras y composiciones. Las estampas divulgaban las nuevas obras de los centros de vanguardia por toda Europa, eran herramientas de estudio y referencias para resolver figuras, composiciones y relieves, y aunque fueron muy importantes para los maestros del momento,

este recurso, no fue el único que utilizaban. Los dibujos también abundaban, aunque se hayan conservado muy pocos. Algunos serían anotaciones sobre «invenciones» propias mientras otros podrían ser notas tomadas ante trabajos que les interesaron, o incluso podrían ser dibujos hechos por una mano ajena al taller que los poseía. «en tractar-se d'un context artesà, ens hem preocupat poc de pensar que els mestres autòctons, que gairebé mai no travessaven les fronteres catalanes, sí que devien estudiar les obres dels seus competidors, o els millors treballs del llegat artístic del país»²⁴ (Bosch Ballbona, 2007:201).

Podemos hablar en primer lugar de los artistas foráneos que van a Cataluña a trabajar. En este caso son artistas en la mayor parte italianizados que crean escenas y figuras propias del Renacimiento italiano a partir de las cuales los maestros catalanes extraerán modelos. El impacto que supuso a los maestros catalanes la pintura de estos artistas italianizados, como Juan de Borgoña, Pedro Fernández o Aine Bru, fue el inicio de un camino sin retorno a las fórmulas góticas.

«Realment l'adaptació d'aquestes fonts, d'aquesta veritable pedrera d'aprenentatges, suggeriments i solucions pels nostres tallers, no fou indolora. La comparació del model i la seva transcripció (...) deixa ben clar que es tractava d'un autèntic xoc entre tradicions plàstiques diferenciades, per bé que, una d'elles, la catalana, estigués predisposada a acceptar l'altra»²⁵ (Bosch Ballbona, 1990:152).

Muchas veces, y dependiendo de la destreza del maestro, se pierden las proporciones anatómicas, la espacialidad de la escena o el naturalismo de la narración.

Pero las composiciones que tomaban de guía los talleres catalanes para sus creaciones no solo eran importadas. Si hubo un artesano que a pesar del sistema gremial innovaba con sus invenciones, creando composiciones para escenas que nunca se repitieron a lo largo de su obra, fue Agustí Pujol II. Este artista fue excepcional, quizás el más importante del siglo XVII y el más influyente del mismo siglo. Creó una obra emblemática que sirvió de referencia para otros maestros de la época, e incluso algunos posteriores. De hecho, fue tan importante que hemos encontrado contratos en los cuales los mismos clientes le

²⁴ «al tratarse de un contexto artesano, nos hemos preocupado poco de pensar que los maestros autóctonos, que casi nunca atravesaban las fronteras catalanas, sí debían estudiar las obras de sus competidores, o los mejores trabajos del legado artísticos del país»

²⁵ «Realmente la adaptación de estas fuentes, de esta verdadera cantera de aprendizajes, sugerencias y soluciones para nuestros talleres, no fue indolora. La comparación del modelo y su transcripción (...) deja bien claro que se trataba de un auténtico choque entre tradiciones plásticas diferenciadas, sin bien, una de ellas, la catalana, estuviera dispuesta a aceptar la otra»

señalan como modelo a seguir a la hora de encargar un retablo en un taller. Hablamos del retablo del Roser de la catedral de Barcelona (1617-20). Sobre todo, la tabla de la *Anunciación* fue usada multitud de retablos, algunos son el mayor de Sant Martí de Tous (1625-1630), el mayor de Olesa (ca. 1632-49), el mayor de la iglesia de la Assumpta de Alcover (1679), el retablo del Roser de Catllar de Conflent (ca. 1680), el retablo del Roser de Mataró (ca. 1690-2695), la predela del retablo mayor de Colliure (1698-1701) o el retablo de San Martí de Riner. Los maestros pues, estaban siempre atentos a los trabajos de sus coetáneos, y cuando les convenía, los tomaban y los adaptaban a su obra.

Si damos tanta importancia a las imágenes es porque también lo hacía la iglesia. Contrariamente al arte italiano de los mismos años, en Cataluña no hay ningún tipo de doctrina ni teorías artísticas que nos ayuden a comprender este ámbito de la cultura del momento. Así pues, hemos de remitirnos a pleitos, contratos y otros documentos relacionados directa o indirectamente con estas obras para acercarnos al mundo del retablo moderno. Un texto que nos ayuda es el decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento, que expresa que

«por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se esponen á los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los ejemplos de los mismos santos; así como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad» (López de Ayala & Latre, 1847:330-331).

Estas palabras, que salen de la misma institución eclesiástica, las podemos tomar como un resumen sobre la manera en la que la iglesia había visto las imágenes y su funcionalidad. Extraemos pues, la convicción de que tenía la iglesia de la necesidad de decorar y ornamentar el espacio litúrgico, para conseguir que este fuera un cómplice en la persuasión al fiel de que el templo cristiano era un lugar diferente a un espacio profano cualquier, y que, por tanto, este se regía por una lógica diferente a la de la vida cotidiana. La iglesia no retirará nunca la confianza en las imágenes a pesar de las críticas que había recibido por parte de los protestantes, y las considerará como las grandes fuentes educativas y didácticas para un pueblo que es en gran parte analfabeto.

Los lujosos retablos que dominaban las naves y todas las capillas de las iglesias cristianas promovían de manera muy eficaz la devoción entre los fieles. Su monumentalidad, el pan de oro reluciente, y el esplendor que emanaban, impresionaba a todo aquel que los contemplara, y le convencía de la divinidad del más allá y la gloria de los elegidos. Además, los retablos daban suntuosidad a la misa, y «semblaven un portal gegantí que comunicava amb el món promès o un escenari sobrenatural sobre el qual compareixien els gestors de l'obra del salvament»²⁶ (Bosch Ballbona, 2006:32).

La evolución formal de los retablos a lo largo del tiempo

Los retablos, de la misma forma que lo hacen todas las obras de arte, tomaron formas y estilos diferentes dependiendo de la década en que fueron hechos. En un primer momento identificaremos una época de retablos *a la flamenca*, en los que apreciamos la continuidad del sistema gótico, que se alargará hasta el primer tercio del siglo XVI. Un ejemplo es el retablo mayor de la Catedral de Tarragona (1426-1434), hecho por Pere Joan (Fig. 2). Es una pantalla reticular, formada por tres pisos y siete calles, coronado por un ático con tres pináculos. La calle central y los extremos encontramos figuras esculpidas



Fig. 2 Retablo mayor de la Catedral de Tarragona. Sira Gadea (2019). Extraído de <https://viajarconelarte.blogspot.com/2019/01/el-retablo-mayor-de-la-catedral-de.html>

²⁶ «parecían un portal gigantesco que comunicaba con el mundo prometido o un escenario sobrenatural sobre el que comparecían los gestores de la obra del salvamento»

mientras que el resto la forman paneles en relieve. Una de las características de este tipo de retablos son los guardapolvos o pulseras.

Tiempo más tarde, los retablos *a la flamenca* serán sustituidos por retablos *a la romana*, contruidos con elementos característicos de la arquitectura clásica. En estos últimos, las divisiones verticales se articulan con columnas y pilastras o balaustres, y las horizontales con entablamentos —completos u obviando algunos de los elementos que forman el entablamento normativo clásico—. También se incorporan otros elementos clásicos como

los arcos de medio punto, las hornacinas con cubiertas aveneradas o de media naranja, y frontones. Finalmente, la decoración con la que se revisten todos estos elementos suele ser de género grutesco. El primer retablo de este estilo que encontramos en Cataluña es el retablo de Santa Helena de la Catedral de Girona, hecho por Pere Fernández y Antoni Nórri entre 1519 y 1521 (Fig. 3). Es un caso único basado en un sistema ornamental y arquitectónico clásico que penetra en un lugar donde la hegemonía es aún del sistema gótico. Debemos pensar que el gótico tendrá presencia en territorio hispánico hasta inicios del siglo XVI. Durante



Fig. 3 Retablo de Santa Helena de la Catedral de Girona. Georges Jansoone (2010). Extraído de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girona_068.JPG

este siglo, los compartimentos de los retablos catalanes siempre cobijan y estarán revestidos de pintura sobre tabla, al aceite o con temple y óleo. Es una especificidad exclusiva de Cataluña, ya que, por ejemplo, en el reino de Aragón en cambio, dominarán los retablos completamente escultóricos.

Los artesanos catalanes no tienen contacto directo con Italia. La representación de la anatomía, la perspectiva, la narrativa y la construcción del espacio que copian de los modelos internacionales, muchas veces representa una tarea muy pesada y el resultado es poco satisfactorio, ya que han aprendido de oídas las novedades de los centros de vanguardia

como la perspectiva albertiana, pero no tienen una base teórica que les permita aplicarla correctamente. Es por ello por lo que más que de copias debemos hablar de traducciones, que serán más o menos miméticas dependiendo de la habilidad y la destreza de quien las lleve a cabo. Además, muchas veces tenemos que hablar de traducciones que



Fig. 4 Anunciación del retablo de Sant Martí de Riner. Museo de Solsona (2020). Extraído de <https://museusolsona.cat/restauracio-retaula-mare-deu-roser-procedent-sant-marti-riner-riner-solsones/?vnrosnrosee=yes>

implican, por ejemplo, modificar las proporciones de la escena original. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de la tabla de la *Anunciación* del retablo de Sant Martí de Riner (Fig. 4), traducida de la tabla de la *Anunciación* del retablo del Roser de la Catedral de Barcelona, composición original de Agustín Pujol II (Fig. 5). La escena tomada del retablo barcelonés aparece copiada literalmente en la predela, pero el artesano que trabaja en Riner ha debido tener la destreza de traducir el formato vertical del modelo original a uno horizontal siguiendo la forma de la tabla del retablo donde debía situarse la escena. Entre las modificaciones que ha tenido que hacer, vemos, por ejemplo, que el ángel señala al —desaparecido— Dios Padre dirigiendo el brazo hacia adelante en vez de hacia arriba. Así pues, aunque en la traducción hay elementos que fallan y resultan incoherentes, la transformación hacia un lenguaje renacentista entorno los años 1525-1530 es un hecho



Fig. 5 Anunciación de Agustí Pujol, de la Capilla del Rosario de la Catedral de Barcelona. Monasterios de Catalunya (2010). Extraído de <https://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/6788968331/>

que se vive en los talleres de los maestros artesanos de Cataluña, y que podemos comprobar en episodios como este.

Un hecho que no debemos olvidar es que las formas renacentistas que llegan a Cataluña en su mayoría han pasado por el “filtro flamenco” debido al estilo pictórico que había dominado el panorama hasta ese momento y que estaba fijado en el imaginario de todos estos artesanos que trabajan en tierras catalanas —algunos de ellos nativos de los países nórdicos—, es decir, las nuevas formas aparecían mezcladas con elementos característicos y hechuras pertenecientes al estilo que había imperado hasta ese momento. No podemos olvidar que un cambio de estilo no se hace de un día para otro, ni uno deviene el hegemónico ni el otro desaparece de la noche a la mañana. Así pues, la introducción de los elementos renacentistas en los objetos artísticos producidos en Cataluña fue irregular, parcial, incompleta y lenta, manifestada sobre todo en la pintura. Sin embargo, a partir de ese momento veremos que todos los esfuerzos se dirigirán a lograr rasgos renacentistas, resumidos en una mayor veracidad de la escena representada, precisión en la anatomía de los personajes, en la perspectiva de la escenografía y en dramatización de la gestualidad para una mayor claridad de la historia representada. No obstante, este cambio formal no cambiará la estructura arquitectónica del retablo. A pesar de la sustitución de los elementos góticos por otros con formas renacentistas, el retablo continuará siendo un gran mueble pantalla de organización reticular regular. En cada una de las divisiones —horizontales y verticales— se colocaban tablas pintadas o en relieve, e imaginería esculpida del santoral y de los santos titulares de la iglesia o capilla en cuestión.

Podríamos decir que el punto álgido de esta "romanización" llega con Pere Serafí, también conocido como "Lo Grech". Documentado del 1534 al 1567 no fue únicamente un pintor, sino que también se dedicó a la poesía. Basándonos en las informaciones que tenemos, sabemos fue un maestro que dominaba géneros y técnicas diversos, como el retrato, el retablo o la traza arquitectónica; y la pintura sobre tabla o la pintura sobre fresco. Trabajó en varios lugares, entre los que destacamos el retablo de Arenys que, junto con el de Santa Coloma de Farners, se cogen de referencia para especificar como debe ser el retablo mayor de Riudellots de la Selva, en el contrato del cual se explicita que se hiciera «...conforme i a semblança, (...) al spay de dita església, a l'altar maior de Santa Coloma de Farners o de Arenys,...»²⁷ (citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera (dir.),

²⁷ «...conforme y a semejanza, (...) en el espacio de dicha iglesia en el altar mayor de Santa Coloma de Farners o Arenys,...»

1998:227). Por su formación de literato y su elevado nivel cultural, además de su gran inventiva y creatividad, se situaba muy lejos de las composiciones rudimentarias que realizaban la mayoría de los talleres catalanes coetáneos. Es por todo ello por lo que podemos considerarlo uno de los pintores que se sitúan más cerca de a las actualizaciones de los centros de innovación artística que trabajan en este momento en tierras catalanas.

La evolución del lenguaje seguirá esta tendencia a lo largo de los siguientes años. Pero debemos destacar aquí una especificidad exclusiva de este mueble en tierras catalanas: la preeminencia de la escultura por encima las tablas pintadas o los relieves. De este modo, durante el siglo XVI la producción de los retablos situará esculturas en los lugares más privilegiados del mueble litúrgico, acompañadas por tablas pintadas en los lugares secundarios. Los artífices de estas esculturas se autodenominan «imaginaires» —imageros— en lugar de escultores.

La importancia de los grabados, como he querido hacer notar ya en párrafos anteriores, es de primer nivel porque modificará los parámetros y objetivos que quieren alcanzar los artesanos que los copian y que quieren estar al corriente de las vanguardias. Cito textualmente un fragmento de *L'arquitectura i les arts a Catalunya a l'època del renaixement* donde Garriga ilustra claramente las diferentes olas de grabados que llegaron al Principado.

«D'entrada, fins entorn de 1530, van prevaler les estampes «de creació» d'artistes nòrdics, entre els quals destaca per damunt de tots Albrecht Dürer i la seva obra. Successivament, fins al voltant de 1580, s'imposaran els gravats «de traducció» italians, especialment els de Marcantonio Raimondi i el seu cercle, que divulgaven l'obra de Rafael i d'altres artistes establerts a Roma. Una tercera etapa, que des de 1580 s'endinsaria en bona part del Sis-cents, consagra el predomini de l'estampa «de traducció» italiana, amb gravadors —també d'origen flamenc o holandès— com Cornelis Cort, Agostino Carracci, Federico Barocci, Cherubino Alberti, Jan Sadeler, els Wierix, etc., que difonen una àmplia nòmina de pintors d'última generació: Ticià, Andrea del Sarto, Correggio, Tintoretto, Veronese, Vasari, els germans Zuccari, Orazio Sammachini, Luca Cambiaso, Marteen de Vos, etc.»²⁸ (Garriga, 2016:156-157).

²⁸ «De entrada, hasta alrededor de 1530, prevalecieron las estampas «de creación» de artistas nórdicos, entre los que destaca por encima de todos Albrecht Dürer y su obra. Sucesivamente, hasta alrededor de 1580, se impondrán los grabados «de traducción» italianos, especialmente los de Marcantonio Raimondi y su círculo, que divulgaban la obra de Rafael y otros artistas establecidos en Roma. Una tercera etapa, que desde 1580 se adentraría en buena parte del Seiscientos, consagra el predominio de la estampa «de

Si bien estas son las vías de divulgación de las novedades europeas en cuanto a las imágenes y relieves, la arquitectura que organiza cada elemento del retablo tampoco se queda inmóvil. En este caso tenemos que hablar de los tratados, que toman mucha importancia entorno en la década de 1570. Es en este momento que hace su aparición en el Principado la *Regola* de Jacopo Barozzi da Vignola (1562), traducido al castellano en 1593, una obra de muy fácil comprensión y con muchas ilustraciones, que tendrá una influencia muy destacable en las creaciones retablísticas posteriores. En la edición de 1593 nos presenta la finalidad de este tratado. Su voluntad es la de que «qualquier mediano ingenio, solamente que tenga algun tanto de gusto en el arte, podra con solo mirar sin mucho fastidio de leer, comprehenderlo todo, y seruirse dello a sus tiempos.» (Caxes, 1593:2 reverso).

Este tratado pues, se convertirá en imprescindible para cualquier taller de retablos en territorio catalán. Junto con otros escritos como el tratado titulado *Regole Generali di Architettura* (1544?) de Sebastiano Serlio ayudarán a los artesanos catalanes a comprender y seguir correctamente la gramática de los órdenes clásicos en la construcción de estos retablos romanistas. Los órdenes, sin embargo, no eran entendidos por nuestros artesanos como estáticos e inamovibles. Más bien eran estructuras compuestas por diferentes piezas que modificaban y ornamentaban según su inventiva. Así, dominaba el pensamiento que relacionaba una gran decoración de los órdenes arquitectónicos con la exhibición de riqueza y lujo, o en palabras del Sandro Benedetti, se trataba de órdenes «*fuori del classicismo*». «Per a ells els ordres eren, bàsicament l'ornament de la caixa arquitectònica o de la pantalla de fusta, i la sistematització de la gramàtica era menys rellevant i se subordinava —i de vegades se sacrificava— a les necessitats decoratives»²⁹ (Bosch Ballbona, 2006:35). De hecho, columnas, entablamentos y bases aparecerán ampliamente decorados, con estrías, motivos vegetales, pirámides, frontones, ángeles y muchos otros motivos ornamentales. La razón de este casi *horror vacui* se debía a «L'equiparació de riquesa amb sacralitat, la idea que els retaules eren un símbol de l'esplendor celestial donava ales

traducción» italiana, con grabadores —también de origen flamenco u holandés— como Cornelis Cort, Agostino Carracci, Federico Barocci, Cherubino Alberti, Jan Sadeler, los Wierix, etc., que difunden una amplia nómina de pintores de última generación: Tiziano, Andrea del Sarto, Correggio, Tintoretto, Veronese, Vasari, los hermanos Zuccari, Orazio Sammachini, Luca Cambiaso, Marteen de Vos, etc.»

²⁹ «Para ellos los órdenes eran, básicamente el ornamento de la caja arquitectónica o de la pantalla de madera, y la sistematización de la gramática era menos relevante y se subordinaba —y a veces se sacrificaba— a las necesidades decorativas»

al carregament decoratiu»³⁰ (Bosch Ballbona, 2006:35). Entre todas estas variaciones, hubo dos que estaban especialmente extendidas y que también encontraremos en el retablo mayor de la Prioral de Reus. La primera consistía en modificar la columna, dándole un friso estriado y el tercio inferior lleno de motivos vegetales y ángeles; la otra, en cambio, consistía en llenar los frisos, los dados de los pedestales, y las enjutas de los arcos con motivos vegetales, normalmente de formas circulares, acompañados por cabezas de querubines. Además, a raíz de la utilización de estos tratados, el orden corintio —con modificaciones— será el más utilizado en las trazas del momento, hasta el punto de que los mismos clientes pedían específicamente este orden arquitectónico para sus retablos.

A finales del siglo XVI, experimentaremos un aumento en la demanda de retablos que no solo responde a la estabilidad económica que vive el país, sino también por los «dictats tridentins sobre les visites pastorals, sobre el suport a la funció didàctica i piadosa de les imatges sagrades, sobre el decòrum i la millora dels espais de culte i sobre l'organització parroquial»³¹ (Garriga & Bosch, 1997:212). A través del culto al rosario, la incorporación de nuevos santos, y la valoración del sacramento de la eucaristía se consiguió, a través también de promover que el fiel empatizara con el dolor de la Virgen y Cristo, la devoción y la renovación del catolicismo hacia formas que interesaban más en tiempos de la Contrarreforma. Y esta devoción también comportó la creación de muchos retablos, que, al fin y al cabo, tenían como finalidad transmitir valores catequéticos y moralizantes, y hacer de apoyo visual a las enseñanzas religiosas.

A principios del siguiente siglo, el XVII, asistimos a otro cambio con respecto a la estructura de los retablos: la preferencia y paulatina sustitución de las tablas pintadas por grandes relieves, detrás de este cambio había una cuestión práctica. Las pinturas tenían la problemática que con el paso del tiempo se iban ennegreciendo y ensuciando debido principalmente al humo de las velas. Sin embargo, la pintura como parte integrante de los retablos no desaparecerá por completo, no debemos pensar en la extinción de esta porque seguirá existiendo en monasterios y conventos. Sin embargo, la escultura se convertirá en la principal protagonista de los retablos de este nuevo siglo. Además, será con la incorporación de la escultura que la fábrica retablística será cada vez más material y narrativa,

³⁰ «La equiparación de riqueza con sacralidad, la idea que los retablos eran un símbolo del esplendor celestial daba alas al cargamento decorativo»

³¹ «dictados tridentinos sobre las visitas pastorales, sobre el apoyo a la función didáctica y piadosa de las imágenes sagradas, sobre el decoro y la mejora de los espacios de culto y sobre la organización parroquial»

y esta tendencia «durà fins ben entrat el segle XVIII, en què la narració s'esfumà dels retaules i desaparegué per sempre el concepte de retícula, que va ser substituït pel de retaule templet, concebut com un escenari de teatre sacre on actuava la imatgeria»³² (Bosch Ballbona, 2006:37). Pero estas tallas no solamente se utilizaban para monumentalizar los retablos, los sagrarios en este momento pasarán de ser un mero contenedor de la sagrada forma a una auténtica arquitectura miniatura, de formas espectaculares y muy lujosas, dado que, a raíz del Concilio tridentino se puso de relieve la primordial importancia que tenía este objeto. Los sagrarios evolucionaron hasta convertirse en máquinas que permitían, a través de un determinado mecanismo, abrirlo y cerrarlo según conviniera.

Es también entre el siglo XVII y principios del siguiente, pero sobre todo a raíz de la renovada Iglesia de la Contrarreforma, cuando aparecerá un elemento que tomará tanta importancia que será impensable no usarlo en los retablos de los años posteriores: la columna salomónica. Aparece en la producción local de los retablos entre los siglos XVII y XVIII y toma mucha fuerza como motivo bien conocido en cualquier región artística de la Europa católica por su fuerza simbólica relacionada con la Eucaristía, pero también con el ideal de una Iglesia esplendorosa y triunfal. El orden salomónico se convertirá en imprescindible durante los cincuenta o sesenta años siguientes, ya que este nuevo orden arquitectónico, «més persuasiu, simbòlicament més ric i dens, en sintonia amb l'estètica dels episodis més resplendents de l'art de l'Església contrareformista des que Gian Lorenzo Bernini el reinventà al baldaquí de Sant Pere de Roma i el convertí en la millor i més eficaç imatge del catolicisme global del segle XII»³³ (Bosch Ballbona, 2006:39). El orden salomónico, caracterizado por la columna de espiras cubierta de símbolos eucarísticos, será altamente utilizada hasta que su omnipresencia comience a ser discutida a principios del siglo XVIII, de la mano de Pau Costa (1665-1726) en los retablos de Arenys de Mar (1706-1709) y de Palafrugell (1708). De hecho, como comenta Joan Bosch, «A la primeria del set-cents semblava decidit a abandonar el viu salomonisme del final del segle a favor d'un tractament més sobri i contingut del suport i de l'ornament, que passava pel sacrifici de la columna de les sis espiras, fins aleshores imprescindible. (...) aquest

³² «duró hasta bien entrado el siglo XVIII, en el que la narración se esfumó de los retablos y desapareció para siempre el concepto de retícula, que fue sustituido por el de retablo templete, concebido como un escenario de teatro sacro donde actuaba la imagería»

³³ «más persuasivo, simbólicamente más rico y denso, en sintonía con la estética de los episodios más resplandecientes del arte de la Iglesia contrareformista desde que Gian Lorenzo Bernini lo reinventó en el baldaquino de San Pedro de Roma y lo convirtió en la mejor y más eficaz imagen del catolicismo global del siglo XII»

principi de desenteiximent és simultani al que a Castella protagonitzava José Benito Churriguera (1665-1725)»³⁴ (Bosch Ballbona, 2006:41). También propiciaron este cambio de paradigma, en Cataluña Josep Sunyer y Jacint Morató, quienes también tomaron un camino que se alejaría de esta columna si bien la opulencia que encontrábamos en los retablos de orden salomónico continuará vigente. Esta idea se traduciría en la división del retablo en menos pisos, pero más grandiosos, sobre todo los centrales —que restarán lugar a los laterales—. Además, las esculturas monumentales que presidían las hornacinas — que ya en este tipo de retablo eran integrantes exclusivas del conjunto, habiendo desaparecido completamente las tablas pintadas— pasarían a ser mucho más complejas que hasta entonces, los artífices daban a estas esculturas gestos grandilocuentes, haciéndolas sobresalir de la hornacina para acercarse al fiel, convirtiéndose así en más vivas y persuasivas siguiendo las directrices de la Contrarreforma que querían transmitir. En esta fase, algunos de los artesanos, los más competentes e informados aventuran a hacer sus propias composiciones, aunque seguiremos encontrando traducciones de grabados y estampas. De hecho, en esta época llegarán obras hechas a partir de pinturas de estilo barroco, encontramos pinturas de Pieter Paul Rubens, Carlo Maratti, François Duquesnoy, Nicolas Poussin, Gian Lorenzo Bernini, o de Anton van Dyck convertidas en grabado por personajes como Adams Bolswert, Teresa del Po, Robert van Audanaert, Pietro del Po, Jean Dughet o Cornelis Bloemaert.

«Es diria que aquests conjunts retaulístics cada vegada semblen menys pantalles i més castells d'alba defensats pels protectors de viles i corporacions, instal·lats en amplis nínxols de fastuosos coronaments»³⁵ (Bosch Ballbona, 2006:38). Y de hecho, con Pere Costa —hijo de Pau Costa—, «el primer acadèmic català de San Fernando»³⁶ (Bosch Ballbona, 2006:42), empieza la época de los a veces llamados *retablos templete* o *retablos baldaquino*.

«Ell defensà uns organismes de gran presència arquitectònica, formalitzada com un templet dípter, d'un sol cos dominat per un ampli nínxol central, coronat amb un capriciós

³⁴ «A principios del setecientos parecía decidido a abandonar el vivo salomonismo de final de siglo a favor de un tratamiento más sobrio y contenido del apoyo y del ornamento, que pasaba por el sacrificio de la columna de las seis espiras, hasta entonces imprescindible. (...) este principio de despojamiento es simultáneo al que a Castilla protagonizaba José Benito Churriguera (1665-1725)»

³⁵ «Se diría que estos conjuntos retablísticos cada vez parecen menos pantallas y más castillos de álamo defendidos por los protectores de las villas y corporaciones, instalados en amplios nichos de fastuosos remates»

³⁶ «el primer académico catalán de San Fernando»

frontó, des del qual es despleguen dues ales amb aspecte de pòrtic truncat que avancen angularment cap a la nau. Tot va coronat amb un àtic pesant, viu i dinàmic, molt ampul·lós, que, lleugerament reulat, repercuteix l'articulació del cos central amb un edicle per a imatgeria flanquejat per dues grans pilastres-volutes projectades diagonalment. Era un model comparativament més sobri i geometritzant, (...) se servia d'un vocabulari arquitectònic que havia abandonat el salomonisme (...). L'escultura hi compareix en el primer terme davant de la columnata, tret de la peça central, instal·lada a l'arc major. En una escenografia com aquella, els personatges semblen actors d'un drama sacre, declamant, interpel·lant-se, invocant la divinitat damunt un maquinal escenari classicitzant que el revestiment d'or allunyava del món real»³⁷ (Bosch Ballbona, 2006:42-43).

Asistimos ya a los últimos momentos importantes en el arte del retablo catalán, que nos ha dejado piezas como el del santuario del Miracle (1747) de Carles Morató (Fig. 6). En 1777 todos los obispos de España recibieron una circular del rey Carlos III en la cual se prohibía el uso de la madera para la creación de los retablos. La circular no debió ser seguida porque el monarca que sucedió al anterior volvió a exigirla. Vilamala ha transcrito esta circular, que explicita el motivo que aparentemente había detrás de esta decisión:



Fig. 6 Retablo del santuario del Miracle. Museu de Solsona (s.d). Extraído de <https://museusolsona.cat/visita/edat-moderna/el-museu-al-territori/santuari-del-miracle-riner/>

³⁷ «Él defendió unos organismos de gran presencia arquitectónica, formalizada como un templete díptero, de un solo cuerpo dominado por un amplio nicho central, coronado con un caprichoso frontón, desde el cual se despliegan dos alas con aspecto de pórtico truncado que avanzan angularmente hacia la nave. Todo va coronado con un ático pesado, vivo y dinámico, muy ampuloso, que, ligeramente retranqueado, repercute la articulación del cuerpo central con un edículo para imatgeria flanqueado por dos grandes pilastres-volutes proyectadas diagonalmente. Era un modelo comparativamente más sobrio y geometrizante, (...) se servía de un vocabulario arquitectónico que había abandonado el salomonismo (...). La escultura comparece en el primer término ante la columnata, excepto la pieza central, instalada en el arco mayor. En una escenografía como aquella, los personajes parecen actores de un drama sacro, declamando, interpelándose, invocando la divinidad sobre un maquinal escenario clasicizante que el revestimiento de oro alejaba del mundo real»

«encarga (...) que la ejecución se excuse, quando sea dable, emplear maderas, especialmente en los Retablos y adornos de los Altares, puesto que a penas hay Ciudad en el reyno en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adequades, mediante lo qual no solo se evitarà gran parte del riesgo de los incencios (...) se promoverá el adelantamiento y digno exercicio de las artes con monumentos de materias permanentes, pudiendo en caso necesario suplir muy bién los estucos, que són menos costosos que los mármoles y jaspes» (citado por Bosch Ballbona, 2006:45).

La verdad es que, como nos hace notar Puigvert, «aquells retaules eren la imatge d'un món arcaic, supersticiós, beat, i exemples d'un art popular, «inculte», extravagant i arbitrari, irracional. També ho eren, (...), les confraries populars, igualment combatudes»³⁸ (citado por Bosch Ballbona, 2006:45). A partir de ese momento pues, los talleres de Cataluña —que sabían trabajar la madera y no el mármol u otros materiales pétreos— comenzarían una larga agonía hasta la desaparición total de su actividad profesional. A finales de siglo el estilo de la academia ya era la que reinaba en tierras catalanas.

La construcción del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus

Cuando hablamos de un retablo, hablamos de la historia de unos comitentes —normalmente una colectividad—, de una elección en cuanto a las trazas más adecuadas, de una selección de unos artesanos y no otros, de unas vías de financiación muchas veces tediosas de cumplir, de unas conversaciones sobre la temática, de los posibles acuerdos y desacuerdos que podían aparecer durante los procesos de decisión, de la construcción, la decoración, el pago, o entre lo entregado y lo previsto. Todos estos momentos que implicaban la decisión y materialización de construir una fábrica devota que afectaba a tantísima gente, la veremos en un caso concreto: el retablo mayor de la Prioral de Reus.

Afortunadamente, en la general destrucción que sufrió esta tipología artística durante los primeros años de la Guerra Civil, algunos elementos de este retablo se han conservado,

³⁸ «aquellos retablos eran la imagen de un mundo arcaico, supersticioso, beato, y ejemplos de un arte popular «inculto», extravagante y arbitrario, irracional. También lo eran, (...), las cofradías populares, igualmente combatidas»

sobre todo gracias a los equilibrios que hicieron Pere Rius y Salvador Vilaseca, entre muchos otros, en un momento clave. Y por más fortuna —dentro de lo que cabe—, también se conservaron los archivos de la población, que han permitido seguir el camino emprendido por los habitantes de Reus, que llevó a dar por terminado el retablo en 1632, que se mantendría en el ábside de la iglesia durante tres siglos.

El estudio del retablo mayor de la Prioral de Reus y el intento de reconstruir este breve fragmento de la historia de la ciudad se ha hecho de manera muy dilatada en el tiempo; Ceán Bermúdez, en su *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* ya pone las primeras bases para establecer una cronología en los trabajos del retablo. Pero a pesar de los varios intentos, la escasa y fragmentada información que extraemos de los documentos conservados suponen un obstáculo que sobre alguna cuestión es insalvable. Así pues, sobre el retablo mayor de la Prioral de Reus encontramos estudios de Ceán Bermúdez, Andreu de Bofarull i Brocàs, Josep Puiggarí Llobet, Cèsar Martinell, y más recientemente de investigadores como Salvador Vilaseca, Emma Liaño, o Sofia Mata.

No será hasta el 1997, que el Dr. Joan Bosch y el Dr. Joaquim Garriga se propondrán llegar al fondo de la cuestión mediante una investigación minuciosa que acabará con la publicación del libro *El Retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*. Esta será mi principal fuente literaria a la hora de llevar a cabo mi reconstrucción en tres dimensiones junto con uno de los únicos documentos gráficos que tenemos del retablo antes de 1936, una fotografía conservada en el Archivo Mas, en el Instituto Amatller de Arte Hispánico. Esta imagen, sin embargo, ha sido retocada y mejorada por el Museo de Reus, en el contexto de un proyecto para acercar el retablo y sobre todo las piezas conservadas en el museo al público a raíz del cierre del museo por la pandemia ya mundialmente conocida Covid-19 (<https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-re-taule-prioral/>).

El primer retablo

La construcción de la nueva iglesia Prioral, realizada por el maestro Benet Otger, dejó a la población sin recursos económicos, y mientras las cuentas se volvían a llenar, se

decidió amueblar el edificio con el retablo del siglo XIV de la antigua iglesia de manera provisional. Debemos tener en cuenta que el presbiterio de la Prioral se consagró en 1543, pero la totalidad de la iglesia no estaba terminada. Y de hecho no se acabaría hasta el 1566. Pasaron diez años hasta que la población estuvo lista para emprender la construcción de un retablo, de mano de Pere Ostris. La idea del nuevo retablo se hizo pública a través del Consejo de la ciudad por primera vez en 1537 aunque no sería dos años más tarde cuando comenzarían a dar los primeros pasos: la compra de la madera necesaria o la aprobación de un proyecto concreto y la propuesta de un escultor: el maestro Jaume Rigalt. Sin embargo, este proyecto no tuvo éxito, y se hizo un segundo intento para empezar la construcción del retablo quince años después, con otro escultor en mente y otro proyecto. Así pues, con la formalización del contrato el 5 de febrero de 1554, el escultor francés Pere Ostris inició el trabajo.

Pere Ostris, nombre también encontramos escrito con las variantes Perris, Peris, Periz, Prera, Prera, entre otros, y Austrii, Austri, Hostri, Ustre, etc. fue un pintor francés — aunque su nombre pueda llevar a pensar que era austríaco—, habitante de Tortosa ya desde el año en que firma el contrato del retablo de Reus. Este es el primer momento que podemos situarle en Cataluña y posteriormente le localizaremos en Tarragona. En la capital tarraconense lo encontraremos trabajando en la catedral, donde deberá esculpir «onze personatges o imatges: la Verge, dos apòstols de vull pams i vuit de quatre. Haurà d'esculpir igualment la pujada al cel de la Verge.»³⁹ (Companys i Farrerons & Virgili i Gasol, 1991:43) a la capilla de la Asunción de la Virgen. Finalmente, Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:168) indican que murió mientras trabajaba en el monasterio de Santes Creus, donde seguramente trabajaba sobre las órdenes del abad Jeroni Contijoc (1560-1593). Desgraciadamente su obra es casi del todo desconocida, dado que no nos ha llegado a nuestros días.

Ostris no era un personaje forastero para la ciudad de Reus. Ya previamente, el 29 de septiembre de 1549, aparece en el Libro de los Consejos, vol. VI (1543-1555) del Fondo Municipal del Archivo Histórico de la ciudad de Reus (citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:36), un documento que lo menciona

³⁹ «once personajes o imágenes: la Virgen, dos apóstoles de ocho palmos y ocho de cuatro. Deberá esculpir igualmente la subida al cielo de la Virgen»

«com así a arribat hun ymaginayre qui's diu mestre Peris (...) y tanbé a portades dos trases de retaules y que serà content de fer lo retaule de Sant Pere, segon a mostrada la trassa, de bulto tot de fusta de àlber y que darà la fusta y clavó, en fi posat y cabat, que li donen tres-centes cinquanta liures y que serà content de fer-lo dins hun any y que la vila li do la despessa per a el y hun mosso y dynes per a la fusta y del restant, amb tres pages dins tres anis y que donaran tantes fermanses quantes la vila volrà.»⁴⁰,

pero a pesar de la propuesta del francés, en ese momento el Consejo decide no contratarlo «sinó que esperen que i aya diners»⁴¹. Por lo tanto, la ciudad finalmente le dará el visto bueno para comenzar la obra cuatro años y medio después. De este modo, Pedro Ostris se compromete a hacer el retablo, «de pedra i fusta»⁴² por el precio de «dos centes cinquanta lliures ab sis pagues iguals»⁴³. En el mismo documento del 5 de febrero de 1554 (transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:132), se especifica que el «retaule tindrà de amplària del bordo de la capella de la verge Maria fins al bordo de la capella de sanct Andreu de la dita sgesia de Reus ab lo sacrari de vant (...) y los deu personatges de bulto conforme a la trassa com son lo Crocifici nostra dona sent Pere y sent Pau ab al costat y sis agells per los costats tot conforma a la dita mostra»⁴⁴, además, el retablo estaría acabado en poco más de un año, por la fiesta de san Pedro, es decir, el 29 de junio de 1555.

El proyecto se sacó adelante según la traza inicial, pero al poco tiempo empezaron a surgir los problemas, principalmente económicos, por parte de Pere Ostris. A lo largo de los meses se queja constantemente de dificultades económicas, llegando a decir, incluso, que la realización del retablo le está suponiendo tener que endeudarse. El Consejo, pero siguió pagándole la cantidad pactada al escultor a pesar de las incesantes protestas del escultor.

⁴⁰ «como así ha llegado un imaginero que se llama maestro Peris (...) y también ha traído dos trazas de retablo y que será contento de hacer el retablo de San Pedro, según ha mostrado la traza, de bulto todo de madera de álamo y que dará la madera y llavín, en fin puesto y acabado, que le dan trescientas cincuenta libras y que será contento de hacerlo dentro de un año y que la villa le dé el gasto para él y un mozo y dinero para la madera y del restante, con tres pagas en tres años y que darán tantas fianzas cuantas la villa querrá.»

⁴¹ «sino que esperan que haya dinero»

⁴² «de piedra y de madera»

⁴³ «doscientos cincuenta libras con seis pagas iguales»

⁴⁴ «el retablo tendrá de ancho del borde de la capilla de la virgen María hasta el borde de la capilla de Sant Andreu de dicha iglesia de Reus con el sagrario delante (...) y los diez personajes de bulto conforme a la traza como son el Crucificado nuestra señora san Pedro y san Pablo con junto y seis ángeles por los lados todo conforma a dicha muestra»

Finalmente, Pere Ostris dio por terminado el retablo casi dos años después de lo prometido en el contrato. Este primer retablo, del que no ha quedado ningún resto material ni documento gráfico, debía ser de madera sobre una base de piedra, con diez imágenes y un sagrario. Las imágenes eran el Santo Cristo, la Virgen con San Pedro y San Pablo uno en cada lateral, y tres ángeles situados en los lados externos de los dos santos. Sin embargo, no tenemos ningún indicio de cómo podía ser la estructura que enmarcaba esta decena de imágenes ni tampoco nos consta el tamaño que debió haber tenido.

En este momento, como bien apuntan Bosch i Garriga (1997), se produce una situación contradictoria. Mientras que por un lado nos consta que en 1557 todavía se le deben dinero a Ostris por el trabajo realizado, se decide que el nuevo retablo es poco adecuado para la nueva Prioral, ya que, colocado en el presbiterio, queda «massa petita i senzilla»⁴⁵ (Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:38) y proponen al mismo Pere Ostris agrandarlo. Sin embargo, el escultor francés, cansado de reclamar a la ciudad de Reus el dinero que le debían, se desentendió del proyecto y se fue a buscar trabajo en otros lugares. De este modo, ya no volveremos a encontrar en Ostris relacionado con el retablo de la Prioral.

Este primer retablo, aunque no convencía al Consejo de Reus, quedó colocado en la Prioral durante más de veinte años. Sin embargo, debemos recordar que durante todos estos años estuvo sin policromar —y, por tanto, debía lucir menos—. Estamos en la misma situación que en 1554, aunque se tiene la idea de un nuevo proyecto, las finanzas no son las idóneas tras una gran inversión como había sido la del retablo de Pere Ostris y el endeudamiento que había comportado. Hubo que esperar que la situación económica de la ciudad mejorara. Sin embargo, hacia 1575 ya debían de correr rumores sobre el propósito de agrandar el retablo existente en la Prioral para adecuarlo a la monumentalidad de su emplazamiento. Tan debió de ser así que el 8 de noviembre de ese año, se presentaron en Reus dos artesanos, uno de la Selva del Camp —del cual no conocemos la identidad— y Pere Girart, que decían querer contratar los trabajos. En el Libro de los Consejos del Fondo Municipal del Archivo Histórico de Reus, vemos que los dos artesanos hablaban específicamente de hacer «créixer i engrandir lo retaule de l'altar major, i pintar-lo»⁴⁶ (citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:132). No puede ser casualidad que aparecieran justo en ese momento con aquel propósito a no ser que les hubieran llegado

⁴⁵ «demasiado pequeña y sencilla»

⁴⁶ «crecer y agrandar el retablo del altar mayor, y pintarlo»

rumores referentes a las intenciones de la ciudad respecto a este tema. De hecho, no solo propondrán ampliar el retablo existente, sino también querrán hacer uno *ex novo*.

Esta última idea calará y finalmente, como veremos a continuación, se llevará a cabo la sustitución total de este primer retablo, una operación que comenzará el 28 de abril de 1576 con la elección definitiva del artífice.

El segundo retablo

El enmarcamiento arquitectónico

Tras la desastrosa experiencia que la ciudad de Reus había vivido con Pedro Ostris, decidió tomarse con más calma la elección del escultor del siguiente retablo. Se hizo un llamamiento y se estableció un plazo dentro del cual los candidatos podían presentar las trazas del retablo para que el Consejo escogiera la que se acabaría realizando. Como el retablo era un asunto de gran importancia, el Consejo de la villa hizo venir desde Barcelona a dos expertos para asesorarle, eran «lo senyor Petro Paulo [de Montalbergo] i lo senyor Ysach [Hermes], pintors italians residents en Barcelona»⁴⁷ (citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:42). Aunque no se especifica en los documentos si hubo algún tipo de selección previa, como sugieren Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:42), lo que sabemos es que a los dos pintores de Barcelona se les hace ir en Reus para examinar una única traza, la de Pere Girart⁴⁸.

¿Pero quiénes eran estos dos «pintores italianos»? Pietro Paolo da Montalbergo nace entre ca. 1520/25 a Forneglio, Monferrato. No tenemos conocimiento de su etapa de formación, pero por el estilo empleado, es posible que hubiera hecho una estancia en Roma. De hecho, en 1579 «recordarà que «antigament» havia residit a Roma»⁴⁹ (Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1998:210). En la capital italiana, donde vive su hermano, irá varias veces a lo largo de su vida. El primer documento que lo sitúa en Barcelona tiene fecha del verano de 1548, cuando con Pietro Morone —otro pintor italiano— estaban trabajando la

⁴⁷ «el señor Petro Paulo [de Montalbergo] y el señor Ysach [Hermes], pintores italianos residentes en Barcelona»

⁴⁸ Encontramos escrito su nombre de muchas maneras: Giralt, Giraut, Girart, Guitart, Guirart, Girardt. No tenemos información concluyente de su origen ni de la población donde residía.

⁴⁹ «recordará que «antiguamente» había residido en Roma»

policromía y el dorado del retablo de Santa Cecilia en la iglesia de San Miguel de la capital catalana. A partir de ese momento ya permanecerá el resto de su vida en Cataluña, efectuando trabajos en Barcelona, cerca de Vic o en Tarragona. Además, durante las últimas décadas de su vida combinará el oficio de pintor con el de comerciante, principalmente de grabados y libros procedentes de Italia, aunque sabemos que comerciaba con otros productos como vino o seda blanca de Valencia.

Por otra parte, localizamos a Isaac Hermes trabajando en Cataluña de 1574 hasta su muerte. Como Pietro Paolo da Montalbergo, Hermes también era un pintor foráneo de Utrecht, en los Países Bajos. No sabemos a ciencia cierta su biografía anterior a la llegada a nuestro país. Su nombre completo es Isaac Hermansz Vermey, hijo de Herman Jansz Vermey y Reinalda. No se casó nunca ni tuvo hijos, lo que le permitió tener una muy buena posición económica. De hecho, a veces lo encontramos dedicado al préstamo de dinero. Mantuvo una buena amistad con Pietro Paolo da Montalbergo, tanto en el ámbito profesional como en el personal. Murió el 20 de abril de 1596 en Tarragona, y por el inventario que se hizo de su lugar de residencia, comprobamos que estaba informado de las vanguardias de su tiempo, encontramos pinturas, tallas dibujos, libros y tratados entre otras pertenencias. A este pintor también le podemos suponer una estancia formativa en Italia, pero no tenemos ningún documento que nos pueda confirmar lo que hoy por hoy permanece una mera hipótesis. Hermes había estado al servicio de Lluís de Requesens cuando este último era embajador de Felipe II. Es de esta manera como el pintor neerlandés se introdujo en el contexto catalán.

De entrada, el proyecto propuesto por Girart quería aprovechar elementos del retablo anterior, ampliándolo en altura y en anchura, y añadiendo decoraciones. Sin embargo, esta intención fue rotundamente negada y rechazada tanto por los pintores como, en consecuencia, por el propio Consejo. En esencia, la idea fue desestimada por cuestiones estéticas, dejando de lado las evidentes razones ya expuestas anteriormente concernientes a los tamaños. Respecto a esta última cuestión, el Consejo quería un retablo tan enorme que ocupara dos capillas más que el retablo de Ostris. Así pues, como se explicita en el documento del 28 de abril de 1576 del Libro de Consejos, se decide

«que convindria y ere necessari ferlo de altra forma conforme ells [Pietro Paolo da Montalbergo e Isaac Hermes] donaren la intentio al dit mestre Pedro Girart y feu altra trassa la qual dits mestres veieren y foren de parer se fes de aquella manera y que seria conforme requeria la Yglesia y lloch y que conforme veuen y entenen que dit mestre Girart

es molt bastant per fer lo dir retaule de fusta conforme dona y esta la trassa que ultimament ha donada y feta conforme la intentio li an donada dits mestres y pintors de Barcelona quant emperò al pintarlo los apar que dit mestre Girart no seria prou sufficient en lo que tenen vist a la pintura ha feta en lo retaule de Sant Miquel»⁵⁰(citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:133),

es decir, si bien aceptan la nueva traza que ha presentado Pedro Girart siguiendo las indicaciones de los dos pintores italianos, también es cierto que explicitan que a Girart solo se le contrate para el trabajo de madera, no como pintor —lo que no deja de ser curioso ya que a Pedro Girart se le conocía como pintor—. Bosch y Garriga, pero, también hacen mención que, no deja de ser interesante que dos pintores nieguen rotundamente que Girart haga las pinturas del retablo —«lo pintar, emperò, que no se li done en ninguna manera»⁵¹ (citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:44)— y que, quince años más tarde, uno de ellos —Isaac Hermes— sea el artífice que las llevará a cabo. De todos modos, no hay ningún indicio de que se hiciera con maldad o con una visión de futuro tan extensa en el tiempo.

Así pues, el 6 de junio de 1576 Girart firma el contrato ante notario y comenzará la construcción del nuevo retablo con madera de álamo, que tenía que estar terminado a los tres años. No tenemos la descripción del primer retablo, pero por información futura podemos deducir que tenía el basamento, una predela con el sagrario, dos cuerpos —el primero más alto que el segundo— y un ático. Se preveía construir múltiples esculturas y las pinturas que ya hemos dicho que hará Isaac Hermes más de una década después.

Se estableció con el escultor que se le pagarían de entrada doscientas libras, y treinta cada mes para la construcción del retablo. Pero, como ya había pasado con Pedro Ostris, con Girart también comenzó una avalancha de quejas incesantes. El escultor consideraba que treinta libras mensuales no eran suficientes para hacer frente a los gastos del material y, a la vez, tener contratados los colaboradores —entre los que se encontraba su hijo y Pedro Barrufet—. Las reiteradas reclamaciones por parte del escultor acabaron provocando que

⁵⁰ «que convendría y era necesario hacerlo de otra forma conforme ellos [Pietro Paolo da Montalbergo e Isaac Hermes] daron la intención al dicho maestro Pedro Girart e hizo otra traza la cual dichos maestros vieron y fueron de la opinión que se hiciera de esa manera y que sería conforme requería la iglesia y el sitio y que conforme ven y entienden que dicho maestro Girart es muy bastante para hacer lo dicho retablo de madera conformada y está la traza que últimamente ha dado y hecha conforme la intención que le han dado dichos maestros y pintores de Barcelona cuando pero al pintarlos les aparece que dicho maestro Girart no sería bastante suficiente en lo que tienen visto a la pintura que ha hecho en el retablo de San Miguel»

⁵¹ «el pintar, sin embargo, que no se le dé en ningún modo»

el Consejo convocara una visura de la obra para que varios expertos dieran su opinión sobre el tema, y así terminaran los molestos lamentos por parte del artesano. En este caso, los expertos «mestre Blanch y mestre Xanxo entretallador fusters de Tarragona»⁵² (Libro de Consejos, transcritos por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:136) concluyen que la paga que recibe el escultor es suficiente para sacar adelante la fábrica del retablo.

Girart dio por terminado el primer cuerpo del retablo en noviembre de 1578 pero no sin los problemas económicos ya mencionados, ahora aún más agravados. Los reproches del maestro continúan, y por este motivo el Consejo encarga una segunda visura ya que la obra no está avanzando a un ritmo adecuado. En motivo de esta visura vinieron cuatro expertos: Gaspar Huguet, un maestro de Babastre —que permanece anónimo—, Josep Blanch y Joan Miret. Los resultados de la visura los encontramos en el Memorial de los Actos y Censales (de 1605 a 1630), actualmente en el Archivo Histórico de la Ciudad de Reus, transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:139). La visura evalúa diferentes puntos:

«18 del mes de setembre de lany 1579 fonch judicat lo retaule de la església ço es lo retaule mego dit de Sanct Pere, 18 satembre 1579.

primo per lo assemblaga judicaren sincentes xixante nou lliures dich	569 lliures
per la fuste fer bastides claus y ayguacuyt tres centes honze liures dich	311 lliures
per talla set sentes norante y nou	799 lliures
per lo peu de pedre tres centes satante i sis liures	376 lliures

Suma dos milie sinquante lliures 2050 lliures»⁵³

Así pues, en este caso se le da la razón al escultor, ya que, desde julio de 1576 a septiembre de 1579, se le habían dado unas 1370 libras. Sin embargo, el Consejo de la villa se mostró en desacuerdo con esta visura, y encargó otra en secreto. La segunda, pero, debía decir más o menos lo mismo que la de septiembre de 1579, ya que el siguiente mes, Girart

⁵² «maestro Blanch y maestro Xanxo entretallador»

⁵³ ««18 de septiembre del 1579 fue adjudicado el retablo de la iglesia esto es el retablo mayor dicho de San Pedro, 18 septiembre 1579. / primero por el ensamblaje adjudicaron quinientas sesenta nueve libras 569 libras / para la madera hacer andamios claves y cola animal trescientas once libras 311 libras / para talla setecientos noventa nueve 799 libras / para el pie de piedra setecientos setenta y seis libras 376 libras / Suma dos mil cincuenta libras 2.050 libras »

recibió «sexaginta libras barcinone habitis hoc modo triginta libras ex solverunt de eorum voluntate adjudicatoribus pretium pacte del retaule»⁵⁴ (Fondo notarial de Joan Olives, transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:140). De todos modos, a pesar de que Pere Girart salió vencedor de la visura y se le pagó la cantidad mencionada en las líneas anteriores, las tensiones entre el escultor y el Consejo de Reus provocaron que le sustituyera como responsable del retablo para nombrar a Pere Barrufet, uno de sus colaboradores. Y finalmente se acabó echando a Girart. La obra de madera del retablo pues, saldrá adelante bajo la dirección de Barrufet hasta su finalización en 1579 ca. A partir de este momento la fábrica pasará a una segunda fase, la construcción de las imágenes.

Las figuras pues, se colocarían a la arquitectura ya terminada, que Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:53-54) indican que

«Constava del basament de pedra, el bancal amb un discret sagrari, dues andanes o cosos, és a dir el cos principal i un segon cos menor damunt seu, i un coronament més estret i alt flanquejat per volutes (...) que incloïa dos medallons el·líptics per emmarcar pintures. L'integraven cinc carrers. El carrer central tenia tres fornícules per a les imatges (...), i també tenien fornícules menors els carrers extrems de cada costat. Entre el carrer central i els extrems de cada cos (...), es formaven dos carrers laterals intermedis, dos grans espais disposats en previsió de sis pintures sobre taula»⁵⁵.

Las esculturas del retablo

En este capítulo entrarán en escena Gaspar Huguet y Agustí Pujol I. El primero nació en el seno de una familia borgoñona con una larga tradición como escultores. Su abuelo, Huguet de Artés, se instaló en Barcelona, es por eso por lo que Gaspar Huguet ya es conocido como «escultor de Barcelona». A lo largo de su carrera profesional se movió por el territorio catalán para llevar a cabo tareas como partes del retablo de la Prioral de Reus o el retablo mayor de Sant Antoni de Llavaneres, que no terminó porque murió tres

⁵⁴ «Barcelona se limitó a sólo sesenta libras treinta libras de los adjudicatarios pagarán el precio de su acuerdo del retablo»

⁵⁵ «Constaba del basamento de piedra, el bancal con un discreto sagrario, dos andenes o cuerpos, es decir el cuerpo principal y un segundo cuerpo menor sobre él, y un coronamiento más estrecho y alto flanqueado por volutas (...) que incluía dos medallones elípticos para enmarcar pinturas. Lo integraban cinco calles. La calle central tenía tres hornacinas para las imágenes (...), y también tenían hornacinas menores las calles extremas de cada lado. Entre la calle central y los extremos de cada cuerpo (...), se formaban dos calles laterales intermedias, dos grandes espacios dispuestos en previsión de seis pinturas sobre tabla»

años después de iniciar el trabajo, en 1585. También sabemos que entregó unos modelos de cera a los escultores Joan Ballestes y Pere Barrufet para la realización del retablo mayor de Palamós.

El segundo, Agustí Pujol, era hijo del cantero Arnau Pujol, seguramente era el «Agustí jove»⁵⁶ que trabajaba el 1569 al lado de su padre en la catedral de su ciudad natal, Tortosa, con 15 años. La siguiente referencia bibliográfica la encontramos en 1578 cuando, con 24 años se dispone a «tallar els quatre escuts amb les armes de la Generalitat que, lamentablement, no hem conservat»⁵⁷ (Bosch Ballbona, 2009:55). No sabemos nada más de Agustí Pujol I hasta el 1583, cuando lo encontramos trabajando en la iglesia de Santa María de Montblanc. Posterior a este momento, le situamos en la Prioral de Reus, ocupándose del retablo mayor y más tarde realizando en ella dos tronas junto con Arnau Pujol; y el Dr. Joan Bosch le atribuye también el apostolado de la fachada de la iglesia parroquial de Santa Maria de Montblanc (Bosch Ballbona, 2009:70); así como también el localizamos en Vilafranca del Penedès con motivo de la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María, entre otros. Cabe mencionar que años más tarde, entre 1606 y 1610, encontramos a Agustí Pujol I trabajando junto con su hijo de nombre homónimo, que llamamos Agustí Pujol II. Este segundo, que seguirá la profesión de su padre, eclipsará a su padre por la gran inventiva y destreza en su profesión, y es quien ha concentrado «tots els elogis i les observacions crítiques»⁵⁸ (Bosch Ballbona, 2009:51) de la historiografía, difuminando la figura de su padre.

Si bien hasta ahora, gracias a —o debido a— las quejas de Pere Girart, la documentación referente a la estructura arquitectónica del retablo era relativamente abundante, con el inicio de los trabajos de imaginería, esta aparecerá más fragmentada, debido tanto a la participación de diferentes maestros en elementos individuales como a los pocos de problemas que hubo.

Las tallas y su autoría las podemos rastrear a través del libro de cuentas que nos muestra los diversos pagos que la ciudad de Reus hizo a los diferentes artífices, así como las visuras hechas una vez terminado el trabajo pactado. El 29 de mayo de 1582, por ejemplo, «Isach Hermes pictorem barchinonem residentem et Joannem Aragall Ymaginarium»⁵⁹

⁵⁶ «Agustí joven»

⁵⁷ «tallar los cuatro escudos con las armas de la Generalitat que, lamentablemente, no hemos conservado»

⁵⁸ «todos los elogios y las observaciones críticas»

⁵⁹ «El pintor Isach Hermes residentes en Barcelona y Joan Aragall imaginero»

(Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:141) visuraron las figuras que había hecho Gaspar Huguet, «una imaginis beatae Virginis Mariae cum eius filio in brachio altera beati Petri Apostoli atque Pontificis ligno de ciprer in cathedra Pontifficali scedens»⁶⁰, es decir, una figura de la Virgen con el Niño en brazos, y una figura de Pedro apóstol entronizado. Las esculturas, hechas con madera de ciprés, debían ser colocadas en las grandes hornacinas de la calle central de los dos cuerpos principales. Como bien apuntan los autores del libro *El retaule major de la Prioral de Reus* (1997:57), el dinero que recibe Gaspar Huguet, un total de 110 libras nos haría sospechar que habría realizado algunas otras esculturas, pero hoy por hoy no lo podemos saber a ciencia cierta.

El otro artífice que se encargará del resto de tallas de nuestro retablo será Agustí Pujol I. El escultor llevará a cabo diecisiete tallas, reflejadas en el Libro de cuentas entre 1587 y 1589 por un coste total de 192 libras y 10 sueldos, pagados «per los personatges», «per part de les figures», o «per lo retaule»⁶¹ (Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:58). Una vez las esculturas fueron talladas, el siguiente paso sería la realización de las pinturas que debían ser colocadas en los paneles de las calles intermedias, es decir, a ambos lados de la calle central.

Las pinturas de Isaac Hermes Vermei

Seguimos con la construcción del retablo. Nos situamos ya en 1592, pasados tres años de la finalización de las esculturas, cuando el Consejo de la ciudad es capaz de contratar a un pintor ya conocido: Isaac Hermes. Recordemos que, junto con Pietro Paolo da Montalbergo, habían sido los responsables de dirigir a Pere Girart en la creación de la traza definitiva que seguiría el retablo. Por la realización sus pinturas, le pagarían la importante cantidad de ochocientas libras. Las tablas encargadas a Hermes debían contener seis escenas vitales del santo titular de la Prioral, es decir, de San Pedro. Además de estas seis, también tenía que hacer dos más, dos medallones de formato oval, que se situarían a ambos lados del ático del retablo. Como era usual en estas dos últimas, el tema era una Anunciación conformada por, en un lado un Ángel y al otro la Virgen.

⁶⁰ «una imagen de la Virgen María con su hijo en brazos y San Pedro apóstol y pontífice sentado en el trono pontifical en madera de ciprer»

⁶¹ «por los personajes», «por parte de las figuras», o «por el retablo»

En cuanto a las seis tablas mayores, las escenas escogidas fueron las siguientes —de izquierda a derecha—: en el bancal se representó la «Curación del parálítico» y «Cristo caminando sobre el agua»; en el primer cuerpo, la «Caída y muerte de Simón el Mago» y «Crucifixión de San Pedro»; y en el cuerpo superior el «Lavatorio de los pies» y el «Liberación milagroso de San Pedro». Las pinturas fueron terminadas y entregadas sin ningún imprevisto dentro del plazo establecido, en 1593. De esta manera, con las tablas de Hermes ya colocadas 17 años después del inicio de esta gran empresa podemos dar por finalizada la etapa de construcción de este retablo (Fig. 7).

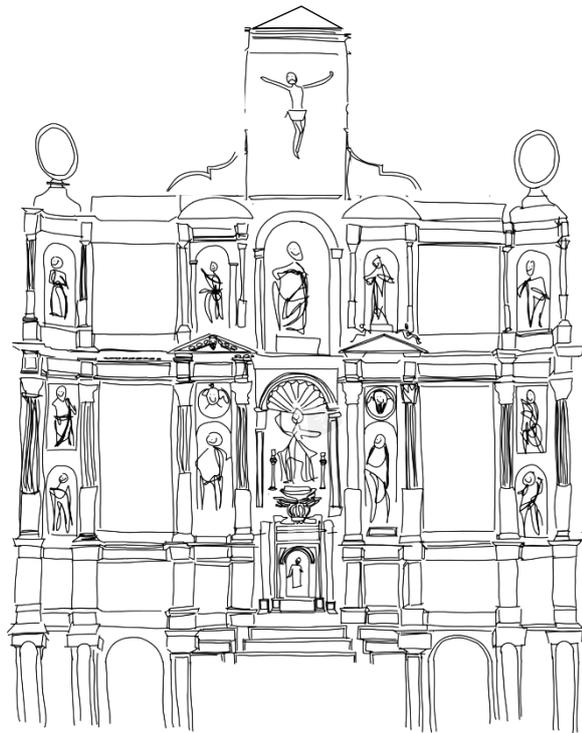


Fig. 7 Configuración ese momento del retablo. Autoría propia (2020).

Una nueva propuesta, la «andén del Salvador sobre Sant Pere»

Después de la gran inversión y de los esfuerzos hechos en la construcción de este — recordemos, segundo— retablo, aún quedaba por hacer la parte más costosa: la policromía y el dorado. Dado que la primera fase de la doradura consistía en desmontar por completo el retablo, en ese momento se puso sobre la mesa una nueva propuesta: aprovechar el momento del desmontaje para ampliar el retablo con un cuerpo más. Esta idea tuvo éxito entre los responsables de las decisiones referentes al retablo y veremos cómo, en 1623 se contratará a Agustí Pujol II para realizar la acometida.

Ceán Bermúdez en 1800 escribía sobre Agustí Pujol II: «falleció el año 1643 a los 58 de edad» (citado por Bosch Ballbona, 2009:108), por tanto, deducimos que nace en 1585 en Vilafranca del Penedès, información que también nos viene dada por el historiador e ilustrado gijonés. Aunque Bosch afirma que realmente no tenemos documentos que confirmen o desmientan su presencia en la ciudad en ese momento, sí que sabemos que Bermúdez se equivoca en el año de su muerte, que fue en 1628 y no en 1643. El vacío

documental sigue en su periodo de formación, aunque resulta evidente que el taller paterno tuvo un papel principal. La corta carrera profesional de Agustí Pujol II comienza en 1606 cuando, junto con el primero de los Pujol acababan el retablo mayor de Vilanova. Compartió con su padre los encargos del retablo mayor de Santa María de Martorell, el del Rosario de la iglesia de San Pedro y del Santo Espíritu de Terrassa. Y posteriormente tuvo encargos en la iglesia de Santa María del Pi de Barcelona, en el convento del Carmen de la misma ciudad, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en la parroquial de Verdú, en la iglesia de Arenys de mar, etc. Su carrera fue muy prolífera, y Joan Bosch y Joaquim Garriga (Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:169) no dudan en subrayar que «és el més brillant i culte dels que treballen a Catalunya durant el segle XVII i, sens dubte, el més admirat i recordat d'aquella centúria. Va tenir-hi un paper renovador per a l'escultura que és equivalent del que tingué Pere Blai per a l'arquitectura»⁶².

Nos remitimos otra vez en el Libro de los Consejos, en el documento del 1 de mayo de 1623 (transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:143-144) para obtener información: «Fonch determinat que se anomenen dotse persones juntament en los jurats (...) y se informen lo retaule de Vilanova y de Vilafranca lo que han costat y que al retaule si afige una andana»⁶³. Así pues, estas doce personas tenían que enterarse del coste de los retablos nombrados, construidos recientemente, que el Consejo decidió tomar de referencia para saber lo que les costaría la ampliación. Además, el mismo documento también dice que en ese mismo momento el Consejo ya ha comenzado a recibir y a mirarse algunas propuestas: «son vinguts a esta vila alguns pintors y an fet alguns rasgunyos per lo que fa afegir al retaule del altar major»⁶⁴ aunque se plantean «si se afegira al altar una andana de figures o si sols se afegiran un pedestals»⁶⁵. Hemos de decir que finalmente se acabará llevando a cabo el añadido de un nuevo andén, que recibirá el nombre del andén del Salvador por estar dedicada a Cristo Redentor.

El nuevo andén se colocaría como el segundo cuerpo, de modo que los cuerpos del retablo en ese momento pasarían a ser el primero y el tercero, con el nuevo intercalado entre

⁶² «es el más brillante y culto de los que trabajan en Cataluña durante el siglo XVII y, sin duda, el más admirado y recordado de aquella centuria. Tuvo un papel renovador para la escultura que es equivalente del que tuvo Pere Blai para la arquitectura»

⁶³ «Fue determinante que se nombren doce personas junto con los jurados (...) y se informen del retablo de Vilanova y de Vilafranca lo que han costado y que el retablo se añada un andén»

⁶⁴ «son venidos a esta villa algunos pintores y han hecho algunos dibujos con respecto añadir al retablo del altar mayor»

⁶⁵ «si se añadirá al altar un andén de figuras o si solo se añadirán unos pedestales»

ambos. Desconocemos el motivo de querer tal agrandamiento, aunque Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997: 63) sugieren que se podría haber debido a la presión de que el retablo no se quedara retrasado en el tiempo respecto a los que se estaban haciendo en ese momento como los dos retablos que toman como referentes —el de Vilanova y el de Vilafranca—, que destacaban por su grandiosidad. Vemos también que el escultor que contratarán para la tarea había estado directamente relacionado con estos dos retablos, Agustí Pujol II había trabajado en los dos junto con su padre, Agustí Pujol I, con quien compartía profesión.

E. Liaño (1985:35-36) transcribe de las *Cuentas de Blats* una entrada del 20 de octubre de 1623 que anuncia el trabajo que deberá hacer Agustí Pujol:

«la Andana del salvador sopra St. Pere I frontispis I find I totlodemes que falta (...) comes llargament Consta en la capitulacio fet i firmada a 23 de Juni del Present [any] (...) Agosti Pujol Escultor de Barcelona De la qual obra selidona vuitsentas lliures acabada lobra (...). Entrenense que ames dela dita feina adefer quatra cabezas per adornar lo altar operador»⁶⁶.

Por lo tanto, Agustín Pujol, que firma el contrato el 23 de junio del mismo año, no solo tiene que hacer el nuevo andén, sino también «quatra cabezas». Y, además, tenía que conseguir que el nuevo andén encajara con los otros dos, y para hacerlo, Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:65) sugieren que el escultor se valió de los *putti* que cabalgan los frontones que incorporó, y que seguramente añadió también en el ático, modificándolo de esta manera para homogeneizar todos los andenes del retablo. Con el engrandecimiento del retablo de Pujol, la altura del retablo pasó de 18 metros a 21'80 metros, mientras que la anchura se quedó en los mismos 11'80 metros, no pudiendo crecer más porque esta era la amplitud máxima que permitía la iglesia.

En 1628 Agustín Pujol murió. Tenía casi terminado el trabajo, únicamente faltaba esculpir el sagrario, que se había decidido sustituir porque el de Girart era demasiado pequeño. Su defunción conmocionó a todo el mundo y retrasó la obra del retablo. El Libro de Consejos (transcrito por Liaño, 1985: 37) dictamina que

⁶⁶ «la Andana del salvador sobre san Pedro y frontispicios e incluso lo demás que falta (...) cuanto más largamente consta en la capitulación hecha y firmada el 23 de Junio del Presente [año] (...) Agostí Pujol Escultor de Barcelona De la que obra se le da ochocientas libras [una vez] terminada la obra (...). Entendiéndose que además de dicha labor debe hacer quatro cabezas para adornar el altar operador»

«per la mort de m^o Agusti Pujol escultor es restat lo sacrari comensat y sea de acabar y la señora Pujol demane que li reban la feyna que vuy y ya feta o que li donen orde que la fase acabar que ella servara lo pacte que son marit tenia fet en la vila, nosaltres tractavem en m^o Rocafort escultor quel acabas yns apareyx quens ha demanat una cosa molt exesiva (...) fonch determinat que la señora Pujola fasse acabar lo sacrari a alguna bona abilitat»⁶⁷.

A pesar de la conversación que hubieran tenido el Consejo y Rocafort, y la cantidad «exesiva» que hubiera pedido, la viuda de Pujol, Elisabet Pujol, acaba haciendo algún tipo de trato con él que desconocemos, y será Rafael Rocafort quien acabe el sagrario que había comenzado el fallecido escultor. Rocafort había contratado la doradura del sagrario al pintor Pere Torner y se daba por concluida en 1633.

Rafael Rocafort nació en Castelló d'Empúries, y lo encontramos por primera vez trabajando en Reus, donde se había trasladado para realizar el retablo del Santo Nombre de Jesús de la Prioral. En esa misma ciudad llevó a cabo el sagrario iniciado por Agustí Pujol II, inacabado debido a su muerte. Rocafort también se hizo cargo de otra obra que Agustí Pujol II no pudo terminar: el retablo de la Inmaculada de la catedral de Barcelona. La última obra que se le conoce es el pedestal del nuevo retablo mayor de Santa María del Mar, en piedra y mármol, que hizo junto con Josep Ratés. Sea como fuere, Rocafort falleció en 1640.

⁶⁷ «por la muerte de m^o Agusti Pujol escultor es restado el sagrario comenzado y se tiene que terminar y la señora Pujol pide que le reciban el trabajo que hoy hay hecha o que le den orden que la haga acabar que ella conservará el pacto que su marido tenía hecho con la villa, nosotros tratábamos con m^o Rocafort escultor que lo terminó y nos parece que nos ha pedido una cosa muy exesiva (...) fue determinado que la señora Pujola haga terminar el sagrario a alguna buena habilidad»

De esta manera quedaba acabada la estructura definitiva del retablo mayor de la Prioral de Reus, formado por un basamento, predela, tres cuerpos de tamaños diferentes y un ático. Las tres calles centrales eran perpendiculares a la nave mientras que los dos extremos —así pues, el retablo tenía un total de cinco calles— estaban ligeramente avanzadas en diagonal, recorriendo el perímetro del presbiterio de la Prioral. La calle central la formaría un conjunto de tres hornacinas —la central mayor que las que tenía a ambos lados— y las calles laterales extremas también tendrían hornacinas, todas ellas cobijando por figuras del santoral. En las calles laterales intermedias, en cambio, se colo-

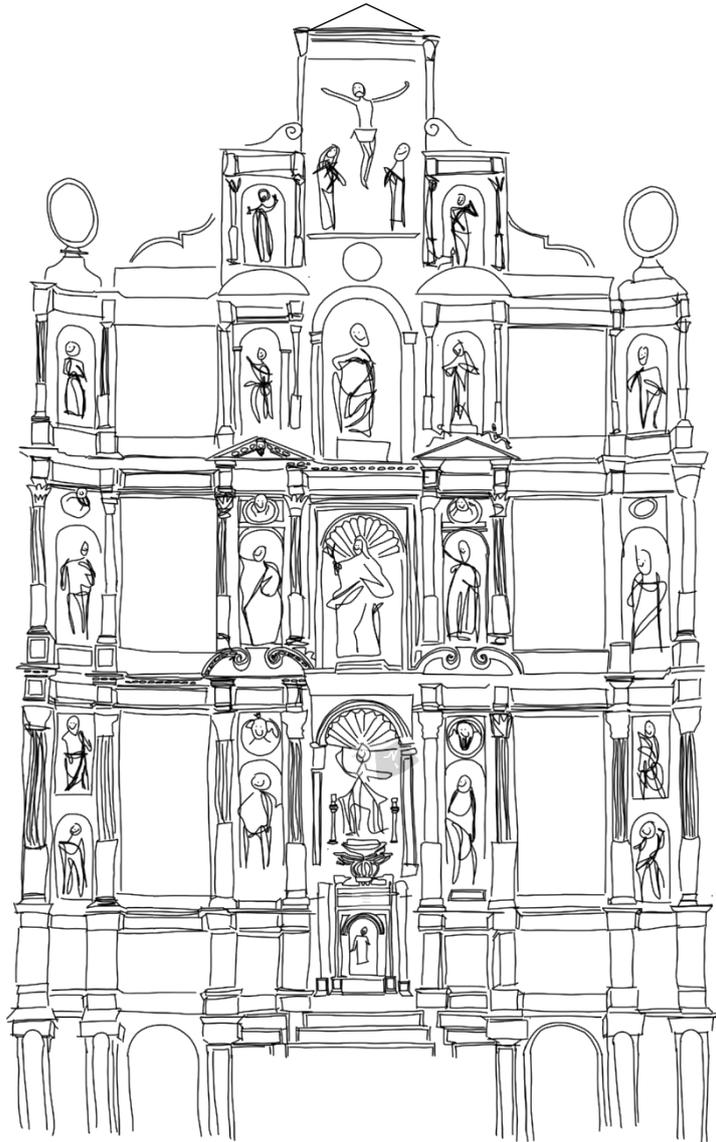


Fig. 8 Esquema final del retablo. Autoría propia (2020).

caban tablas pintadas con la figura del santo titular de la iglesia, San Pedro. Finalmente, el ático constaba de un panel con el fondo estrellado en el centro, con la escena del Calvario formada por tres figuras exentas. El panel se solapaba con el tercer cuerpo de la estructura mediante dos hornacinas a ambos lados, esta vez flanqueadas de unas volutas fitomorficas. Por otra parte, en los extremos del retablo distinguimos dos medallones que conformaban una «Anunciación» colocados sobre una compleja base (Fig. 8).

La estructura, simétrica a izquierda y derecha con respecto al eje central que podríamos trazar verticalmente, estaba formada por una retícula cuadrangular que se seguía en la totalidad del retablo con excepción del coronamiento. Columnas corintias estriadas con el tercio inferior decoradas por elementos vegetales y angelitos, y hornacinas con arcos de

medio punto o cúpulas aveneradas enmarcaban las diversas figuras y pinturas del retablo. Encontramos también frontones que coronaban las hornacinas menores de la calle central, con volutas en el primer piso, triangular en el segundo y circular en el tercero. Los entablamentos también estaban decorados con motivos grotescos y vegetales, sirviendo de elemento cohesionador entre todos los niveles de la obra.

Aquí se acabaría la parte escultórica de la gran empresa del retablo de la iglesia Prioral de Reus si no fuera por un último hecho sucedido en 1678, ya años después de la finalización de los trabajos del último escultor, Rafael Rocafort —que acaba el sagrario en 1639—. Otra vez, para aclarar la situación, debemos hacer uso del Libro de los Consejos, en el cual el 1 de julio de 1678 se discute sobre la siguiente cuestión (transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:68-69) de la que se dice que «un devot ha demanat que sèrie de molta devotio se baixas lo Sant Christo del Altar major posantlo en una capella y fent un altre per lo mateix puesto, que lo dit devot pagarà lo gasto»⁶⁸. Es incierto si este cambio se llevó a cabo, o si el crucifijo del que habla es la talla que hizo Agustí Pujol II o se trataría de otra escultura.

La doradura y la policromía

Esta operación, que tuvo que esperar treinta años para empezarse a hacer, no solo servía para hacer lucir más el retablo, sino que también era una película protectora para la madera que evitaba que la pieza tuviera problemas de humedad o de otras plagas.

Las primeras acciones encaminadas a esta nueva fase de la creación del retablo mayor de la Prioral de Reus tuvieron lugar durante la primera mitad de 1623. En febrero de ese año el Consejo planteó el inminente inicio de la policromía por su preocupación por la conservación de la madera Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997: 143) transcribirán el documento del 2 de febrero de 1623 del Libro de los Consejos que hace referencia a tal decisión, «E mes fonch proposat per dits senyors jurats dient com lo retaule del altar major de la Iglesia parroquial desta vila com totes vostres mercès saben esta pera pintar y con ni age tan gran necessitat y patesca la fusta de dit retaule miren vostres merces sis pintan

⁶⁸ «un devoto ha pedido que sería de mucha devoción si bajara el Santo Cristo del Altar mayor poniéndolo en una capilla y haciendo otro por el mismo lugar, que dicho devoto pagará el gasto»

o no per so miren lo faedor»⁶⁹. A finales de marzo ya se inician las primeras gestiones referentes al tema.

En el Libro de Consejos encontramos una información del 28 de mayo de 1623 que explicita que,

«Fonch determinat que per a pintar lo retaule dorar y estofar y afegint una seria ab les definitions y frontispicis necessaris conforme la trassa esta feta se prometen quatre mil y doscentas lliures y ques fasse oposio y lo que fara millor pessa conforme capitulasio entre en la fàbrica del retaule donantli les sobredites quatre mil y doscentas lliures a sas pagues conforme se poran consertar»⁷⁰ (transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:144).

En otros términos, convocan un concurso en el que cada aspirante deberá dorar una pieza de muestra, y quien lo haga mejor según el veredicto del Consejo, será contratado como dorador del retablo, y se le pagaran pagado 4200 libras por hacer ese trabajo.

Un mes después de la finalización del concurso, se adjudicó la faena al pintor tarraconense Francesc Sabater, que años antes había realizado la doradura, entre otros retablos, del de Vilanova. Nacido en Tarragona y con residencia en la misma ciudad, su participación en una obra promovida por la Generalitat, la decoración del nuevo palacio en Barcelona es un claro indicador de que era uno de los mejores en su profesión. Entre la poca documentación del pintor y dorador catalán, lo situamos trabajando en la Sede de Tarragona, en Vilanova, en el hospital de Santa Tecla de Tarragona, en el convento de San Agustín de la Selva del Camp, en la Prioral de Reus y al convento de San Agustín de Tarragona.

Pero a Sabater no solamente le encargan la doradura de la totalidad del retablo, también se hará cargo de las dos pinturas del cuerpo —que están en consonancia con las ya hechas por Isaac Hermes—. En el Libro de Consejos se explicita así; «y que los dos quadros de pinsell sien de ma de Sabater y agen de visurar cada cuerpo en ser acabat y sino son los quadros de pinsell tan bons com los del altar los puga fer fer la vila a costa de mossèn

⁶⁹ «Además fue propuesto por dichos señores jurados diciendo como el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de esta ciudad como todas vuestras mercedes saben está para pintar y como ni haya tan gran necesidad y sufra la madera de dicho retablo miren sus gracias si se pinta o no por eso miran el hacedor»

⁷⁰ «Fue determinado que para pintar el retablo dorar y estofar y añadiendo una serie con las definiciones y frontispicis necesarios conforme la traza está hecha se prometen cuatro mil doscientas libras y que se haga oposición y quien hará mejor pieza conforme capitulación entre [en] la fábrica del retablo dándole las sobredichas cuatro mil doscientas libras a sus pagas conforme se podrán concertar»

Sabater y también la estofadura y encarnadura age de ser de ma de dit Sabater»⁷¹(transcrito por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:145). El trabajo, que debía estar terminada en cuatro años, fue pagado por 4200 libras, como se había establecido en el contrato. Francesc Sabater se asoció con Acacia Hortonedada —también escrito Nicasi— para realizar la tarea asignada del retablo de Reus.

Debido a la poca información que tenemos de este pintor de Montblanc, Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:164) se aventuran a proponer un posible parentesco con los hermanos pintores tarraconenses Mateu y Pascual Hortonedada. Y también con el pintor de Montblanc Cristòfor Hortonedada (doc. 1586-1624). Solo tenemos constancia de su participación en cuatro obras: el retablo de la Prioral de Reus, una pintura del Monumento de Semana Santa de la Prioral, el retablo mayor de la parroquia de Vilanova de Bellpuig y el mayor de la parroquia de Cambrils.

La obra comenzó sin tropiezo hasta que, en 1626, dos años antes de la defunción de Agustí Pujol II, Francesc Sabater murió. En aquel momento el trabajo estaba a medias y los cuadros no se habían ni empezado. Desde entonces la responsabilidad recaía en su socio y cuñado Acaci Hortonedada y de su ayudante, el pintor reusense Joan Olives. El problema vino a la hora de pintar las dos tablas porque recordemos que el contrato estipulaba que si una vez acabadas no eran tan buenas como las de Isaac Hermes, el Consejo podía contratar a algún otro pintor y descontar el coste de las nuevas a Hortonedada. Este sugiere al Consejo encomendarlas a Francesc Ribalta, pero esta iniciativa no resultó fructífera. Sea como fuere, actualmente seguimos sin conocer al autor las pinturas. Únicamente tenemos el dato de que el 2 de julio de 1632 ya habían sido finalizadas y colocadas en el lugar correspondiente.

⁷¹ «y que los dos cuadros de pincel sean de mano de Sabater y deban visurar cada cuerpo en ser terminado y si no son los cuadros de pincel tan buenos como los del altar pueda hacerlos hacer la ciudad a costa de mosén Sabater y también el estofado y encarnadura deba ser de mano de dicho Sabater»

La Guerra Civil y el retablo de la Prioral de Reus

El retablo de la Prioral de Reus es un objeto religioso construido como elemento de culto de la comunidad cristiana. Y como objeto devoto, fue uno de los objetivos a destruir durante los primeros días de la Guerra Civil por parte de las milicias, formadas en gran parte, por anarquistas republicanas. Debemos tener en cuenta que la destrucción del patrimonio que se llevó a cabo a partir del domingo 19 de julio, si bien es trágica, formaba parte de una visión política concreta, y que los blancos —iglesias, mobiliario litúrgico y eclesiásticos— dejaron de ser considerados como un elemento patrimonial para pasar a ser lo que representaba y se ligaba con el bando contrario y su ideología. Es por ello por lo que no podemos hacer una lectura simplista de "cuatro gamberros que no entendían el valor de lo que destrozaban" porque esta visión, aparte de ser errónea, no corresponde con la realidad de los hechos.

Lo que sí que es cierto es que en menos de una semana la mayoría de las iglesias quedaron arrasadas, que el 90% de los retablos que las amueblaban desaparecieron y que estos objetos cayeron en un profundo y largo olvido. No ha sido hasta no hace más de unas décadas que se ha empezado a intentar llenar este vacío. Evidentemente, en estas situaciones históricas y sobre todos en las bélicas, encontraremos dos versiones de los hechos muy diferenciadas entre ellas, dependiendo de si las explica un bando o el otro.

De hecho, en tiempos de guerra el patrimonio es protegido, destruido, trasladado o robado. Lo que yo contaré, centrándome en Cataluña, ocurrió por todo el país. El exilio de obras de arte es una práctica común en tiempos bélicos, que acaban con la desaparición de muchas de ellas o el descubrimiento de los periplos a nivel mundial que siguieron como *La reina Mariana de Austria*, una pieza de Velázquez que salió del Museo del Prado en dirección a Valencia, y seguidamente fue enviada a Barcelona, a Figueras y acabó en la ciudad suiza de Ginebra. Más tarde volvió a España, pero se entregó a Francia, así que hoy la podemos encontrar en el Museo del Louvre (Colorado-Castellary & Moreno-Sánchez, 2017:537). Este es uno de los muchos ejemplos que encontramos del movimiento de obras de arte que hubo en este período, pero también hubo muchas de ellas que fueron destruidas intencionadamente, sobre todo el arte litúrgico.

Hablaremos, en primer lugar, de la destrucción del patrimonio artístico religioso en Cataluña durante los últimos días de julio de 1936 y el intento de salvaguardia por parte de la Generalitat. Seguidamente intentaremos rastrear el periplo que siguió el retablo mayor

de la Prioral, a la vez que vemos los nuevos usos que se le dio al templo cristiano. Aunque se ha escrito extensamente sobre la salvaguardia del patrimonio artístico durante la Guerra Civil, esta información se reduce exponencialmente cuando intentamos seguir un elemento patrimonial en concreto. Sin embargo, investigadores como Bosch y Garriga, en su libro *El retaule major de la prioral de Reus* (1997) y Jaume Massó Carballido a *Patrimoni en perill. Notes sobre la salvaguarda dels béns culturals durant la guerra civil i la postguerra (1936-1948)* (2004) han llevado a cabo esta tarea de forma minuciosa, y a través de sus palabras podemos ver la ciudad de Reus de entonces, las acciones que se emprendieron para la difícil tarea de salvaguarda, y los personajes a quien debemos la conservación de nuestro patrimonio.

Los hechos sucedidos en Cataluña

Los sucesos destructivos de los elementos patrimoniales en Cataluña fueron cosa de días. Ante estos terribles acontecimientos la Generalitat tuvo que activar planes y protocolos con gran rapidez para asegurar la salvaguardia de la mayor parte posible del patrimonio religioso. No debemos pensar, sin embargo, que estas acciones de salvamento fueron posibles solamente gracias a las instituciones gubernamentales y asociaciones que estaban relacionadas. Participaron en ellas numerosos integrantes de múltiples colectivos, entre los cuales estudiantes, profesores e incluso personas como Josep Maria Alomà i Sanabras, un miembro tarraconense del CNT —partido político en principio declarado anticlerical— de quien Jaume Massó Carballido (2004: 18-19) recoge el testigo de lo que sucedió en su ciudad:

«La quema de la Iglesia de San Agustín (...) seguramente sería llevada a cabo por elementos llegados aquel día [21 de juliol] de Barcelona con el fin de extender el terrorismo del que la ciudad hasta entonces había estado preservada. Por el contrario, fue el día de referencia, en unión de elementos de la Generalidad y alumnos de la escuela-taller de escultura y pintura de la misma, cuando para preservar los edificios religiosos del furor de las masas, se dedicó a fijar y amparar, que dichos elementos colocaran carteles y pasquines invitando al pueblo a respetarlos, por considerarlos de interés nacional. / Aprecibido de que en la iglesia de San Lorenzo de procedía a la quema de imágenes por un grupo de incontrolados trasladóse con la mayor rapidez en auxilio de los elementos que intentaban rescatar del saqueo y destrucción un retablo de valor incalculable, sin

poderlo conseguir por la actitud hostil de la masa que amenazaba tomar un mal cariz. Afortunadamente su personación oportuna y decidido gesto permitió recuperar el retablo mentado, siendo inmediatamente trasladado (...) para su conservación y reparación.»

Para poner en contexto la suerte —o menos— que corrieron los elementos patrimoniales en territorio catalán y reconstruir este puzle de forma ordenada y cronológica, haremos uso de los decretos y ordenanzas que iba publicando la Generalidad de Cataluña en su Diario Oficial —en adelante DOGC— casi a diario, extrayendo de él las directrices que se seguían por todo el territorio. El 22 de julio ya se tomaron las primeras medidas, que implicaban la confiscación de la catedral de Barcelona y varias iglesias de la misma ciudad por parte de la Generalitat. El día siguiente se publicará un decreto en relación a la salvaguardia de los inmuebles públicos y el 24 de julio se hace público otro decreto que especifica que cada localidad debe constituir un «Comitè presidit per l'Alcalde i sota la salvaguarda de les Milícies ciutadanes, per vetllar i assegurar la conservació dels edificis públics (...) així com els objectes, que són també Patrimoni del Poble»⁷² (Companys & Gassol, 1936:674).

El 25 del mismo mes se publica otra ordenanza por la que la Generalitat procede a la incautación de «tots els materials i objectes d'interès pedagògic, científic, artístic, històric, arqueològic, bibliogràfic i documental, que es trobin situats en els edificis o locals d'institucions públiques del territori de Catalunya afectats pels actuals esdeveniments»⁷³ (Companys & Gassol, 1936b:708) en aras de su conservación. Esta incautación continuó hasta el 31 de julio, cuando se anularon estas medidas una vez pasada la ola de destrucciones patrimoniales. Además, el día antes ya dejó de estar activa la Junta de Museos. Desde ese momento, sus funciones y objetivo de salvaguardar el patrimonio las asumiría la Comissaria General de Museus —Comisaría General de Museos—, dirigida por Pere Coromines i Muntanya.

Coromines fue una figura muy importante tanto porque era quien decidía las directrices que se seguían en relación con el patrimonio artístico de Cataluña como también por su función como enlace entre los ayuntamientos de cada pueblo y sus Comités, y la

⁷² «Comité presidido por el Alcalde y bajo la salvaguardia de las Milicias ciudadanas, para velar y asegurar la conservación de los edificios públicos (...) así como los objetos, que son también Patrimonio del Pueblo»

⁷³ «todos los materiales y objetos de interés pedagógico, científico, artístico, histórico, arqueológico, bibliográfico y documental, que se encuentren situados en los edificios o locales de instituciones públicas del territorio de Cataluña afectados por los actuales acontecimientos»

Comissaria General de Museus. Bajo su mando, los primeros días de octubre hizo llegar un comunicado a través de la prensa *El Día Gráfico* o *La Vanguardia* entre otros, en el cual informa que «he visitado algunas poblaciones, donde el depósito de objetos artísticos recogidos era considerable (...). Como resultado de este trabajo he considerado conveniente (...) designar un delegado de la Comisaría General de Museos en cada una de aquellas poblaciones» (citado por Bassagoda Hugas et al., 2017:180) esta figura tenía como objetivo servir de conexión con la Comisaría General de Museos. Además, continúa «Esto ha permitida dar hasta ahora una orientación general e impedir la dispersión excesiva de los objetos de arte recogidos». Para continuar evitando la dispersión de estos materiales propone la creación de museos especializados en todo el territorio, «en Tarragona un Museo de Arte Romano; en Reus un Museo del Mueble; en Gerona, un Museo que recogiera las manifestacions artísticas de los tiempos de las guerras de la Edad Media, y, en especial, de los payeses de «remença» (...). En Tortosa, podría organizarse un Museo-archivo, (...)». Y además, propone espacios donde llevar a cabo estos proyectos «el Palacio del obispo, en Gerona; la Casa Gay, en Reus; en Tortosa, el bello Palacio Episcopal, para Museo, y el Palacio del Colegio de San Luis, para Archivo-museo» (citado por Bassagoda Hugas et al., 2017:180-181).

Si ponemos el ejemplo de Tarragona, el 6 de agosto se creó el Comité Antifascista bajo la dirección de Josep Maria Alomà i Sanabras. Unas semanas después, el 22 del mismo mes, Alomà fue nombrado concejal de Cultura, ya que el Ayuntamiento se había vuelto a poner en marcha. Además, también se fundó en el Ayuntamiento un departamento municipal de Incautaciones. A inicios del mes siguiente, el 7 de agosto encontramos en el DOGC un decreto que declara que «els béns propietat de persones que hagin participat o contribuït directament al moviment sediciós del dia 19 de juliol darrer, seran ocupats per la Generalitat de Catalunya, la qual els destinarà a obres i serveis d'utilitat social i a satisfer els serveis públics»⁷⁴. Además, en el mismo documento especifican que también confiscaron los «béns de l'Església i de les Ordres i Congregacions Religioses»⁷⁵ (Companys & Gassol, 1936b:946).

⁷⁴ «los bienes propiedad de personas que hayan participado o contribuido directamente al movimiento sedicioso del último día 19 de julio, serán ocupados por la Generalidad de Cataluña, la cual los destinará a obras y servicios de utilidad social y satisfacer los servicios públicos»

⁷⁵ «bienes de la Iglesia y de las Órdenes y Congregaciones Religiosas»

Poco a poco la Generalitat se fue apropiando de todos los bienes que pudo al mismo tiempo que velaba por su conservación e impedía su destrucción siempre que era posible. Esta tarea prosiguió a lo largo de los siguientes meses y años, pero no sin obstáculos: en Tarragona, hacia finales de julio se emitió una nota radiofónica que hacía saber que

«El Senyor Comissari de la Generalitat de Catalunya a Tarragona s'ha assabentat que recorre les nostres comarques un camió que, usant del nom de la Generalitat, es dedica a la recollida d'objectes artístic-arqueològics i com sia que no es té notícia oficial d'ha-ver-se establert aquest servei, fa avinent a tots els Alcaldes i Presidents del Comitès del Front Popular que no tenen de lliurar res absolutament a ningú, sinó que els objectes reunits deuen guardar-los degudament. / També fa avinent a dits Srs. que ha estat no-menada una Comissió per a les comarques, integrada pels Srs. Ignasi Mallol i Joan Rebull, professors de l'Escola d'Art de Tarragona, que des d'ahir està recorrent els pobles per tal de fer els aclariments i assessorament necessaris. Únicament aquests Srs. estan facultats per recollir objectes, en casos necessaris»⁷⁶ (citado per Bassagoda Hugas et al., 2017:179).

Más tarde, con el agravamiento de las bombas dentro del territorio catalán se pusieron en marcha traslados que, sin embargo, en muchos casos quedaron a medias, ya que, en 1939, con el final de la guerra se entregaron al bando ganador todas las piezas de arte que hasta el momento habían sido recogidas y guardadas, a salvo de la destrucción propia de una guerra como la que se había vivido en el país.

La pérdida del patrimonio artístico religioso en Cataluña fue devastadora a pesar de las acciones de salvamento que se llevaron a cabo. Entre los bienes que consiguieron salir ilesos —al menos en parte— de los hechos de estos años encontramos el retablo de la Prioral de Reus. ¿Qué periplo tuvo que seguir para evitar la destrucción? La del retablo es la historia de un bien como lo ha habido otros, un caso algo sonado, que podemos seguir a través de la documentación que fue dejando tras de sí. Momentos de gran fortuna y otras de destrucción es lo que ha permitido que ahora aparezca fragmentado, pero con

⁷⁶ «El Señor Comisario de la Generalidad de Cataluña en Tarragona se ha enterado de que recorre nuestras comarcas un camión que, usando del nombre de la Generalitat, se dedica a la recogida de objetos artístico-arqueológicos y como sea que no se tiene noticia oficial de haberse establecido este servicio, recuerda a todos los Alcaldes y Presidentes del Comité del Frente Popular que no tienen que entregar nada absolutamente a nadie, sino que los objetos reunidos deben guardarlos debidamente. / También recuerda a dichos Sres. que ha sido nombrada una Comisión para las comarcas, integrada por los Sres. Ignasi Mallol y Joan Rebull, profesores de la Escuela de Arte de Tarragona, que desde ayer está recorriendo los pueblos para hacer las aclaraciones y asesoramiento necesarios. Únicamente estos Sres. están facultados para recoger objetos, en casos necesarios»

algunos elementos conservados entre la Prioral y el Museo de Reus, y que ha hecho me proponga su reconstrucción —aunque sea virtual— para que vuelva a tomar entidad y podamos evocar la grandilocuencia que emanaba su presencia cuando, durante tres siglos, había permanecido en el presbiterio de la Prioral de Sant Pere de Reus.

Los efectos de la Guerra Civil en Reus

En la ciudad de Reus los hechos destructivos en nombre de la «revolución» fueron a caballo de lo que pasaba en la capital catalana. Si bien en un primer momento, el 19 de julio parecía que, aunque las noticias que llegaban de Barcelona de la rebelión militar fascista no afectaban a la capital del Baix Camp, las cosas cambiaron en pocos días. El 21 de julio fue quemada la iglesia de San Francisco y el día siguiente fue el turno del santuario de Misericordia. La Prioral también comenzó a ser destruida el 21 de mismo mes, cuando se rompió y tiró al suelo la escultura en piedra del titular de la iglesia, que se encontraba dentro de una hornacina en el centro de la fachada del templo. Curiosamente, en 1961 reapareció la cabeza de la figura en el contexto de unas obras que se hicieron en la calle. El mismo día los artífices del destrozo de propiedades eclesiásticas accedieron al interior del templo para continuar con los daños, el robo y la quema de todo lo que encontraban a su paso hasta dejar calcinada la mayor parte del mobiliario. Desde retablos hasta altares fueron objeto de estas acciones, aunque, por alguna circunstancia afortunada que desconocemos, tanto el retablo mayor como el del Roser quedaron de pie, y la mayoría de sus elementos no terminaron al fuego. En este momento también se cometió el homicidio de personas religiosas o de ideología de derechas.

Todo esto se debió en gran parte, a la propaganda que se había hecho desde el bando republicano de estas instituciones, sugiriendo la implicación del clero en la revuelta militar, apoyando e impulsando un anticlericalismo iconoclasta. De hecho, en el número 178 del día 7 de agosto de 1936 del diario republicano *El Diluvio* («Crónica diaria. El pretorianismo y la reacción clerical», 1936:2) encontramos un artículo que dice

«nos hallamos frente a una sedición militarista clerical. Los militares fascistas y los clericales más furibundos se han conjurado criminalmente para llevar a España a los horrores de una guerra civil. (...) En el clero católico tuvieron sus mejores secuaces los promovedores de revueltas contra la República. El militarismo contó siempre a obispos,

curas y frailes como los más eficaces aliados en los complots urdidos contra la legalidad republicana. (...) transformados los templos en focos de rebeldía, en depósitos de armas, en centros de recluta de facciosos, no podía permitirse que se les respetase, invocando motivos de índole ultraterrena. (...) Así lo hacen patente en toda España los cuarteles destrozados y los conventos e iglesias en escombros, covachas que fueron unos de militares deshonrados y otra guarida de frailes y curas facciosos.»

Y, de hecho, «si bé foren els anarquistes els més destacats en la persecució del clergat i dels símbols de culte, també hi van participar militants d'altres formacions»⁷⁷ (Bassagoda Hugas et al., 2017:31).

A todo esto, encontramos personajes que, a pesar de ser republicanos, miraban con gran estupor y estupefacción lo que estaba pasando, viendo como ante sus ojos se destruían objetos de un valor social, artístico —y también económico— incalculable, Josep Iglésies, en 1976 recuerda los hechos ocurridos ese día, dando testimonio de cómo lo vivió Salvador Vilaseca, fundador del Museo de Reus:

«L'estiu de 1936 fou angoixós per l'amic Vilaseca. L'esclafit de la guerra civil, amb l'aparició incivil d'uns petits grups que anaven d'un temple a l'altre, armats (...) i ho destruïen tot, el deixà anorreat. Ell, que s'havia erigit en vetllador del tresor artístic ciutadà, es trobava completament impossibilitat d'evitar la salvatgia que es manifestava. La destrucció dels tresors artístics que guardaven les esglésies fou obra d'un dia. Recordem la visita que li férem en aquella avinentesa i que el trobàrem pres d'un gran aclarament. No se sabia treure del cap que haguessin pogut ésser cremades les imatges i pintures, algunes importantíssimes, de la Sang, del Roser, de Misericòrdia i, darrerament, de Sant Pere.»⁷⁸

Sin embargo, sigue explicando Iglésies

«Quan reaccionà, es pogué encara salvar molta cosa de la parroquial de Sant Pere i aleshores vingué l'hora d'anar —Junt amb en Rius— d'un lloc en un altre a recollir el

⁷⁷ «si bien fueron los anarquistas los más destacados en la persecución del clero y de los símbolos de culto, también participaron militantes de otras formaciones»

⁷⁸ «El verano de 1936 fue angustioso para el amigo Vilaseca. El estallido de la guerra civil, con la aparición incivil de unos pequeños grupos que iban de un templo a otro, armados (...) y lo destruían todo, lo dejó anonadado. Él, que se había erigido en velador del tesoro artístico ciudadano, se encontraba completamente imposibilidad de evitar el salvajismo que se manifestaba. La destrucción de los tesoros artísticos que guardaban las iglesias fue obra de un día. Recordamos la visita que le hicimos en aquella ocasión y que lo encontramos tomado de un gran agobio. No se sabía sacar de la cabeza que hubieran podido ser quemadas las imágenes y pinturas, algunas importantísimas, de la Sangre, del Rosario, de Misericordia y, últimamente, de San Pedro.»

que en podríem dir materialment es testos. Però en alguns llocs ni testos de cap mena no quedaries. I no solament a Reus, sinó que anà pels pobles a intentar salvar el que encara era salvable, perquè arreu havia ocorregut l'onada malastruga.»⁷⁹ (citado por Massó Carballido, 2004:19-20).

«Rius», del que habla Josep Iglésies, es Pere Rius, arqueólogo reusense, conservador del Museo Municipal, y una de las personas que se fue directamente responsable del salvamento del patrimonio en la comarca de Reus. Fue también quien llevó a cabo, siguiendo las directrices de la Generalitat, el traslado hacia poblaciones cercanas a Francia —algunas de las cuales Bescanó o Darnius— de gran parte del patrimonio perteneciente al Museo de la ciudad, previamente catalogado y distribuido en cajas ordenadas y documentadas. Al final de la guerra, pero, se entregaron pacíficamente a las autoridades franquistas que, después de que Pere Rius volviera del exilio en 1942, acusaron de haber robado «varios lingotes de oro del Museo Arqueológico de Reus» (citado por Massó Carballido, 2004:40), pero por suerte, pudo demostrar que no era cierto. Aunque se salvó de esta acusación falsa, no le permitieron volver a trabajar en el Museo de Reus.

Pero volvamos al 21 de julio, si bien el retablo mayor de la Prioral de Sant Pere aún se mantenía en pie —junto con el retablo del Roser—, aún corría peligro. Recordemos que el retablo estaba cubierto con una capa —si bien es cierto, finísima— de oro de 24 quilates, motivo suficiente para que a alguien se le pudiera ocurrir rascarla para luego vender el oro. Después de las acciones violentas que tuvieron lugar los últimos días de julio, la Prioral se convirtió en un mercado público donde accedía toda la población, por lo tanto, era un espacio muy concurrido. Ante esta situación, el 28 de octubre se informó al Gobierno de la Generalitat para que autorizara su desmantelamiento y traslado a un lugar más seguro. En el mismo manuscrito, conservado en el Archivo Comarcal de Reus también leemos, «El Conseller Martí Baiges es mostra conforme amb el parer del Conseller Jordana, i que formin part de dita Comissió el Dr. Salvador Vilaseca i el ciutadà Pere Rius del Museu Municipal, per tal que es practiqui una inspecció a dita església i dictaminin respecte les obres d'art mereixedores d'ésser conservades i de les [que] no ho siguin que

⁷⁹«Cuando reaccionó, se pudo aún salvar mucha cosa de la parroquial de Sant Pere y entonces vino la hora de ir —junto con Rius— de un sitio a otro a recoger lo que podríamos llamar materialmente las macetas. Pero en algunos lugares ni macetas de ningún tipo no quedarías. Y no solo en Reus, sino que fue por los pueblos para intentar salvar lo que todavía era salvable, porque todo había ocurrido la ola gafe.»

se'n tregui el major profit»⁸⁰ (Massó Carballido, 2004:49). Así pues, se procedió de esta manera, y todo lo recopilado por Vilaseca y por Rius fue a parar al Museo de Reus, que poco a poco se vio superado y falto del espacio suficiente para garantizar el depósito de las obras de forma adecuada. Para solventar esta situación, a mediados de noviembre se habilitó la Casa Gay como depósito artístico donde seguir almacenando de manera adecuada los objetos que iban llegando.

La operación del desmontaje del retablo mayor de la Prioral de Reus se llevó a cabo los primeros días del año 1937. El Diario de Reus del 3 de enero lo hacía público de la siguiente manera:

«En una visita que hem fet a l'ex-temple de Sant Pere, hem pogut veure amb complaença com una brigada d'obriers, dirigida per personal del nostre Museu, procedeix a desmuntar els altars a l'objecte de separar els materials que tenen un veritable valor artístic, els quals, junt amb altres que s'han recollit de diversos llocs i els que ja compta el Museu Municipal, constituïran els nou museus generals que, per altra part, sabem està en vies de realització immediata»⁸¹ (citada per Massó Carballido, 2004:51).

Esta empresa fue exitosa porque en 1937 Pere Rius escribe el *Informe referent a l'antic Museu Municipal de Reus, i possibilitats de creació del nou Museu Comarcal, que presenta al conseller de Cultura de l'Ajuntament de Reus, N'Antoni Llauredó Muntanyola, el conservador del Museu Municipal i delegat de la Comissaria General de Museu de Catalunya*⁸², en el cual menciona como han podido salvar de la peligrosa exposición al público «la mayor parte del grandioso retablo renacentista de Sant Pere, amb les vuit grans taules de Guitart, la majoria de les imatges i els elements arquitectònics; el magnífic altar del Roser, amb talles d'en Bonifaç (algunes ja perjudicades), els cantorals, el cadiratge del cor, les escultures i relleus de l'altar de Jesús, el tresor d'argent, etc., tot de l'església

⁸⁰ «El Consejero Martí Baiges se muestra conforme con el parecer del Consejero Jordana, y que formen parte de dicha Comisión el Dr. Salvador Vilaseca y el ciudadano Pere Rius del Museo Municipal, para que se practique una inspección a dicha iglesia y dictaminen respecto a las obras de arte merecedoras de ser conservadas y de las [que] no lo sean que se saque el mayor provecho»

⁸¹ «En una visita que hemos hecho al ex-templo de San Pedro, hemos podido ver con complacencia como una brigada de obreros, dirigida por personal de nuestro Museo, procede a desmontar los altares con el objeto de separar los materiales que tienen un verdadero valor artístico, los cuales, junto a otros que se han recogido de varios lugares y los que ya cuenta el Museo Municipal, constituirán los nueve museos generales que, por otra parte, sabemos está en vías de realización inmediata»

⁸² *Informe referente al antiguo Museo Municipal de Reus, y posibilidades de creación del nuevo Museo Comarcal, que presenta al consejero de Cultura del Ayuntamiento de Reus, Antoni Llauredó Muntanyola, el conservador del Museo Municipal y delegado de la Comisaría General de Museo de Cataluña*

parroquial i molts materials d'altres esglésies.»⁸³ (Massó Carballido, 2004:51) y todos fueron trasladados a la Casa Gay.

Ojalá pudiéramos concluir el recorrido y la historia del retablo mayor en este momento porque significaría que sobrevivió en su totalidad —a excepción de las tres figuras principales— y ha llegado así hasta nuestros días, pero desgraciadamente no es el caso. El inicio de 1938 se singularizó por el aumento de bombardeos sobre el territorio catalán, es por eso que el 26 de febrero la Generalitat de Cataluña publicó un decreto en el DOGC en el cual el presidente Companys proclamaba: «queda prohibit de tenir els objectes del Patrimoni Històric i Artístic reunits en diverses poblacions catalanes, exposats en sales de Museu i subjectes, per tant, al risc dels bombardeigs de les poblacions civils»⁸⁴(Companys, 1938:812), además, los Patronatos o Comisiones locales se tenían que dedicar a la «custòdia i protecció dels objectes del Patrimoni Històric, Artístic i Científic»⁸⁵. Así pues, y siguiendo lo que decretaba la Generalitat, se trasladó parte del fondo almacenado en el Museo de Reus a una casa de Vilaplana, a unos 17 kilómetros de la capital del Baix Camp. En el caso del retablo mayor de la Prioral, las esculturas y pinturas del retablo mayor de la Prioral fueron trasladadas a la nueva localidad, mientras que la estructura arquitectónica permaneció en la Casa Gay.

Del trágico fin que sufrió el almacén situado en la Casa Gay es testimonio Francesc Marginyà, el conserje del Museo de Reus y lo relata en la *Memoria que presenta al M. I. Sr. Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Reus, el funcionario del Museo Prim Rull, explicativa de la gestión realizada por el que suscribe y demás personal del Museo, desde el 30 de Julio de 1936 hasta la fecha*, una justificación que escribe el 15 de febrero de 1939 a las autoridades franquistas para recuperar su posición como conserje. Lo explica así: «Cabe citar que *tres siniestros ocurrieron* [la redacción original era: unas bombas explosivas que en tres veces cayeron] en la casa del Sr. Gay Borràs, destruyeron buena parte del edificio, mobiliario y otras muchas cosas de valor, así como el cubierto del patio, donde se guardaban materiales de altares de San Pedro, de Reus y de otros pueblos»

⁸³ «la mayor parte del grandioso retablo renacentista de San Pere, con las ocho grandes tablas de Guitart, la mayoría de las imágenes y los elementos arquitectónicos; el magnífico altar del Rosario, con tallas de Bonifaç (algunas ya perjudicadas), los cantorales, la sillería del coro, las esculturas y relieves del altar de Jesús, el tesoro de plata, etc., todo de la iglesia parroquial y muchos materiales de otras iglesias»

⁸⁴ «queda prohibido tener los objetos del Patrimonio Histórico y Artístico reunidos en varias poblaciones catalanas, expuestos en salas de Museo y sujetos, por tanto, bajo el riesgo de los bombardeos de las poblaciones civiles»

⁸⁵ «custodia y protección de los objetos del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico»

(citado por Bosch Ballbona & Garriga Riera, 1997:181). El material que se había transferido a otros almacenes, en cambio, fue poco a poco transportado a destinos más lejanos, depósitos patrimoniales que había creado la Generalitat como el del monasterio de Pedralbes en Barcelona, el del pueblo de Bescanó o el de Darnius. Allí se mantuvieron a salvo hasta que al final de la guerra fueron entregados al bando vencedor.

Un factor determinante y muy valioso para recuperar o, al menos, para tener constancia del patrimonio artístico que formó parte de la ciudad, son los archivos. Los eclesiásticos fueron salvados, según Salvador Vilaseca, gracias a que Pere Rius

«con una temeridad digna del mayor elogio, pudo salvar el Archivo Histórico de la Real Congregación de la P. Sangre, con su importante documentación, que data del siglo XVI, [así como] gran cantidad de objetos pertenecientes a la misma (...). La conservación de todo ello se debió a la feliz casualidad de no haberse propagado el fuego a unas habitaciones altas, donde se guardaban el Archivo y dichos objetos, hecho que pasó desapercibido a los rojos. / También se debe principalmente a su intervención la salvación del valiosísimo Archivo Prioral, que contiene una enorme cantidad de documentos de los siglos XIII e XVIII, cuidadosamente recogido después de ser [sacado, por la horda,] echado a la calle desde la Casa Prioral [con el fin de convertirlo en pasta de papel].» (citado por Massó Carballido, 2004:67).

Con el fin de conservar los Archivos se tomó la decisión de enviarlos al monasterio de Poblet, donde Eduard Toda, un reusense en aquel momento delegado de la Generalitat se haría cargo de ellos, decisión que se hizo efectiva hacia septiembre de 1938. A principios del año siguiente, pero, temiendo el rápido avance del bando rebelde, se resolvió mover los Archivos a otro monasterio, el de Pedralbes. Mas pocos días después las tropas rebeldes tomaron el monasterio y examinaron todo el contenido del edificio; comenzó el retorno de los Archivos en la ciudad de Reus.

La versión oficial franquista

Como ocurre en situaciones de gran conflicto social, las versiones que se dan sobre los hechos difieren mucho entre los bandos. Se pinta todo blanco o negro, pero para entender lo que realmente pasó debemos tener en cuenta que todas las versiones se tiñen con una ideología política que muchas veces se usan para hacer propaganda. Es cuando miramos más allá, que nos damos cuenta de que más bien nos movemos en una gama de gris. Hasta

ahora hemos visto las noticias que daba la Generalitat, y la historia del salvamento del patrimonio que se hizo desde el punto de vista del bando republicano, pero no debemos olvidar que también formaba parte de su lucha política. Massó Carballido (2004:31) recuerda que Ventura Gassol, que ocupaba el cargo de consejero de Cultura de la Generalitat, veía la salvación del patrimonio como factor que permitiría conservar los rasgos identitarios del discurso «catalanista y burgués, heredero del novecentismo y de la Renaixença». Así pues, se entiende que fueran los propios republicanos quienes salvaron y quienes destruyeron el patrimonio, porque las Milicias Antifascistas de ninguna manera defendían el mismo discurso que Ventura Gassol.

El relato sobre los hechos cambia completamente una vez el bando franquista sube al poder y toma el mando de los ayuntamientos de los pueblos y ciudades. En 1939, pues, el discurso del nuevo ayuntamiento de Reus será el siguiente:

Como no pueden admitir que gran parte de la tarea de salvamento del patrimonio artístico fue llevada a cabo por el enemigo vencido, se aprovechó la ocasión para apropiarse de esta valiosa tarea, atribuyendo todo el mérito al *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, y al *Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*. Además, devolvieron a las ciudades correspondientes los bienes patrimoniales que se habían trasladado a lugares seguros, alegando que estos objetos habían sido «ultrajados y robados por los rojos». Desde esta perspectiva, los bienes habían «podido ser recuperados gracias al celo desempeñado [sic] por varios camaradas que les fué encargada esta misión» («Reus. Devolución solemne de los objetos de arte cristiano que al principio del Movimiento fueron robados por los rojos», 1939:4). Además, junto a ello, se organizó una exposición en la ciudad de Reus titulada «Recuperación Artística» en que se exponían todos los objetos que acababan de regresar en ese momento a la ciudad. El gran éxito que tuvo la exposición se debió no solo a la gran cantidad y calidad de las obras expuestas, sino también porque quien iba podía reclamar los objetos que antes de la guerra eran de su propiedad, pero que, por una cosa u otra habían acabado en manos de otros. En la inauguración de la exposición a las doce del mediodía del 15 de noviembre, Enric Agudé Parés, el nuevo presidente de la Junta de Museos, realizó un discurso donde dijo —según el *Diario Español* del 16 de noviembre—: «haciendo constar el agradecimiento que Reus debe al Comisario de la Zona Levante del Servicio de Recuperación Artística, don José Maria Muguruza, por las facilidades que dio en todo momento para que fuesen restituidas rápidamente a nuestra ciudad las obras de arte allí reunidas. Subrayó la parte importante

que ha tenido el Ejército en la obra de salvación de nuestro patrimonio artístico Nacional» («Reus. Inauguración de la Exposición de Recuperación Artística», 1939:5).

En esta línea también encontramos el informe que el 28 de febrero de 1939 escribió José Ramón de Amézaga, el nuevo alcalde de Reus un par de semanas después de la ocupación franquista de la ciudad en el que relata lo que ocurrió en la ciudad desde el día 18 de julio. Cito textualmente el documento original (transcrito por Massó Carballido, 2004:81-83)

«En los días 18 y 19 de Julio, primeros del Glorioso Movimiento Nacional, nada extraordinario ocurrió en esta Ciudad. La población estaba completamente tranquila y los vecinos afiliados a partidos de derechas, confiando en la actuación de la fuerza pública, Guardia Civil y Carabineros, tenía la confianza de que el Glorioso Movimiento Nacional sería secundado en Reus, como en las demás poblaciones de Cataluña. Pero en el siguiente día 20, cambió por completo el aspecto del asunto. La fuerza pública no secundó el movimiento, al contrario, siguiendo instrucciones de sus superiores, permaneció adicta al Gobierno de la República, lo que fue causa de que los promovedores de la revolución social que en la tarde de aquel día se desencadenó, no encontraran resistencia alguna para llevar a cabo su obra destructora. / En el mismo día 20, todos los partidos políticos que integraban el Frente Popular constituyeron un Comité que titularon Comité Antifascista, que fue el verdadero director de la revolución social que en aquel día se inició. Las turbas se echaron a la calle a media tarde, asaltando las armerías y depósitos de dinamita, distribuyendo entre el elemento revolucionario las armas de todas clases que en aquéllas encontraron. En la mañana del día siguiente, día 21, fueron asaltadas algunas casas particulares de significados elementos de derecha, e incendiando [*sic*] el Colegio de P.P. de la Sagrada Familia, y por la tarde, incendiadas también, dos Iglesias Parroquiales. En los siguientes días continuó el saqueo de los Conventos de Religiosas, a las que se había obligado [*sic*] a salir de sus casas, y el [de los domicilios] de muchos particulares, cuyos dueños, ante el peligro que corrían sus vidas, habían abandonado la Ciudad. / El día 22 por la noche fueron asesinados el Teniente de Intendencia Don Fermín Cuervo Blázquez y el Jefe de Acción Ciudadana Don Alfonso Navarro Miró. Posteriormente a dicha fecha se reprodujeron los luctuosos hechos iniciados en días anteriores, siendo asesinados en diversos días las personas (...). Simultánea a la criminal tarea que las hordas marxistas realizaban, asesinando a cuantas personas creían contrarias a su actuación, era la que realizaban agentes del Comité Antifascista, apoderándose de bienes y fincas de vecinos de significación derechistas. [*sic*] Al mismo tiempo, el propio Comité obligó a un sinnúmero de vecinos a satisfacer crecidas sumas como contribución de guerra, sumas que recaudaba el Comité y que invirtió en la forma que quiso,

sin que haya sido posible encontrar ningún documento justificativo del destino que se dio a aquellas cantidades. / El Comité Antifascista siguió actuando como autoridad máxima de la Ciudad, hasta que cumpliendo órdenes dictadas por el Gobierno de la Generalidad se procedió a la reorganización de los Ayuntamientos. Éstos fueron constituidos por representantes de las organizaciones sindicales y partidos izquierdistas, con la particularidad de que los elementos que formaron el Comité antedicho, responsable máximo de cuantos crímenes y atropellos ocurrieron en la Ciudad, continuaron actuando dentro del Ayuntamiento ocupando los puestos que les fueron asignados por los partidos izquierdistas y organizaciones sindicales a que pertenecían. / La actuación del Ayuntamiento que se constituyó cumpliendo las órdenes dictadas por la Generalidad no ha podido ser conocida en detalle, debido a que los libros de actas, documentación de contabilidad y demás antecedentes que podían facilitar su conocimiento, fueron sustraídos de las Oficinas municipales el día que el Ayuntamiento y demás dirigentes del movimiento rojo evacuó la población. A pesar de esta dificultad, puede afirmarse categóricamente que la actuación municipal fue en extremo desacertada, sin orientación fundamental en ninguno de los ramos de la administración pública, quedando los servicios completamente desatendidos. El presupuesto municipal, ley económica que ha de regir el desarrollo de la vida de los Ayuntamientos, era una completa ficción, en forma que tanto su estructuración orgánica como su desarrollo no estaba ni inspirado ni regido por las prescripciones del Estatuto Municipal, que en el aspecto financiero de la actuación de las municipalidades era la única norma rectora a la que debían estrictamente atenerse. / Del presente informe, como claramente se desprende, no existen cargos concretos contra personas determinadas, los que no es posible formular por esta Alcaldía, por no existir elementos de información y de juicio que para ello son indispensables, pero sí que de lo expuesto puede deducirse la clase y lógica consecuencia de lo funesto que ha sido para nuestra Ciudad todo el periodo de la dominación roja, que gracias a el [sic] Glorioso Ejército Español podemos dar definitivamente terminado.»

Sea como fuere, la cuestión que aquí nos ocupa, es que debido al destrozo de la Prioral del 22 de julio de 1936 desaparecieron para siempre las figuras principales del retablo, y dos años más tarde, siguieron la misma fortuna los elementos arquitectónicos que constituían el retablo mayor de la Prioral que estaban depositados en la Casa Gay.

La reconstrucción virtual

Metodología y punto de partida

Actualmente contamos con una gran cantidad de componentes que formaban parte del retablo mayor de la Prioral de Reus, distribuidos entre el Museo de Reus y la Prioral de Reus. Estos son las que he adjuntado en el Anexo 1 (página 130).

Tenemos, además, una fotografía tomada antes de 1936 de autoría desconocida, que actualmente localizamos en el Archivo Mas del Instituto Amatller de Arte Hispánico y que yo he podido recuperar gracias al proyecto conjunto de la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad de Girona llamado *Art en perill* (<https://pagines.uab.cat/recerca/box.artenperill/>) en el cual se ha querido crear una base de datos relacionada con la aniquilación del patrimonio artístico del Principado que tuvo lugar durante el tercer decenio del siglo pasado. Por suerte, varios estudiosos y asociaciones excursionistas, años antes ya se habían interesado por estos elementos artísticos y afortunadamente tenemos alguna imagen que nos permite evocar cómo era aquellos bienes. Gracias a estas imágenes hechas sobre todo por los miembros del Centro Excursionista de Cataluña, la memoria del mobiliario eclesiástico de antes de 1936 pervive y este puede ser recordado.

Parto de la documentación textual que me ha permitido seguir la construcción del retablo mayor a lo largo de los años. Además, también la fotografía antigua (Fig. 8) me servirá para sobreponer las estructuras en 3D que crearé para la reconstrucción virtual de la pieza, dado que no tengo los tamaños de los diferentes elementos desaparecidos que integraban el retablo y que la fotografía es frontal. La baja calidad de esta —normal teniendo en cuenta el año en que fue hecha— provoca que algunos elementos y detalles no se puedan contemplar bien, porque no se ven nítidamente, o que simplemente no podamos descifrar qué son. Por último, y gracias al Covid-19 —tal vez una de las poquísimas cosas positivas que nos ha traído— el Museo de Reus ha actualizado su página web, incluyendo un apartado dedicado al retablo (<https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>) donde, sobre la fotografía del Archivo Mas del Instituto Amatller e Arte Hispánico, ha colocado una fotografía de cada elemento conservado en el museo con su autoría, su fecha de realización y sus tamaños.

El programa que he escogido para realizar este proyecto de reconstrucción ha sido Blender en su versión 2.83 SDL. Blender es un software libre, dedicado al modelado y a la animación tridimensional. Permite realizar tanto el modelado, como la posterior

incorporación de texturas e iluminación, para obtener una imagen final de calidad. Así pues, con Blender a punto, y dispuesta a empezar la realización de la parte práctica de este trabajo, ya tengo en mente los primeros obstáculos que deberé superar:

En primer lugar, hemos de mencionar lo que Reilly ya apuntó en 1991, y que quería solventar mediante las planimetrías en tres dimensiones. El paso de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad supone la creación de unos códigos concretos que nos permiten interpretar el plano, y en esta operación de traducción siempre o casi siempre se pierde parte de la información. Pero en mi caso, el proceso tiene lugar justamente al revés. Mi punto de partida, aparte de la información textual, es una fotografía frontal del retablo.



Fig. 9 Retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

Podríamos decir pues, que tengo una sección del retablo, que a la vez significa que hay puntos que no han podido ser captados por la cámara. Así pues, hablaremos de puntos ciegos en los que deberé valorar como representar, o si es más adecuado dejar sin modelar.

Una segunda cuestión a tener en cuenta antes de empezar es la referente al tema de la transparencia y coherencia metodológica, para que el modelo sea representado correctamente y según unos criterios lógicos. Para ello me remitiré y haré uso de la escala de evidencia histórico-arqueológica que presentaron Pablo Aparicio Resco y César Figueiredo en la revista *OtArq*, que a la vez es una modificación y definición más precisa de la escala del proyecto Byzantium 1200 (http://www.byzantium1200.com/port_t.html) que habían llevado a cabo Patrick Clifford, Jan Kostenec y Albercht Berger unos años antes. Aunque la escala de evidencia histórica-arqueológica, como bien indica el nombre, está pensada para reconstrucciones de elementos arqueológicos, pienso que también la podemos utilizar en el caso que nos ocupa, ya que

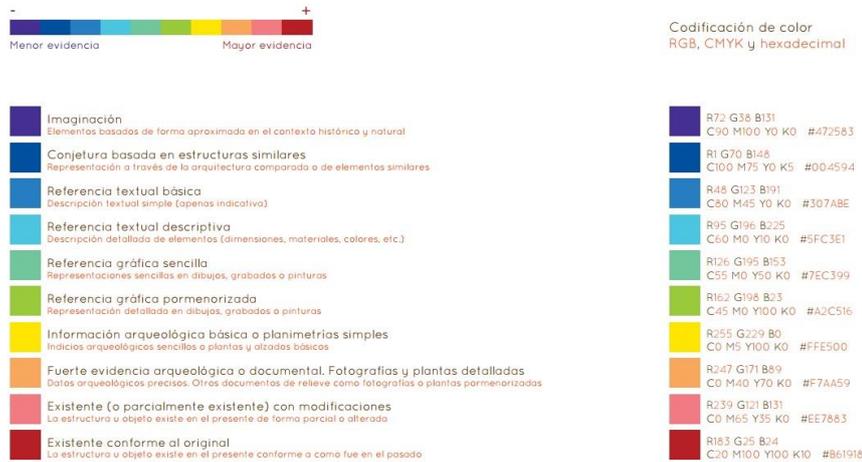
«La autenticidad de las reconstrucciones virtuales queda perfectamente reflejada gracias a esta escala que, con un sólo vistazo, nos permite entender qué zonas de nuestra representación tridimensional están provistas de mayores evidencias y, por lo tanto, es más probable que se ajusten a la realidad y qué partes carecen de esas sólidas bases, tratándose de hipótesis visuales en las que caben mayores niveles de interpretación.»
(Aparicio Resco & Figueiredo, 2016:237).

Así pues, yo la he tenido que adaptar a las fuentes que tengo, porque difieren de las que tendría si estuviéramos hablando de una excavación arqueológica. Si la escala de Aparicio Resco y Figueiredo es la siguiente,

ESCALA DE EVIDENCIA HISTÓRICO/ARQUEOLÓGICA (ES)

Escala de colores correspondiente al grado de evidencia histórica o arqueológica de los elementos representados en la arqueología virtual.

Escala adaptada a partir de Proyecto Bizantium 1200
(http://www.bizantium1200.com/par1_1.html)



www.cesarfigueredo.com
<http://pabloaparicioweb.blogspot.com.es>

Fig. 10 Pablo Aparicio & César Figueredo. Escala de evidencia histórico/arqueológica (Es). 2016. Extraída de <https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2014/07/21/escala-de-evidencia-historica-scale-of-historical-evidence/>

yo he cambiado la referencia textual básica por elementos de los cuales la fotografía nos muestra una leve insinuación, como por ejemplo la decoración vegetal de los frisos. En el nivel 5 deberían ir los elementos que a la fuente gráfica vemos como eran con más claridad, como las volutas del ático. Y al séptimo los elementos que tenemos claro cómo eran, como por ejemplo la estructura general del retablo. En el nivel 8 colocaríamos los elementos de los cuales tuviéramos una fotografía nítida. El resto de los niveles no los he modificado así que son los mismos que proponen Aparicio Resco y Figueredo. Debemos pensar, que al fin y al cabo la escala de evidencia muestra el nivel de evidencia de la que disponemos a la hora de realizar una reconstrucción virtual, en ningún caso es una forma de clasificar las fuentes utilizadas. Es por ello por lo que las modificaciones que he hecho con el fin de adaptar la escala a mis fuentes son coherentes con el objetivo que busca este método.

Proceso seguido

Antes de afrontar la reconstrucción virtual de nuestro retablo debemos analizar detalladamente la fotografía que nos servirá de punto de partida y que nos hará de guía a la hora de realizar nuestra tarea. Es por esto por lo que la construcción de cada parte del retablo será en sí misma, un minucioso ejercicio visual que detallaré en los siguientes apartados.

La fotografía, ya mencionada anteriormente, es en blanco y negro y, si bien vemos casi la totalidad del retablo, debido a la luz que había en ese instante y el efecto dispar de sus rayos al impactar sobre los distintos materiales usados en la confección de la pieza artística, algunas partes de la obra han quedado más esclarecidas y otras bastante inmersas en la oscuridad. Este hecho, sumado a la calidad de las fotografías de principios del siglo pasado nos dificultan la tarea. Es por ello que será de gran importancia la búsqueda de referentes que nos puedan indicar las formas que se tallaban y que integraban retablos coetáneos al nuestro para descifrar las que vemos en la fotografía. Además, aunque como podríamos pensar que el autor del andén del Salvador, Agustí Pujol II, era un *unicum* entre sus compañeros de profesión y que precisamente era conocido por su gran genio creativo que le permitía no repetirse nunca en sus numerosas creaciones, debemos tener en cuenta lo siguiente: la estructura inicial del retablo mayor de la Prioral la hizo Pere Girart, que no era —ni mucho menos— tanto inventivo como Agustí Pujol II y por tanto no innovaba con sus creaciones. Agustí Pujol realizó una ampliación que quedaría incluida en el conjunto del retablo, y debía ser homogénea con lo ya hecho por otros, por lo tanto, tenía que seguir en gran medida lo que anteriormente había llevado a cabo Pere Girart.

Dividiremos este análisis siguiendo las divisiones horizontales de la obra artística para poder hacerlo con gran detalle. Así pues, a medida que vayamos observándolo, iremos mostrando también los obstáculos con los que topamos e intentaremos encontrar la manera más adecuada de solucionarlos. Todas las imágenes del proceso de modelado se encuentran en el Anexo 2 (página 137). Sin embargo, antes de ponernos manos a la obra, me gustaría primero disculparme por los posibles errores que, sin ser mi intención, pueda cometer a lo largo de este proceso.

Sotobanco de piedra

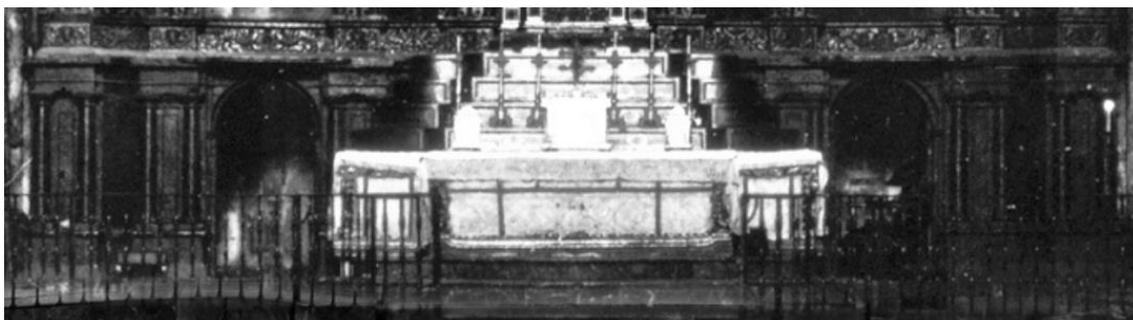


Fig. 11 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, sotobanco de piedra. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

En su totalidad el retablo es totalmente simétrico con respecto a su eje Y, por dicho motivo, tanto en este como en el resto de los apartados, comentaremos los distintos elementos fijándonos solo en un lado del retablo —en este caso el izquierdo— que luego podemos replicar al otro lado.

De la parte inferior del retablo únicamente son visibles dos de las tres calles del retablo. Esto se debe a que el central queda escondido detrás del altar, formado por una mesa rectangular alargada con unos escalones sobre los que se coloca el sagrario de Rafael Rocafort, conservado actualmente en la Prioral de Reus. Así pues, si nos fijamos en el retablo, vemos que las dos calles de los extremos están estructuradas en lo que en el documento gráfico parece un orden dórico —tras un examen visual me he decantado por este orden porque, aunque no se vean con nitidez los elementos que lo conforman, distingo un entablamento formado por un arquitrabe y un friso lisos, como vemos en la foto del principio del apartado anterior (Fig. 8)— divididos por una tenia. Además, el fuste es liso y sin la modificación del tercio inferior que impera en el resto del retablo, de orden corintio. Finalmente, el último elemento que ha terminado por hacerme decantar por este orden, incluso sin ver claramente todos los elementos que forman la columna ha sido su base. Si nos fijamos bien, podemos identificar lo que serían los tres escalones del orden dórico: el estilóbato y el estereóbato. Teniendo todos estos factores e indicios en mente he reconstruido el orden arquitectónico del basamento del retablo siguiendo el orden dórico clásico normativo. Debemos pensar que los órdenes normativos llegaron en tierras catalanas a través del Tratado de Vignola, y el orden del que hablamos lo encontramos,

por ejemplo, en la página 4 de la versión traducida al castellano de Patrizio Caxes de 1593 (Fig. 12).

Justo sobre el entablamento, encontramos una franja lisa que recorre todo el sotobanco siguiendo los entrantes y salientes del orden arquitectónico, así como los espacios dedicados a relieves y pinturas. En el lado izquierdo, justo tocando al altar, la pieza que debería estar situada sobre el entablamento sobre las columnas está girada, seguramente porque el volumen del altar no permitía su correcta colocación.

Debido a la bidimensionalidad de la fotografía no es posible saber con exactitud la profundidad de cada uno de los componentes que forman el retablo. Sin embargo, yo he hecho una

aproximación partiendo de la posición en la cual se sitúan las columnas respecto al entablamento de la colocación que muestra Vignola, y teniendo en cuenta el módulo de las columnas dóricas. Este será un problema recurrente durante todo el proceso del modelado 3D. A pesar de tener exclusivamente una vista frontal del entablamento y basamento del orden dórico, entendemos que las partes que no nos quedan visibles —como los laterales de los dados— continúan teniendo los mismos elementos, sin ningún cambio formal importante. En general, para aproximar al máximo las dimensiones de los elementos, primero he colocado la fotografía del retablo detrás del que será el modelo de Blender, y la he redimensionado hasta que hiciera 21'6 m. de altura y 11'8 m. de ancho, dimensiones que Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997: 65) afirman que tenía el retablo. También he añadido delante de la fotografía los elementos que se han conservado —es decir, de aquellos que conocemos las dimensiones—. Todos estos elementos me servirán para tener una orientación básica de las medidas que podían haber tenido el resto de los elementos que no se han conservado.

Entre el primer y el segundo par de columnas —contamos desde los extremos al centro— observamos que el espacio estaría vacío de decoraciones, pinturas o relieves. La calle

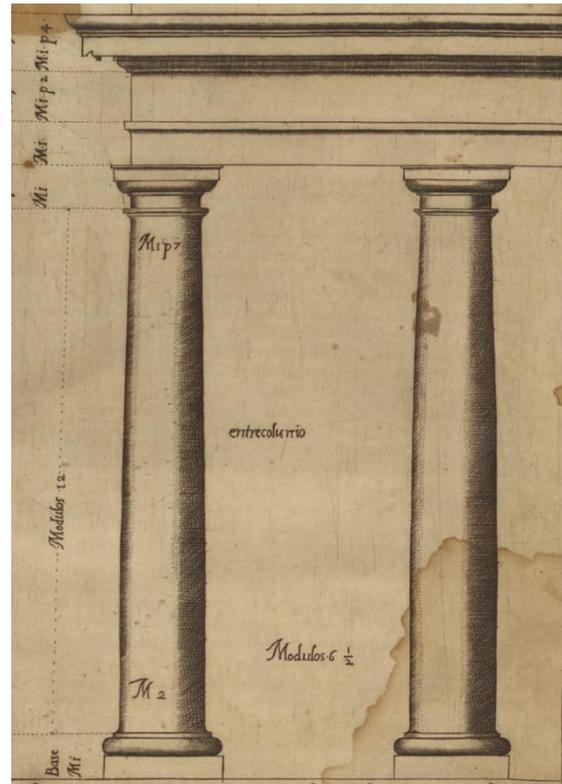


Fig. 12 Ilustración de la columna dórica clásica del Tratado de Vignola. Patrizio Caxes (1593). Extraído de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000235417&page=1>

intermedia, en cambio, contendría una pintura rectangular con la parte superior circular. La superficie que queda en medio de cada par de columnas tendría una decoración muy sencilla, un rectángulo pintado que encajaría perfectamente por altura y anchura en el espacio que ocuparía.

Predela



Fig. 13 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, predela. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

Para la construcción del modelo virtual, en este nivel —ya de madera—, nos servirán de guía las dimensiones de las pinturas de la *Curación del Paralítico* —de 101x149 cm.—, y *Cristo caminando sobre el agua* —de 98x149 cm.—. Así pues, de esta manera sabemos tanto la altura de esta parte —exceptuando la base y el entablamento del orden arquitectónico—, como la anchura de la calle intermedia. Siguiendo el mismo método, deducimos también que la anchura de la calle inmediatamente interior es de 72 cm. Por otra parte, no conservamos ninguno de los dos relieves que situaríamos a cada lado del retablo, en la calle extrema. Asimismo, en este nivel ya empieza un ligero avance de los extremos respecto al resto del retablo para así adaptarse a la total anchura del presbiterio de la Prioral. De este avance, que perdurará en todos los sucesivos niveles de la fábrica, no conocemos ni el ángulo, ni la profundidad que tiene, así que he tenido que reconstruirlo de manera inventiva, dado que no tengo más información ni puedo deducirlo de ninguna forma.

El documento que encuentra Sofía Mata y publica en *El retablo mayor de la iglesia Prioral de San Pedro de Reus. Una aportación documental (1924)* en el 2000 es un texto mecanografiado por el prior Josep Garravé en 1924. Garravé describe los bienes de la iglesia, entre los que aparece el retablo mayor. Además, —y lo que nos interesa es que— incluye la altura de algunas tallas que suponemos resultado de un análisis visual aproximado tras contrastarlas con los datos proporcionados por el Museo de Reus. Sin embargo, y teniendo esto en mente, nos da unos datos importantes —que también estimamos que

son aproximadas—: «El primer cuerpo del retablo que mideu nos 4,00 metros de alto està sobre un socolo (sic) de 1,80 m. que viene a la altura del sagrario» (Mata, 2000:91).

En este piso el orden arquitectónico que articula la estructura es el corintio, y es el que prevalecerá en el resto del retablo. Sin embargo, no es el orden canónico heredado de la cultura griega, sino que tiene el fuste estriado y el tercio inferior decorado con figuras de angelitos entre otros motivos ornamentales. Según Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997:90) seis de las columnas corintias del retablo se encuentran actualmente formando parte del Retablo de la Virgen de la Corte de la Prioral de Reus.

Si hacemos un atento ejercicio de observación nos damos cuenta de que el retablo está construido según un efecto espejo, es decir, lo que vemos a la derecha en cuestiones estructurales, está replicado a la izquierda. Por ello, solo describiremos un lado del retablo para evitar las repeticiones y que se convierta en una explicación monótona. El orden arquitectónico, como hemos dicho es corintio, en este nivel es de pequeñas dimensiones. Encontramos pares de columnas avanzados respecto a los paneles contingentes de relieves o pinturas con motivos que parecerían vegetales y que se dejan ver en medio de las parejas de columnas. Estos elementos vegetales que se intuyen, pero no sé distinguir, seguirían un motivo similar a los de los fustes de las pilastras del primer piso del retablo de la Piedad de la Seu d'Urgell, hechos por Jeroni Xanxo —1548-1550— escultor de Barcelona, y pintados y dorados en 1753 por Antoni Peitaví (Fig. 14).

Así pues, —como he hecho en las bases y en los entablamentos, donde también me he encontrado con el mismo obstáculo—, a partir de una compilación de elementos vegetales que se utilizaban en las decoraciones de la época, he ido combinándolos, siguiendo las som-



Fig. 14 Detalle del retablo de la Piedad de la Seu d'Urgell. Museu Diocesà d'Urgell (2016). Extraído de <https://museubisbaturgell.wordpress.com/2016/02/24/retaule-de-la-pietat/>

bras y las luces que vemos en la fotografía —cuando ha sido posible— para crear los frisos. Soy consciente de que los frisos son una invención pero he decidido tomar esta decisión porque creo que es mejor que se vea que estos estaban ornamentados con motivos vegetales y figurativos aunque no sean los que existían antes de que se quemara el retablo, que dejar este espacio liso debido a la falta de información. Personalmente creo

que si lo hubiera hecho de la segunda forma se hubiera creado un vacío que hubiera podido llevar a una distorsión de la imagen original de la pieza o a una comprensión errónea del retablo. Sin embargo, en aquellos puntos donde distingo elementos como cabezas de angelotes, formas vegetales o una composición con grifos los he trasladado al sitio correspondiente de la reconstrucción virtual. El entablamento de la predela, en cambio, dista mucho de la decoración del resto del retablo, ya que está formado por figuras geométricas muy sobrias y ordenadas.

Aunque las columnas de este nivel no se vean de forma nítida, distinguimos la modificación en el tercio inferior, variante que estará presente en el resto de los cuerpos del retablo, es por eso por lo que, ya que no se ven tanto como para distinguir sus singularidades, he utilizado una sola columna corintia a la cual le he modificado el tercio inferior —la he extraído de <https://www.turbosquid.com/3d-models/3d-classical-corinthian-column-1587351> y las hojas de acanto de <https://3dwarehouse.sketchup.com/model/fdd211c4-f821-44a2-bb2e-1f52fa951dbc/Classical-Columns-Part-II>—. Cambiándole el tamaño al pertinente, he utilizado el mismo elemento para todos los niveles del retablo. En este cuerpo también he utilizado la versión traducida al castellano de Patrizio Caxes de 1593 del Tratado de Vignola para identificar las diferentes partes y construir el orden corintio como seguramente lo hizo el artífice, debido a la gran difusión que tuvo el libro (Fig. 15).



Fig. 15 Ilustración de la columna corintia clásica del Tratado de Vignola. Patrizio Caxes (1593). Extraído de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000235417&page=1>

En el centro de este nivel encontramos el sagrario-manifestador de Rafael Rocafort, que ocuparía el espacio nuclear de la calle principal y que hoy se conserva la Prioral de Sant Pere de Reus.

Primer cuerpo



Fig. 16 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, primer cuerpo. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

A medida que vamos subiendo de cuerpo, su altura va disminuyendo, así como también lo hacen las dimensiones de las columnas. En consecuencia, las pinturas serán en cada nivel más anchas —158 cm en el primer, ca. 160 cm en el segundo y 172 cm en el tercero—, medida que coincidirá con la anchura de las calles. He utilizado la altura de las pinturas —301 cm— para obtener una aproximación de la altitud de este cuerpo, teniendo en cuenta que no incluye ni el entablamento ni la base del orden que la estructura, finalmente lo he contrastado con los ca. 4 metros que identifica Sofía Mata (Mata, 2000:91) —con entablamento y base—. Una vez modelada la estructura he incorporado las medidas de las pinturas y el relieve en forma de medallón que se sitúa sobre las hornacinas de la calle central. El entablamento lo he hecho según un esquema del orden corintio adecuado después de una observación minuciosa, haciéndolo encajar con la fotografía frontal de la que partimos a la hora de construir el modelo tridimensional.

Como ya he comentado en el apartado precedente, y debido a mi falta de experiencia en reconstrucciones virtuales, todavía no soy capaz de modelar columnas corintias, motivo por el cual he buscado un modelo ya hecho: hay varias páginas como Sketchfab, 3D Warehouse, o Turbosquid. Entre todas las opciones he elegido la del usuario dhyansharma (<https://www.turbosquid.com/3d-models/3d-classical-corinthian-column-1587351>) y la de otro usuario llamado Medeek Engineering (<https://3dwarehouse.sketchup.com/model/fdd211c4-f821-44a2-bb2e-1f52fa951dbc/Classical-Columns-Part-II>). Combinando las hojas de acanto del segundo modelo y el resto de elementos del primero, y modificando el tercio inferior, he conseguido llegar a un resultado que me parecía más cerca a la realidad de las columnas que en un momento de la historia formaron parte del retablo.

Por otro lado, hay bastantes retablos catalanes de época moderna que tienen justo detrás del fuste de las columnas. En el caso del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, pero, solo he podido identificar la presencia de un motivo decorativo geométrico únicamente en la columna del extremo izquierdo de este cuerpo, que he trasladado al modelo virtual.

Según Bosch Ballbona & Garriga Riera «les sis columnes corínties de fust estriat amb el terç inferior ornat de grotescos, de 34 cmØ de base i d'uns 230 cm d'alt, que apareixen reutilitzades al retaule modern de la Mare de Déu de la Cort»⁸⁶ (1997:90) habrían sido colocadas en el retablo original en el primer piso, pero analizando y realizando el modelo tridimensional, me he dado cuenta de que las dimensiones que deberían haber tenido las columnas del primer piso del retablo mayor no encajan con las de esta hipótesis porque, en la fotografía aparecen de la misma altura que las pinturas que tienen a los lados. Esto, sin embargo, no es posible si las medidas que dan Bosch y Garriga, y el Museo de Reus son correctas, ya que estas tendrían 230 cm de altura mientras que las pinturas hacen 301 cm. Siguiendo con esta línea de comparativa de tamaños, deberíamos plantearnos si estas columnas realmente encajarían en algún cuerpo, dado que la altura de las pinturas del segundo piso es de ca. 260 cm y del tercero de 188 cm.

Un motivo decorativo que se repite a lo largo de toda esta fábrica devota es la cabeza de angelote o querubín, que por la dificultad de modelado también he tomado un modelo de Internet y lo he modificado para llegar a los resultados deseados. Esta vez he elegido el modelo de <https://www.myminifactory.com/object/3d-print-cherub-53756>, de un usuario llamado Frank Lenski.

Cuando queremos pasar de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad nos falta siempre una dimensión, la profundidad, y para decidir esta medida sin que sea un disparate he tenido que ser creativa y utilizar todos los recursos que tenía a mano. En este caso he creado una geometría con las medidas de las tallas que albergarían las hornacinas para tener las dimensiones del objeto que contenían, y así asegurarme de que no las represento ni demasiado ni demasiado poco profundas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el escultor hizo sobresalir las figuras por delante de las hornacinas para darles más realismo y hacerlas más vívidas. En el caso de San Andrés apóstol, por ejemplo, los tamaños

⁸⁶ «Las seis columnas corintias de fuste estriado con el tercio inferior ornado de grotescos, de 34 Ø cm de base y de unos 230 cm de alto, que aparecen reutilizadas en el retablo moderno de la Madre de Dios de la Corte»

que nos da el Museo de Reus (<https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>) son 136 x 56 x 44 cm, que ya incluyen el pedestal sobre el que está de pie el santo para que la escultura y el pedestal están pegados (Fig.

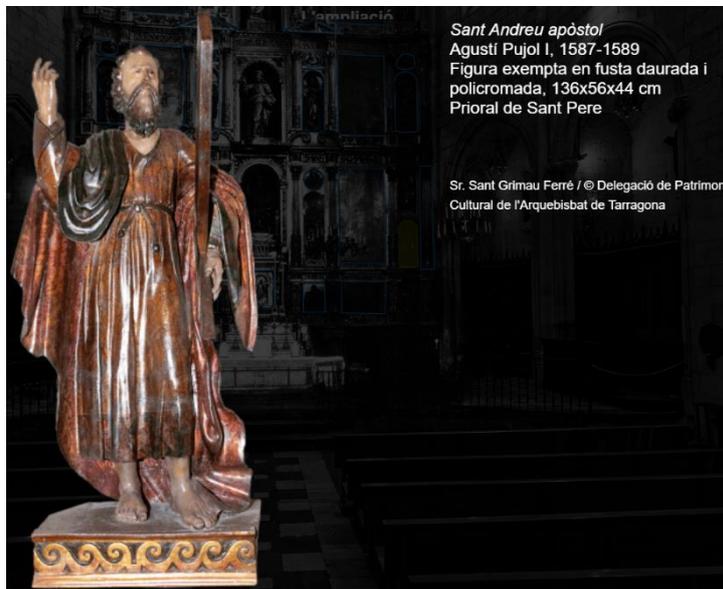


Fig. 17 Captura de pantalla de la pàgina web del Museo de Reus. (2020)
Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

17). He procedido con la misma metodología con el resto de las esculturas que conservamos. En el caso de San Bartolomé, como ocurre con la mayoría de los santos, tenemos que añadir más altura de la que tiene la escultura del santo porque en el documento gráfico podemos distinguir que este estaba coronado, aunque en la figura conservada actualmente este elemento falta.

En el caso de las hornacinas de las que no tengo los tamaños de las figuras que las integraban, siguiendo la lógica de la simetría del retablo he cogido los tamaños de las figuras que sí que se han conservado y que tendrían aproximadamente las mismas dimensiones que las desaparecidas. También he tenido en cuenta las formas que se veían en la fotografía, haciéndolas más o menos profundas según parece que lo eran. De todos modos, vemos que las hornacinas de la calle exterior, que acogen las figuras de San Andrés apóstol, San Bartolomé apóstol, Santiago el Menor y Santo Tomás apóstol; y las hornacinas de los laterales de la central, con las esculturas de San Pablo y Santiago el Mayor, tienen el fondo recto y liso mientras que la central está coronada por una cúpula avenerada que da forma circular a la hornacina. Todas estas hornacinas están construidas siguiendo las directrices e instrucciones gráficas del tratado de Vignola (Caxes, 1593:3).

En el intradós de las hornacinas de planta rectangular no parecería que hubiera casetones ni ningún otro tipo de decoración, así que los he dejado lisos. Lo mismo ocurre con las paredes interiores de los lados de las hornacinas. De todos modos, observando otros retablos nos damos cuenta de que podrían haber sido lisas con decoraciones hechas en la fase de la policromía (Fig. 18). De todas formas, ante la incertidumbre he preferido dejarlas sobrias. En cuanto a la hornacina central, de planta circular, lo más probable es que

siguiera las instrucciones del tratado de Vignola para realizar su encuadre, compuesto por pilastras decoradas con motivos vegetales — para crear las decoraciones he seguido el mismo método que en los entablamentos y las bases, que ya he mencionado en el apartado anterior— que están coronadas por un arco, y dentro de esta estructura estará la hornacina. Así pues, he modelado todos los marcos de las hornacinas siguiendo el tratado ya mencionado.

El entablamento también está decorado, como ya habíamos visto que lo estaba en la predela. Los motivos, como no podía ser de otra forma, parece que son vegetales y figurativos, aunque la imagen no es nítida con respecto a estos elementos. Lo que he decidido pues, para incorporar este componente al modelo 3D ha sido intentar mimetizar aquellas decoraciones donde las formas se insinúan más bien, y hacer una composición inven-



Fig. 18 Detalle del retablo de Santa Maria de Cadaqués. Finoskov (2017). Extraído de <http://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=1132>

tada a las que no, siguiendo el mismo criterio que he utilizado en la predela.

Este cuerpo está coronado por dos frontones circulares con volutas. Las piezas longitudinales que recorren perimetralmente la parte interior de cada una de las volutas podrían ser hechas como las del retablo de Roser de la catedral de Barcelona de Agustí Pujol —y que

sigue uno de los dibujos de las partes del entablamento del tratado de Vignola— o como el frontón triangular del retablo mayor de la Seu d'Urgell (Fig. 19). He considerado después de mucho observar y haciendo uso de la lógica, que es más factible la primera opción, ya que de esta manera seguiría también el esquema del orden corintio que se utiliza en el retablo.



Fig. 19 Comparación de dos soluciones para un frontón. A la izquierda el retablo del Roser de la Catedral de Barcelona. Didier Descouens (2018). Extraído de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona_Cathedral_Interior_-_Altarpiece_of_our_Lady_of_the_Rosebush_-_Agusti_Pujol_1617-1629.jpg. A la derecha el retablo mayor de la Seu d'Urgell. Viurealspirineus (2015). Extraído de <https://www.viurealspirineus.cat/articulo/alt-urgell/museu-diocesa-empren-restauracio-retaule-pietat-mes-important-d-estil-renaixentista-bisbat-d-urgell/20150715105414002795.html>

Segundo cuerpo o cuerpo del Salvador



Fig. 20 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, segundo cuerpo. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

La reconstrucción virtual de este nivel la he hecho siguiendo la misma metodología que he seguido en los cuerpos anteriores y que también utilizaré en los siguientes, es decir, una observación muy minuciosa de mi fuente gráfica para identificar todos los elementos, la comparación de cada detalle con otros retablos de la época que se han conservado y la consulta de tratados y textos que sabemos que estaban extendidos por el territorio en ese momento.

Como no tengo la altura de este segundo cuerpo, utilizaré como referencia inicial las medidas de las pinturas —257 y 254 cm— para realizar la parte que les corresponde a estas

pinturas y a las esculturas. Para modelar la altitud de la base y del entablamento sobrepondré estos elementos con la fotografía para alcanzar unas dimensiones aproximadas coherentes con el desaparecido retablo.

De este piso hemos conservado, como en el anterior, tanto las pinturas como los bustos esculpidos en medallones, y podemos comprobar que a pesar de la aparente simetría perfecta del retablo las dimensiones de los componentes difieren un poco entre ellas. Este factor hemos de tenerlo en cuenta a la hora de hacer la reconstrucción para que sea lo más fiable posible. Como en el cuerpo inferior, todas las hornacinas son de planta rectangular menos la central, enmarcada por una cúpula avenerada y de planta circular. Las hornacinas rectangulares están configuradas por los elementos arquitectónicos que detalla Vignola a su tratado, y en concreto en la página 22 de la traducción al castellano de Patrizio Caxes —la versión que he consultado yo—. En el caso de los bustos dentro de medallones situados sobre las hornacinas, he tenido que traducir a un modelo tridimensional Blender las piezas que se conservan en el museo y que aparecen en una imagen de alta calidad en su página web.

El procedimiento seguido para realizar las decoraciones del entablamento y de la base han sido el mismo ya explicado en el apartado anterior.

Tercer cuerpo

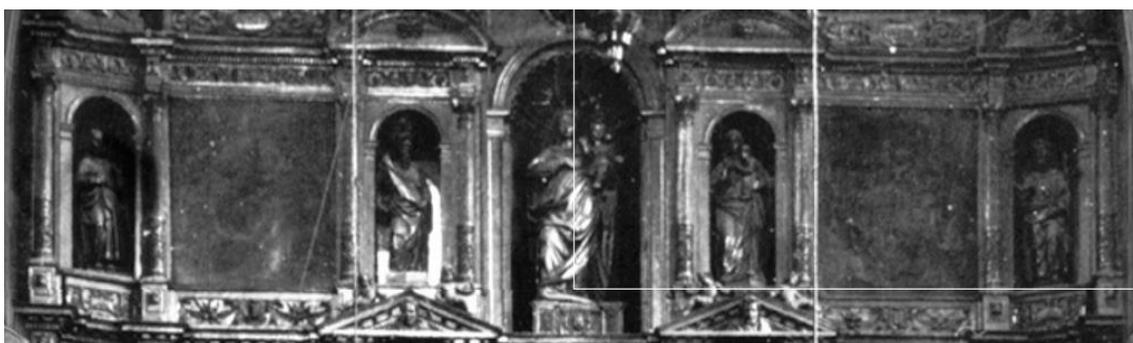


Fig. 21 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, tercer cuerpo. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

He seguido el mismo método en la realización de este tercer cuerpo, teniendo en cuenta la mengua de las dimensiones de las columnas y de los elementos que lo componen para acabar teniendo una altura más reducida a medida que vamos subiendo de cuerpo. En este nivel hay cuatro nichos de planta rectangular con pinturas intercaladas que conservamos y, por tanto, de las que tenemos las medidas concretas —el *Lavatorio de pies* de Isaac

Hermes, a la izquierda, de 188x172 cm; y *Liberación milagrosa de San Pedro* del mismo pintor, a la derecha, de 188x172 cm según la web del Museo de Reus— aunque, por otro lado, de este piso no se conserva ninguna de las cinco esculturas. La figura central la encontramos, como en los cuerpos inferiores, en el interior de un nicho cubierto por una media cúpula avenerada. En la composición de este piso y siguiendo con lo que he hecho hasta ahora, también he utilizado la traducción de Patrizio Caxes del Tratado de Vignola.

Los elementos que encabalgan este piso con el ático esta vez son dos tímpanos con forma de medio óvalo, con una cabeza en el centro —que he decidido reconstruir con una cabeza de ángel pesar de no estar segura de que sea así— y enmarcados por los mismos elementos que forman el entablamento del orden arquitectónico.

Ático

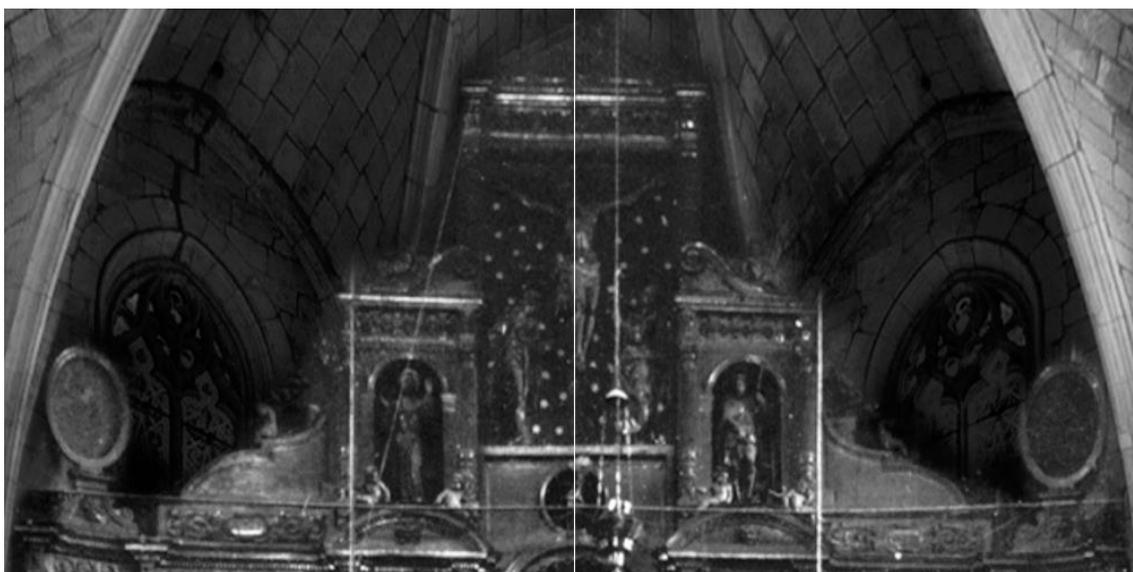


Fig. 22 Detalle del retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, ático. Archivo Mas, Instituto Amatller de Arte Hispánico. Extraído de <https://www.museudereus.cat/museu-de-reus-tour-360/museu-de-reus-retaule-prioral/>

Finalmente, el último piso que nos queda por reconstruir es el ático, donde cambia un poco la composición respecto a los pisos inferiores. En el centro vemos un panel rectangular con un fondo liso pintado como un cielo estrellado con las figuras de Cristo en el Calvario, y la Virgen y San Juan evangelista al pie de la Cruz. Este fondo estrellado está coronado por un frontón triangular que casi no vemos en la fotografía. A ambos lados encontramos dos hornacinas con San Francisco de Asís a la izquierda y San Roque a la derecha, en un orden arquitectónico coherente al que impera en el resto del retablo. La

estructura que acoge los dos nichos está coronada por unas volutas que la relaciona con el panel del Calvario.

Las estructuras que acabamos de comentar también están relacionadas con el piso inferior mediante una estructura plana de forma fitomórfica sobre la que vemos las tallas de unos *putti*, que también aparecerán en las volutas de medio óvalo que hemos comentado que coronan el tercer cuerpo del retablo. Observamos también un tondo justo en el centro de este cuerpo, bajo la estructura del Calvario, que según Bosch Ballbona & Garriga Riera (1997: 104) hacía 50 Ø cm, aunque esta medida no concuerda con las dimensiones que yo he extraído mediante la superposición con la imagen —que sería de unos 60 Ø cm—. Finalmente, en los extremos podemos identificar unas pinturas elípticas, —de las que se ha conservado solo una— enmarcadas en una estructura fitomórfica que incorpora volutas entre otros elementos curvilíneos.

Dicho esto, debo mencionar que las decoraciones vegetales que me han servido para componer los frisos de los entablamentos y de las bases del orden arquitectónico las he extraído <https://www.textures.com/library> y que algunas de las otras decoraciones utilizadas las podemos encontrar en los enlaces siguientes: <https://www.turbosquid.com/3d-models/free-rosette-3d-model/823269>, <https://www.turbosquid.com/3d-models/carved-rosette-max-free/997310>, y <https://www.textures.com/download/PBR0837/139492>.

Una reflexión final

Después de este proceso de construcción de un modelo oficial como si fuera un puzle donde las piezas son fragmentos de información gráfica o textual que hemos de ir encajando, he aprendido varias cuestiones fundamentales sobre este método que me gustaría compartir. En primer lugar, hablo como creadora de este modelo e investigadora del retablo mayor de la Prioral de Reus, y puedo afirmar ciertamente que este ha sido el ejercicio de observación más minucioso que he llevado a cabo nunca. Cuando tenemos que modelar los elementos que conforman el modelo 3D debemos tener muy claro que hay en cada lugar, las medidas y la forma que tiene, etc. En otras palabras, podríamos decir que debemos conocer hasta el último detalle para poder modelarlo.

Asimismo, pasar de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad es siempre una tarea pesada y que conlleva tomar muchas decisiones e incluso intuir o inventar —de forma lógica, crítica y coherente— lo que nos falta o lo que no vemos. Lo importante en esta situación es ser resolutivos y tomar decisiones fundamentadas que podamos argumentar y defender. Es por ello que en última instancia destacaría la gran necesidad de ser transparentes con la metodología y fuentes utilizadas, y con la información que teníamos disponible a la hora de realizar nuestro trabajo. Como ya he comentado varias veces a lo largo de los apartados anteriores, he utilizado la escala de evidencia histórico-arqueológica de Aparicio Resco y Figueiredo, pero también serían válidos otros recursos que tuvieran el mismo objetivo. Utilizar este código de colores puede ser de gran utilidad a los futuros investigadores, que podrán identificar desde los elementos de los que tenemos una total constancia hasta aquellos que son una mera hipótesis.

Por otra parte, y ya hablando como parte del público e interesada en los bienes patrimoniales, pienso que un modelo tridimensional es una muy buena solución para difundir un elemento patrimonial del que solo tenemos fragmentos. De esta manera podemos verlo reintegrado, aunque sea de manera virtual. Uno de los principales problemas que tenemos a la hora de divulgar los retablos catalanes —cuando se conserva algo— es su visualización fragmentada, que hace que normalmente lleguen al espectador los diferentes componentes como obras de arte independientes una de la otra, y esto no era así de ninguna manera. Todas las tallas y pinturas tenían un lugar asignado dentro del retablo y lo relacionaban e interactuaban entre ellas.

El modelo tridimensional nos presenta la posibilidad de observar nítida y claramente el retablo sin que se nos obstaculice la correcta comprensión debido a la falta de calidad de la fotografía que tenemos, por ejemplo —que sería la otra manera de mostrar el retablo desaparecido—. Además, podemos presentar el modelo 3D tanto con la escala de colores, como con los materiales que correspondería, pero esta primera visualización también permitiría al visitante comprender los mecanismos gracias a los cuales se ha llegado al producto final, así como el grado de certeza o invención que tiene el elemento que está observando.

Por último, dependiendo del sistema de visualización del modelo que ofrecemos a los visitantes —realidad aumentada o una simple visualización del modelo en una pantalla— podremos conseguir un grado mayor o menor de interactividad, y podremos adaptarlo a las necesidades de los diversos sectores de público.

TERCERA PARTE

Una propuesta de musealización del retablo mayor de la Prioral de Reus

Nuestra investigación, con los descubrimientos y los nuevos conocimientos adquiridos no pueden quedarse en el ámbito de los profesionales del patrimonio, ni en el de aquellos que de alguna forma u otra han participado en el proceso. De hecho, la investigación se hace con el objetivo de que la mayor parte de la sociedad conozca los sucesos que le precedieron, que entienda por qué actualmente las cosas son como son y a qué se debe. Para conseguir este objetivo de hacer llegar a la sociedad nuestros hallazgos, he decidido musealizarlos a través de paneles informativos que situaremos en la iglesia Prioral de Sant Pere.

El principal propósito, como ya he mencionado en el apartado anterior, es que la gente entienda que las diferentes piezas del retablo que encontramos en la Prioral o en el Museo de la ciudad formaban parte de una unidad artística. Así pues, haré uso de la fotografía que nos queda del retablo para conseguir un efecto visual que nos muestre cómo era el altar mayor antes de los hechos del verano de 1936. Una de las especificidades concretas de esta propuesta y algo que al mismo tiempo que la complica, pero que la hace interesante, es el hecho de que la gran fábrica devota que pretendemos musealizar e interpretar haya desaparecido en su mayor parte. La parte arquitectónica, es decir, la que yo he reconstruido virtualmente, junto con algunas esculturas, es la que sufrió un trágico final y que no ha llegado hasta nuestros días.

Finalmente, acordaremos que la museografía ha sido efectiva si consigue que el usuario entienda el mensaje y lo retenga. Pero, es más, para conseguir estos dos objetivos, primero tenemos que seducir al potencial visitante con un buen plan de difusión para despertar su curiosidad y que tenga el suficiente interés como para ir a ver el proyecto. Así pues, todo esto es lo que me propongo planear en este último apartado.

Punto de partida

«Los museos están contruidos sobre la pérdida y su recuerdo: ningún museo existe sin la amenaza de que algo se borre o quede incompleto, cuando algo se aproxima a su fin o es amenazado por la extinción, reclama memoria y protección.» (citado por Layuno, 2007:134).

Esta reflexión de Thomas Keenan sobre el nacimiento de los museos me parece muy adecuada para presentar la pieza artística que quiero musealizar, aunque en el caso que propongo a continuación ya no hayamos llegado a tiempo para salvar la obra. Esta situación nos hace ser más creativos a la hora de buscar formas de musealizar la pieza para que llegue a un público que en su mayoría desconoce que este tipo de mueble fue motivo de gran orgullo para aquellos que hicieron posible su existencia.

Los recursos que tenemos y con los que tenemos que realizar la musealización son, por un lado la información recopilada y la fotografía antigua a la que ya hemos hecho extensa mención, y por el otro, lo que hemos creado nosotros, es decir, la reconstrucción virtual. Así pues, mi idea es colocar dos paneles informativos en la iglesia, el primero con una explicación más general sobre los retablos y el segundo con información más concreta sobre el mayor de la Prioral. Los paneles informativos cuentan con la ventaja de proporcionar información clara y concisa, tienen un bajo mantenimiento, y permiten que los visitantes puedan consultarlos de forma autónoma. Aunque, en contraposición, no se adaptan a los niveles de profundidad que requieren los diversos sectores de público visitante. De todas formas, me he decantado por este método porque supone más ventajas que inconvenientes y es el sistema que encuentro más adecuado para alcanzar el objetivo final de musealizar el retablo desaparecido.

Además, como explicaré en los apartados siguientes, también es importante el plan de difusión, para la realización haré uso de las redes sociales e imprimiré trípticos.

Por último, aunque gracias a las nuevas tecnologías he logrado hacer un modelo virtual de la parte arquitectónica desaparecida del retablo mayor de la Prioral, considero que es necesario proponer una musealización que tenga en cuenta también aquellos que no se sienten cómodos o no quieren utilizar las nuevas tecnologías. Es decir, busco hacer una musealización en la cual quien no quiera utilizar las nuevas tecnologías por la razón que sea pueda seguir perfectamente las explicaciones y no se sienta excluido del proyecto.

Teniendo todo esto en mente, para esta musealización me baso en la definición de “museo de sitio” que hizo el ICOM en la Convención de 1982, que concretaba que este tipo de museos «a une tâche et une mission. La tâche est de sauvegarder les vestiges immeubles du site et de veiller à l'intégrité de celui-ci: de conserver les objets meubles qu'on y a trouvés»⁸⁷ (ICOM, 1982:4).

De hecho,

«La museografía italiana ha desarrollado desde hace tiempo esta versión del museo fuera del museo, de la “musealización de la ciudad” (...). La propia ciudad se puede interpretar de este modo como museo arqueológico; como museo de obras arquitectónicas, de espacios, de tejidos y ambientes urbanos; como museo de obras de arte; como museo de la memoria, extendida ésta como recuerdo o evocación de personajes o acontecimientos históricos, culturales, o religiosos» (Layuno, 2007:145).

La ciudad está llena de elementos de importancia artística que podemos visitar mientras la vemos. En mi opinión, en la medida de lo posible, tendríamos que dejar los objetos artísticos en su emplazamiento original porque el contexto también aporta elementos para entender quien hizo la obra, por qué y que implicaba que estuviera allí. Además, podemos apreciar el efecto que provocaba a los visitantes. Esta es la aproximación que he querido tomar en esta musealización. Asimismo, propongo un tipo de proyecto museográfico que, dado que afortunadamente se han conservado documentos fotográficos de algunos retablos en archivos y fondos, podría ser extrapolable a otras iglesias del territorio catalán.

Montaje y paneles informativos

Los dos paneles que colocaremos serán dos atriles de 400x400 mm con una explicación en tres idiomas: catalán, español e inglés. Los he diseñado visualmente de forma coherente, respetando la gama de colores que también utilizaremos en los trípticos y fotografías con las que daremos a conocer este proyecto. Así pues, tendrán un fondo de color gris muy oscuro, casi negro (#101010), el título será de color naranja (#f6c275) y el

⁸⁷ «tiene una tarea y una misión. La tarea es la de salvaguardar los vestigios inmuebles del sitio y de velar por la integridad de estos: de conservar los objetos muebles que se han encontrado allí.»

cuerpo del texto blanco (#ffffff) en el caso del catalán y el inglés, y un blanco con matices naranjas (#fde4bf) en el texto en español. Esta diferencia de color en el cuerpo del texto servirá para distinguir los idiomas, ya que, si no lo hiciéramos así, formalmente daría la sensación de ser un único escrito muy denso. Por otra parte, la tipografía también tiene que ser clara. Hay dos palabras en inglés que son claves para la comprensión de este elemento: *legibility* y *readability*. El primer término tiene que ver con la visibilidad y el modo en el que el tipo de letra afecta a la percepción de una palabra, línea o párrafo. *Readability*, en cambio, hace referencia a la facilidad o no con la que el tipo de letra nos permite leer el texto —se incluye también en esta palabra el uso adecuado de la puntuación, por ejemplo—. En definitiva, es primordial utilizar una tipografía que no haga que el lector se canse o tenga que forzar la vista para descifrar las palabras, por eso he elegido League Spartan para los títulos y Open Sans Light para el cuerpo del texto. Finalmente, debajo de la explicación dejaré espacio para colocar el logotipo del Ayuntamiento de Reus, ya que pretendo colaborar con ellos —tenemos que pensar que el Museo de Reus es público y por lo tanto también depende de esta entidad—, o de otras asociaciones o entidades que quieran colaborar.

La elección del atril en vez de un tótem o una placa en la pared se debe a que el primero no interfiere tanto en la visualización del espacio, es decir, no supone una interrupción visual tan grande como podría ser un tótem colocado en el interior de un espacio. Y, por otro lado, un atril no implica tener que agujerear la pared para fijarlo, como se debe hacer en el caso de instalar una placa.

El primer atril, que lleva por título *Los retablos en Cataluña*, lo situaremos cerca del acceso a la iglesia para que sea el primero al cual se acerque y lea el visitante. Y el que tiene contenidos sobre *El retablo mayor de la Prioral* ocupará un lugar en el centro de la nave, justo desde donde fue hecha la fotografía de antes de 1936. Esta posición del segundo panel es de grandísima importancia para la museografía que quiero llevar a cabo: sobre la explicación —impresa sobre una superficie en ángulo, según la estructura usual de un atril— se levantará una pieza en vertical que servirá de marco para contener una tela con la fotografía del retablo. Esta tela será semitransparente de manera que cuando el usuario se sitúe en el lugar usual para leer la información del atril, pueda ver la fotografía semitransparente enmarcada exactamente con la arquitectura real del altar de la Prioral. De este modo, se podrá visualizar claramente cómo era el retablo y qué sensación daba la grandiosa construcción. Además, para aquellos que quieran contemplarlo con más

detalle, colocaremos un código QR que permitirá que con el propio dispositivo móvil se pueda visualizar el modelo 3D que he creado en realidad aumentada.

Como bien apunta Ceballos Enríquez (2012:37) sobre el soporte utilizado para albergar una pieza artística, este «debe pasar totalmente desapercibido frente al objeto, lo que presenta inconvenientes en el diseño de un sistema seguro y que a la vez no se vea». Y continua «El soporte no debe arañar ni desgastar la superficie, no mancharla por el uso de adhesivos o migración de plastificantes o revestimientos, ni deformar la pieza. Teniendo en cuenta que va a permanecer en esa posición durante mucho tiempo, el objeto debe descansar sobre el soporte, ya que cualquier presión que se ejerza puede dejar huellas o deformar la pieza». Aunque en el caso que nos ocupa el soporte ideado no sujeta una obra de arte, es importante que la tela que contiene la fotografía del retablo no se deforme, porque si sucediera, la instalación no cumpliría con el objetivo establecido. Estos puntos que señala Ceballos Enríquez son factores a tener en cuenta, y condicionaran, entre otros aspectos, la elección del material de que estará hecho el soporte, es decir, el atril.

La altura que tendrá este atril es otro de los parámetros que debemos tener presente. El soporte no puede ser demasiado bajo como para que el usuario tenga que agacharse mucho ni tan alto que no llegue a ver de manera correcta lo que le queremos transmitir. La antropometría estima que la persona media en España mide unos 177 cm. Por lo tanto, esta medida se debe considerar para el montaje que queremos llevar a cabo. Una buena solución con respecto a este tema es la que se da en el *Manual d'estil de senyalització d'itineraris i recursos turístics* (Diputació de Barcelona, n.d.), que propone un tótem —en este caso pensado para un exterior— de la altura del ciudadano medio, debajo del cual

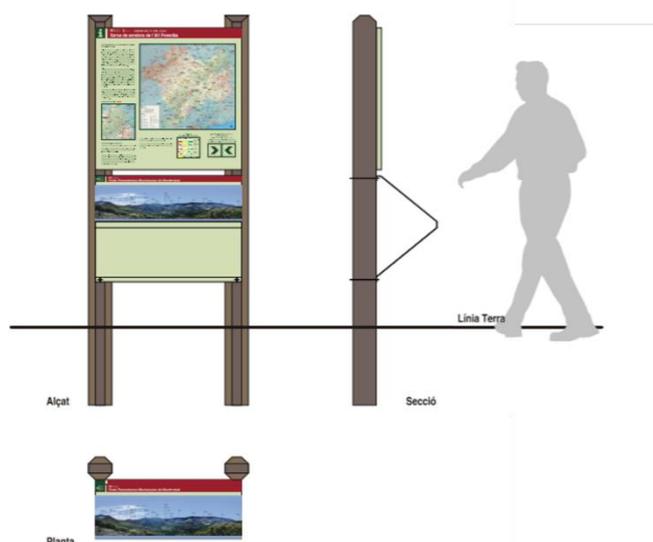


Fig. 23 Ilustración extraída de Diputació de Barcelona. (n.d.). *Manual d'estil de senyalització d'itineraris i recursos turístics*.

vemos un atril con una inclinación de 40° para facilitar su lectura (Fig. 23). No obstante, el factor que acabará definiendo la altura del atril será la perspectiva desde la que se hizo la fotografía del retablo, que será la que marcará definitivamente la altura que tendrá el atril.



Fig. 24 Pieza del MUME, Jordi Bastart, 2013. Extraído de <https://blog.racc.es/viajes/el-museo-memorial-del-exilio-en-la-junquera/>

lar en el MUME (Museu del Memorial de l'Exili) de La Junquera (Fig. 24) me decanto por utilizar una malla de poliéster recubierta de PVC. Es un tejido muy resistente y duradero, permite la impresión de una fotografía. Es un material que está perforado llenándolo de pequeñísimos agujeros y por lo tanto podríamos ver lo que hay detrás (Fig. 25). Respecto a la sujeción de la tela en el marco, colocaría ollaos en la tela para tener los agujeros ya hechos, y así poder atravesar el marco y la tela con tornillos, para fijar los dos componentes. He creado el esquema de atril para hacernos a la idea de cómo sería⁸⁸. La cartela la conformaría simplemente el texto

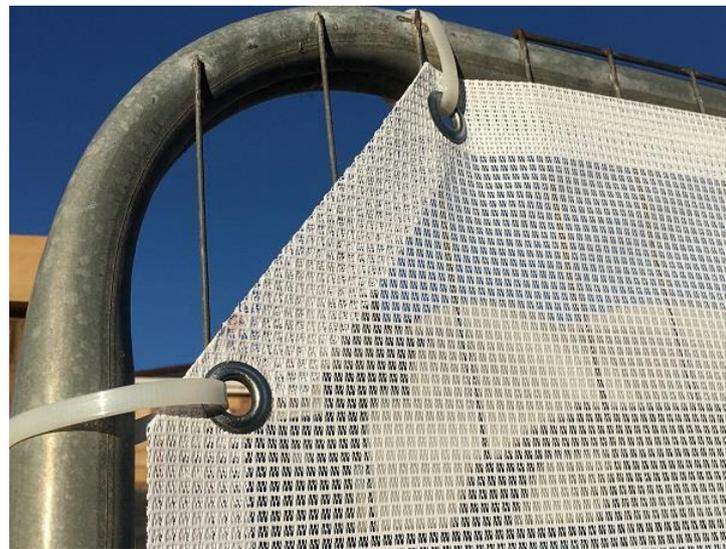


Fig. 25 Bandera de PVC de impresión digital a todo color. Extraído de <http://es.derflex-sign.com/premium-digital-printed-full-colour-mesh-pvc>

⁸⁸ Véase Anexo 2 (página 137).

impreso en vinilo directamente colocado sobre el atril. Para que este montaje funcione, es determinante localizar exactamente el sitio dentro de la iglesia donde fue tomada la fotografía para que se pueda superponer la imagen a la arquitectura correctamente. He aproximado su posición en la figura 26 (Fig. 26).

Para no tener que fijar permanentemente el atril, la base de este debe ser lo suficientemente grande para no tener que sujetarlo en el suelo con clavos. De esta manera, se consigue movilidad si por alguna circunstancia se tuviera que apartar un tiempo.



Fig. 26 Planta de la iglesia Prioral de Sant Pere de Reus. (s.d). Extraído de <https://ioannescasmurro-blog.tumblr.com/post/26362654413/la-prioral-de-sant-pere-de-reus-arquitectura/amp>

Contenidos de los plafones interpretativos

En la musealización que propongo, la cartela es especialmente importante, ya que hablamos de un público que en su gran mayoría no conoce la realidad artística que fue el fenómeno retablístico. El texto que voy a proponer quiere recuperar este testimonio —ilustrado además de con la explicación, con la fotografía del retablo—, por lo tanto, citando a Restrepo & Carrizosa (2010:27), «Sus contenidos deben ser claros y concisos para permitir la comprensión por parte de los diferentes públicos: niños, estudiantes, adultos y especialistas». Hemos de tener en cuenta el tipo de usuario que va a visitar la iglesia y a leer nuestras cartelas, en este caso estimo que el destinatario va a ser mayoritariamente la población local —adultos con un nivel de educación e instrucción media—. Así pues, tendremos que utilizar un lenguaje sin muchos tecnicismos que impidan su comprensión,

pero, por otro lado, la explicación no puede ser hecha con un lenguaje tan llano que nos dificulte la transmisión del mensaje.

La información presentada en nuestra cartela empezará de lo más general a lo más concreto, presentando en el primer texto el fenómeno del retablo en el territorio y su desaparición, mientras que en el segundo escrito se centrará en el de la iglesia donde nos situamos. Otra cosa que debemos tener presente es el idioma con el que se va a transmitir la información, en este caso, dado que las lenguas oficiales en Cataluña son el catalán y el español, se hará en los dos idiomas, y también en inglés, utilizado por la mayoría de los visitantes foráneos que llegan de otros países⁸⁹.

El modelo 3D virtual

El modelo tridimensional de la parte arquitectónica perdida del retablo mayor de la Prioral que he creado lo haré llegar al visitante a través de un código QR situado al lado de la tela con la imagen del retablo, en el atril que colocaremos en el centro de la nave de la iglesia.

De entre todos los métodos que tenemos y que nos servirían para este propósito, como la utilización de un Beaver, por ejemplo —que funciona a través del Bluetooth— que escogido el código QR porque actualmente está muy popularizado. De hecho, con el inicio de la pandemia cada vez somos más las personas nos hemos familiarizado y hemos aprendido a escanear estos códigos. Es por eso por lo que me parece el método más eficaz y adecuado en una situación de pandemia como la que estamos viviendo, ya que, recordémoslo, es imprescindible que cada uno de nosotros utilice su dispositivo móvil y no tengamos que tocar nada más.

Además, este es un sistema eficaz que evita tener que colocar una tableta o pantalla en la iglesia, lo que encarecería mucho el proyecto y que lo haría devenir mucho más complejo. De esta manera, con el QR podremos ver el modelo desde nuestro dispositivo móvil de manera individual, evitando las aglomeraciones que podrían tener lugar en el caso de haber instalado una pantalla. La idea es que se pueda ver el modelo, pero también experimentar la realidad aumentada.

⁸⁹ Véanse los textos de los atriles y su diseño en el Anexo 3 (página 154).

Difusión

Un buen plan de difusión será esencial para que nuestro proyecto sea conocido y los visitantes se desplacen hasta la iglesia. Es por ello que es indispensable hacer llegar la información a todos los sectores de la población, los cuales consultan diferentes medios de comunicación. Por esta razón he incluido en mi plan de difusión tanto los canales online como los analógicos. En el primer caso haré uso de las redes sociales mientras que para el segundo he realizado un tríptico informativo.

Redes sociales

Para promocionar el proyecto en las redes podríamos hacer uso de las del Ayuntamiento de la ciudad, ya que sus seguidores son el público *target* que buscamos que nos conozcan. Tendremos que pedir la colaboración del Ayuntamiento y del Museo de la ciudad para que den apoyo a nuestro proyecto, ya que nos podemos beneficiar de él tanto nosotros como ellos. Debemos tener en cuenta que nuestra propuesta es un plan de ocio tanto para los ciudadanos como para posibles visitantes que —si lo miramos desde un punto de vista económico— si van a la Prioral, consumirán en la ciudad y por tanto, también beneficiará indirectamente a los habitantes de Reus.

Las redes sociales de las instituciones públicas de Reus en las cuales puede encajar nuestra propuesta son las siguientes:

Facebook Ajuntament de Reus /reus.cat

YouTube Reus_cat

Twitter @reus_cat

Instagram reus_cat

Facebook Reus Cultura /reuscultura

Twitter @ReusCultura

Instagram reuscultura

Facebook Reus Promoció /reuspromocio

Instagram reuspromocio

YouTube Reus Turisme

Un ejemplo de tuit que se podría publicar, siguiendo el estilo utilizado por el Ayuntamiento y por Reus Cultura en esta red social, sería el siguiente —que yo he tuiteado des de mi cuenta personal—⁹⁰ (Fig. 27):

En Instagram, por ejemplo, para incentivar la participación y dar a conocer este mueble litúrgico, y en concreto el de la Prioral, se podría hacer algún juego mediante las *historias*⁹¹. En el Anexo lo he ilustrado solamente en catalán, pero tendríamos que hacer un estudio del idioma más usado entre los seguidores de la cuenta de Instagram para decidir si es más optimo hacer el juego en uno o más idiomas.



Fig. 27 Captura de pantalla de un tuit. Autoría propia (2021).

⁹⁰ El retaule vuelve a la Prioral es el título del proyecto que nos permite ver cómo era el altar de la iglesia de #Reus antes del 1936, dominado por este mueble litúrgico. / Ven a la iglesia para descubrirlo!

⁹¹ Véase el juego ideado para Instagram en el Anexo 4 (página 165).

Tríptico

El tríptico es el recurso analógico escogido para dar a conocer nuestro proyecto a la Prioral. Lo he escogido entre todas las alternativas que hay por su bajo coste de producción, su rápida elaboración y la comodidad que ofrece a los usuarios a la hora de coger uno y guardarlo en su bolsillo o en su bolso si lo necesitan. Además, he buscado un diseño que visualmente sea muy atractivo con la intención de despertar el interés y la curiosidad del visitante.

Las medidas del tríptico serán las de un A4 y será plegable en tres caras. Se usará papel para imprimirlo para que sea de fácilmente transportable. En cuanto a los colores, he seguido la gama cromática que en los paneles interpretativos que situaremos en el interior de la iglesia. Y, por otro lado, las dos tipografías utilizadas también serán las mismas, dando coherencia a todos los materiales informativos del proyecto. La información incluida en el tríptico será la mínima y esencial, ya que busco despertar la curiosidad del usuario y que el usuario asista a la Prioral para ver con sus ojos lo que se está anunciando en el tríptico. Es por eso por lo que los únicos elementos textuales son el título —*El retablo vuelve a la Prioral*—, la dirección de la iglesia, el horario de apertura, el logotipo del Ayuntamiento —ya que queremos colaborar con ellos—, un mapa, dos frases que le proponen al usuario a ver el proyecto, y los datos esenciales de otros servicios relacionados como son el Museo de Reus, la Oficina de Turismo y el Ayuntamiento. Intencionadamente tampoco he puesto información sobre el retablo ni muestro el modelo 3D, con el mismo objetivo que acabo de comentar.

Produciremos trípticos en tres idiomas diferentes —el catalán, el español y el inglés— y los depositaremos en comercios, hoteles, restaurantes, la Oficina de Turismo y el Museo de la ciudad para que sus usuarios los vean y puedan coger uno de manera gratuita⁹².

⁹² Véanse los trípticos en el Anexo 5 (página 177).

Conclusiones y consideraciones finales

Hay algunos episodios de la historia que han pasado desapercibidos y otros muchos que han dejado un rastro muy visible de sus sucesos. Agosto de 1936 en Cataluña será recordado por la quema de iglesia y la destrucción masiva de sus retablos, pero respecto a este último hecho, hay muchas personas que ya no lo recuerdan o que no tienen consciencia de ello debido a lo vacío que quedó el interior de las iglesias. Un bien desaparecido, en principio ya no lo podemos recuperar, y con el paso de los años tiende a caer en el olvido.

Con este trabajo he querido contribuir a la enorme tarea de recuperación de este mueble litúrgico, reflejo de un momento artístico muy prolífico en el territorio catalán, —e incluso podríamos decir uno de los más importantes del arte catalán— que actualmente están llevando a cabo muchos profesionales. Mi contribución se ha centrado exclusivamente en el retablo mayor de la Prioral de Sant Pere de Reus, mediante la creación de un modelo tridimensional que puede ser usado, gracias a la realidad aumentada y a una fotografía, para comprender visualmente la ubicación y el efecto que causaba el gran mueble cuando estaba colocado en el altar de la iglesia. También he incorporado la propuesta de dos plafones informativos para contextualizar al visitante lo que había estado allí y que ya no está, una especie de recuperación de un patrimonio casi invisible —con fragmentos que sobrevivieron expuestos en el museo y algunos otros en la Prioral—. Por otro lado, considero que la musealización ideada en la última parte de este trabajo no solo puede ser usada exclusivamente para el retablo que yo he elegido estudiar, sino que, dada la situación de que muchos retablos catalanes conservan fotografías hechas antes de su quema, sobre todo gracias a los miembros de Centro Excursionista de Cataluña, el montaje museístico podría ser eficaz en muchos otros templos religiosos que se encontraran en la misma situación.

La recuperación del patrimonio supone también la recuperación de la historia de una población o sociedad, la historia de sus antepasados, de sus tradiciones, creencias, esperanzas y un largo etcétera. Y sobre todo es así en el caso de los retablos, que hemos visto que se trataba de una empresa colectiva en la cual participaba toda la población sin excepciones, que decidía endeudarse durante decenios para materializar este objeto. Considero muy importante recuperar estas piezas artísticas fruto de la total convicción de las personas en la fe, en el más allá y en la religión cristiana, que eran el centro de la vida e incluso de la socialización. Es por esto por lo que, aunque yo me haya centrado en la capital del

Baix Camp, hemos de continuar estudiando este fenómeno, ya que al tema aún le quedan muchos ámbitos de exploración.

Asimismo, la existencia solo de una fotografía de baja calidad y la necesidad de comprender el retablo con todos sus elementos me ha permitido explorar nuevas herramientas y metodologías de trabajo que van más allá de la consulta de documentos y fuentes bibliográficas, con el objetivo de reproducir el retablo hasta el último detalle. Debo confesar, a título personal, que nunca había realizado un examen visual y un ejercicio de observación tan minucioso como el que me ha requerido este proyecto.

En cuanto a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación o TIC, a medida que van pasando los años y estas se van haciendo más y más presentes en todos los ámbitos de nuestras vidas, se tendría que ir desarrollando un corpus teórico sobre las distintas cuestiones que les atañen y los nuevos paradigmas que de estas surgen en paralelo a su evolución. No obstante, parece que las TIC avanzan y se desarrollan a una velocidad que la reflexión sobre ellas no puede alcanzar. Algunos de los temas que más preocupan, como hemos comentado en la primera parte del presente estudio están relacionadas con la propiedad jurídica e intelectual, con el almacenamiento de los ficheros, con los formatos usados o con la obsolescencia programada. Aunque los he mencionado y he querido mostrar las principales opiniones que se tiene respecto a cada uno de estos temas, aún no se tiene respuesta ni se ha descifrado el enigma de cómo solucionarlos. De todas formas, el hecho de no saber cómo actuar delante de problemas como la obsolescencia programada no nos ha de frenar si creemos que su uso nos puede ayudar a conseguir nuestros objetivos de forma más eficaz y conveniente.

Siguiendo en la misma línea, cabe apuntar que la sociedad está inmersa aún en un cambio generacional en el cual las personas de edad más avanzada no están del todo familiarizadas con las nuevas tecnologías mientras que los más jóvenes prácticamente han crecido con ellas. Este punto puede servirnos para usarlas como atractivo cuando queramos interpelar a las nuevas generaciones, pero a la hora de hacer una museografía para el público general debemos considerar que el hecho de que usar las TIC no excluya a nadie. Es por esto por lo que en mi musealización del retablo he intentado que sin el uso de las tecnologías se pueda seguir perfectamente el discurso y que la visualización del modelo tridimensional a través del código QR sea algo que pueda elegirse usar o no, dependiendo de cada persona. Esto debería ser así hasta que, usando un concepto del Dr. Isidro Moreno Sánchez, la tecnología se haga invisible.

En cuanto a la investigación de un objeto artístico a través de las nuevas tecnologías, a medida que estas se van haciendo más *user-friendly*, es decir, más fáciles de usar, las hemos de considerar una posibilidad que tenemos a nuestro alcance, dado que nos permiten plantear y comprobar teorías que de otra forma sería difícil o incluso imposible comprobar. De todas formas, hemos de analizar cada caso para decidir si nos conviene o preferimos utilizar las metodologías tradicionales.

Finalmente, me parece de gran importancia recalcar que las nuevas tecnologías aún son un atractivo muy grande que cautiva y fascina a una gran mayoría de público, y aunque es muy fácil dejarse llevar y adquirir un gran número de estas para que aumente exponencialmente el número de visitantes, la tecnología no tiene que ser nunca la finalidad en sí, sino un medio para conseguir una finalidad. Antes de adquirirlas, debemos plantearnos, «¿el hecho de que explique esta información a través de una pantalla táctil —por ejemplo— mejorará considerablemente la comprensión del mensaje que queremos transmitir?» El hecho de tener estas tecnologías como anzuelo para captar nuevos sectores del público supone que debemos ser pioneros y tener las tecnologías de última generación, que rápidamente quedarán obsoletas y perderán su atractivo. Si, en cambio, las usamos para mostrar un contenido interesante, aunque queden obsoletas y no estén a la vanguardia, seguirán teniendo una función y serán útiles para nuestro público.

Bibliografía

- Abril Vilamala, I., Bassegoda Hugas, B., Bellsollell Martínez, J., Bosch Ballbona, J., Carbonell Buades, M., Garganté Llanes, M., Garriga Riera, J., Llorens Moreno, N., Miralpeix Vilamala, F., & Muntada Torrellas, A. (2016). *Art en perill: Cens i Memòria de la Destrucció*. <https://pagines.uab.cat/recercaixa.artenperill>
- Alcolea Blanch, S. (1984). Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII. *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 10, 187-196.
- Almansa Sánchez, Jaime; Señorán Martín, J. M. (2005). La cartelería y sus niveles. *Arqueoweb: Revista Sobre Arqueología En Internet*, 1(7).
- Aparicio Resco, P., & Figueiredo, C. (2016). El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica. *Revista OtArq*, 1, 235-247.
- Arranz, D. F. (2020, junio 7). Antonio Rodríguez de las Heras, pionero de las humanidades digitales. *El País*. <https://elpais.com/sociedad/2020-06-07/antonio-rodriguez-de-las-heras-pionero-de-las-humanidades-digitales.html>
- Arzoz, I., & Alonso, A. (2000, septiembre). Antonio Rodríguez de las Heras. Un pionero entusiasta de la tecnología. *Bitniks*. <http://www.bitniks.es/bn/AR-CHIVO/IDEAS/23/01.shtml>
- Bassegoda Hugas, B., Berlabé Jové, C., Bosch Ballbona, J., Clusellas Pagès, C., Domènech Casadevall, G., García Alonso, F., Massó Carballido, J., Miralpeix Vilamala, F., Muñoz Sebastià, J.-H., Nadal Farreras, J., Puigvert Solà, J. M., Sureda Jubany, M., & Velasco González, A. (2017). *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil Espanyola*. Museu d'Art de Girona.
- Beckmann, E. A. (2003). Los ves aquí y allá, esos “interactivos” están por todas partes ¿pero funcionan? *Boletín de Interpretación*, 8, 23–27.
- Bellido Gant (coord.), M. L. (2008). Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías. In U. I. de Andalucía (Ed.), *Revista de Humanidades Digitales*. <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.3.2019.24058>

- Bellido Gant (coord.), M. L. (2013). *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Editorial UOC.
- Bosch Ballbona, J. (1990). *Els Tallers d'Escultura al Bages del Segle XVII*. Caixa de Manresa. Obra Cultural.
- Bosch Ballbona, J. (2006). *Alba daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 circa*. Museu d'Art de Girona.
- Bosch Ballbona, J. (2007). L'art del retaule: els recursos inventius. En *L'època del Barroc i els Bonifàs* (pp. 189-205).
- Bosch Ballbona, J. (2009). *Agustí Pujol: la culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya / Joan Bosch Ballbona*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bosch Ballbona, J., & Garriga Riera (dir.), J. (1998). *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Museu d'Art.
- Bosch Ballbona, J., & Garriga Riera, J. (1997). *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*. Centre de Lectura.
- Bosch i Ballbona, J., & Garriga i Riera, J. (1990). Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental. *D'Art*, 16, 173-182.
<https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100315>
- Bosch, J. (2004). Art i Església a l'època moderna: des del retaule. *Església, societat i poder a les terres de parla catalana. Actes del IV Congrés de la CCEPC*, 631-644.
- Bush, V. (1945). As we may think. *The Atlantic Monthly*, 451-466.
<http://web.mit.edu/STS.035/www/PDFs/think.pdf>
- Carreras Monfort, C. (2003). Museografía en internet: Análisis de la situación en nuestro país. *Boletín Do Museo Provincial de Lugo, ISSN 0212-8438, N.º. 11, 2, 2003-2004, Págs. 95-116, 2(11), 95-116*.

Carrión, F. (2019, octubre 21). La resurrección de los toros alados asirios destruidos por los yihadistas en Irak, de Madrid a Mosul. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2019/10/21/5da9a6b1fc6c83041d8b4665.html>

Carta de Atenas o Carta para la Restauración de Monumentos Históricos, (1931).

Carta de Venecia: Carta Internacional Sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios. (1964), 13 (2012).

Carta ICOMOS para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural, 1 (2008).

Caxes, P. (1593). *Regla de las cinco ordenes de arquitectura; de lacome de Vignola; agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi...*; en casa del autor en la calle de la cruz.

Ceballos Enríquez, L. (2013). Materiales, soportes y aspectos técnicos. *Fragil! Curso Sobre Manipulación de Bienes Culturales*, 284.

Çizel, B., & Ajanović, E. (2018). *Virtual Reality for Cultural Heritage Tourism* (pp. 131-134). Univerzitet Singidunum. <https://doi.org/10.15308/Sitcon-2018-131-134>

Codina, F., de Prado, G., Ruiz, I., & Sierra, A. (2017). El proyecto de reconstrucción virtual de la ciudad ibérica de Ullastret. En *La ciencia y el arte VI. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. (pp. 246-254). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Colorado-Castellary, A., & Moreno-Sánchez, I. (2017). Patrimonio artístico durante la Guerra civil y la posguerra: investigación, catalogación y gestión digital del arte salvado. *El profesional de la información*, 26(3), 534-542.

Companys i Farrerons, I., & Virgili i Gasol, M. J. (1991). Noves aportacions documentals sobre el mestre Perris d'Austri i la capella de l'Assumpció de la Verge. En *Santes Creus. Bulletí de l'Arxiu Bibliogràfic. Volums XI: 67-68 (1988). XII: 69-70 (1989)* (pp. 41-56). A.B. de S.C.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, agosto 11). DECRET en virtut del qual tots els museus i col·leccions arqueològiques de Catalunya així com totes les ruïnes i

monuments arqueològics a zones d'excavació són incorporats al Patrimoni del Poble i posats sota la salvaguarda de la Generalitat. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 1012.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, agosto 14). DECRET dissolent els Patronats de Poblet i Santes Creus i nomenant Comissari de la restauració de Poblet, el senyor Eduard Toda i de la de Santes Creus, el señor Pere Lloret. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 1047.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, agosto 2). DECRET en virtut del qual és dissolt el Patronat del Museu d'Arqueologia de Barcelona i és creada la Comissaria General de Museus Arqueològics de Catalunya. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 852.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, agosto 22). DECRET dissolent totes les Juntes de Museus i totes les altres entitats que amb el nom que fos tenien com a funció l'ordenació i l'administració dels Museus a les diverses localitats de Catalunya i disposant el nomenament de delegats de la Comissaria Gene. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 1148-1149.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, julio 24). DECRET disposant la constitució immediata a cada localitat de Catalunya d'un Comitè perquè sota la salvaguarda de les Milícies ciutadanes vigili i assegurui la conservació dels edificis públics que el Govern de la Generalitat destina a Institucions popular. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 674.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, julio 25). DECRET en virtut del qual la Generalitat de Catalunya s'apropia tots els materials i objectes d'interès pedagògic científic artístic històric arqueològic bibliogràfic i documental que hi hagi als edificis o locals afectats pels actuals esdeveniments. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 708.

Companys, L., & Gassol, V. (1936, septiembre 19). DECRET en virtut del qual la Generalitat s'apropia tots els Santuaris i Ermites existents al territori de Catalunya. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 1512.

- Companys, L., & Guero i Molares, J. (1936, agosto 7). DECRET establint la destinació a donar als béns de les persones que hagin participat o contribuït directament en el moviment sediciós i als de l'Església i de les Ordres i Congregacions religioses. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 946.
- Companys, L., & Pi i Sunyer, C. (1937, octubre 31). DECRET que dicta normes per a la protecció del Patrimoni Històric Artístic i Científic de Catalunya. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 470-471.
- Companys, L., & Pi i Sunyer, C. (1938, febrero 26). DECRET que dicta disposicions encaminades a assegurar la protecció dels objectes del Patrimoni Històric Artístic i Científic de Catalunya. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 812.
- Crónica diaria. El pretorianismo y la reacción clerical. (1936, agosto 7). *El Diluvio. Diario republicano*, 2.
- CyArk, & Google Arts & Culture. (2016). *Bagan*. <https://artsexperiments.withgoogle.com/bagan>
- Delgado Anés, L., & Romero Pellitero, P. (2017). La arqueología virtual, generadora de recursos para la comunicación y participación. En *Con la Red/ En la Red: creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet* (pp. 191–214). Universidad de Granada & Down Hill Publishing. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1134128>
- Denard, H. (2009). La carta de londres para la visualización computarizada del patrimonio cultural. *King's College London*, 1-9. <http://www.londoncharter.org/>
- Diputació de Barcelona. Àrea de Cultura. Oficina de Patrimoni Cultural. (2006). *Interpretar el patrimoni: Guia bàsica* (Diputació de Barcelona. Àrea de Presidència. Direcció de Comunicació (ed.)).
- Echeverría, J. (2009). Cultura Digital Y Memoria En Red Culture and Memory. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 737, 559–567. <https://doi.org/1037/arb.2009.185>

- Factum Arte. (2005). *Facsímil de la Dama de Elche*. Factum Arte. <https://www.factum-arte.com/pag/306/facsímil-de-la-dama-de-elche>
- Fusco, M. (2012). *La noción de patrimonio: evolucion de un concepto: desde la antigüedad hasta nuestros dias*. Editorial Nobuko. <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/77900>
- Garriga, J. (2016). L'arquitectura i les arts a Catalunya a l'època del Renaixement. *Catalan Historical Review*, 167(9), 147-167. <https://doi.org/10.2436/20.1000.01.121>
- Garriga, J., & Bosch, J. (1997). Història de la cultura catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII. En *L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII* (pp. 193-238). Edicions 62.
- Gassol, V. (1936, agosto 4). ORDRE en virtut de la qual el Comissari dels Museus d'Art disposarà del que fou Monsetir de Pedralbes de Barcelona i de les forces que el salvaguarden per a la defensa conservació i inventariació de col·leccions apropiades. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 885.
- Gómez Robles, L., & Quirosa García, V. (2009). Nuevas tecnologías para difundir el Patrimonio Cultural: las reconstrucciones virtuales en España. *Erph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 4, 150–173.
- Guglielmino, M. (2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate. *E-Rph - Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 1, 195–215. <https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i1.3319>
- Guttentag, D. A. (2010). Virtual reality: Applications and implications for tourism. *Tourism Management*, 31(5), 637-651. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2009.07.003>
- Hernández Cardona, F. X., Martínez Gil, T., & Rojo Ariza, M. C. (2010). Los límites de la interactividad. In Edicions Trea (Ed.), *Manual de museografía interactiva* (pp. 575–612).
- ICOM. (1982). *Musées de site archéologique*.
- ICOMOS. (1994). *Conferencia de Nara, sobre la autenticidad*. 1-7.

- ICOMOS. (2012). Principios de Sevilla. Principios internacionales de la arqueología virtual. *Forum Internacional de Arqueología Virtual / International Forum of Virtual Archaeology*.
- Lasheras, J. A. (2004). La reproducción facsímil de Altamira. *Litoral Atlántico*, 4, 21–26.
- Layuno, M. Á. (2007). El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial. *Oppidum: Cuadernos de Investigación*, 3, 133–164.
- Liaño Martínez, E. (1985). Peris Austri, un imaginero mal conocido del siglo XVI. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*, 7, 21-38.
- López de Ayala, I., & Latre, M. (Eds.). (1847). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento (1545-1563)*. Imprenta de Ramón Martín Indar.
- Martín Guglielmino, M. (1996). Reflexiones en torno a la difusión del patrimonio histórico. In *Difusión del patrimonio histórico* (pp. 14–27). Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Massó Carballido, J. (2004). *Patrimoni en perill. Notes sobre la salvaguarda dels béns culturals durant la guerra civil i la postguerra (1936-1948)*. Centre de Lectura.
- Mata, S. (2000). El retaule major de l'església Prioral de Sant Pere de Reus. Una aportació documental (1924). *Clau. Revista de Cultura*, 1, 89-91.
- Mezzino, D., Chan, L., Quintero, M. S., Esponda, M., Lee, S., Min, A., & Pwint, M. (2017). Built heritage documentation and management: an integrated conservation approach in Bagan. *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, Volume IV-2/W2, 2017 26th International CIPA Symposium 2017, IV(September)*, 143-150. <https://doi.org/10.5194/isprs-annals-IV-2-W2-143-2017>
- Mezzino, D., Quintero, M. S., Pwint, P. M., Htut, W. T., Rellensmann, C., Vi, C., & Vi, W. G. (2016). Technical assistance for the conservation of built heritage at Bagan, Myanmar. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and*

Spatial Information Sciences, XXIII ISPRS Congress, XLI(July), 12-19.

<https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XLI-B5-945-2016>

Moreno Sánchez, I. (2007). El museo interactivo: Tecnología invisible y diálogos interrumpidos. In *El factor humano de la cibercultura* (pp. 219–238). Alfagrama.

Moreno Sánchez, I. (2012). Narrativa hipermedia y transmedia. En *Creatividad y discursos hipermedia* (pp. 21-40). Editum. Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli. (2016). *Tactile Visits*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. <https://www.museoarcheologiconapoli.it/en/visits-for-people-with-disabilities/>

Paquet, E., & Viktor, H. L. (2005). Long-term Preservation of 3-D Cultural Heritage Data Related to Architectural Sites. *ISPRS Workshop 3D Virtual reconstruction and Visualization of Complex Architectures*, agost. <https://pdfs.semanticscholar.org/525f/dab0238f3992a3bb19c5c33c718ffc919951.pdf>

Pi i Sunyer, C. (1937, septiembre 25). ORDRE per la qual és ampliat fins el dia 24 d'octubre provinent el termini atorgat a la Ponència que ha de formular amb caràcter informatiu una proposta sobre l'organització general dels Museus de Catalunya. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 1289.

Pujol, L. (2004). Archaeology, museums and virtual reality. *Digithum*, 6, 1–8.

<https://doi.org/10.7238/d.v0i6.542>

Reilly, P. (IBM U. (1991). Towards a Virtual Archaeology. *CAA90. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology 1990, January 1990*, 132–139.

http://caaconference.org/proceedings/paper/21_reilly_caa_1990/

Restrepo, P. D., & Carrizosa, A. (2010). Manual básico de montaje museográfico. *División de Museografía Museo Nacional de Colombia*, 39.

Reus. Devolución solemne de los objetos de arte cristiano que al principio del Movimiento fueron robados por los rojos. (1939, junio 6). *Diario Español*, 4.

- Reus. Inauguración de la Exposición de Recuperación Artística. (1939, noviembre 16). *Diario Español*, 5.
- Reus. La exposición de recuperación artística. (1939, noviembre 15). *Diario Español*, 3.
- Rodríguez Ortega, N. (2011). Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la Museología Crítica. *Museo y Territorio*, 4, 14–29.
- Tarradellas, J., & Gassol, V. (1936, octubre 17). DECRET disposant que no pot ésser enderrocada a Catalunya cap obra d'arquitectura civil i religiosa antiga sense autorització especial de Conseller de Cultura. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 229-230.
- Tarradellas, J., & Sbert, A. M. (1937, enero 28). DECRET suprimint la Comissaria general dels Museus d'Arqueologia de Catalunya creada per Decret del 7 d'agost de 1936. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 424-425.
- Tilden, F. (2006). *La Interpretación de nuestro patrimonio / Freeman Tilden*. Asociación para la Interpretación del Patrimonio.
- Torres Falcón, R. (2013). Problemas de las TICs en el Museo Contemporáneo. *E-Rph - Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 13, 198–220.
- UNESCO. (2003). *Carta de la UNESCO para la preservación del patrimonio digital*.
- Wijesuriya, G., Thompson, J., & Young, C. (2014). Gestión del Patrimonio Mundial Cultural. En *revista PH*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://doi.org/10.33349/2002.40.1420>
- Wong, A. S. (2011). Ethical issues of social media in museums: A case study. *Museum Management and Curatorship*, 26(2), 97-112.
<https://doi.org/10.1080/09647775.2011.566710>

Anexo 1: Relación de figuras del retablo mayor de la Prio- ral de Sant Pere de Reus

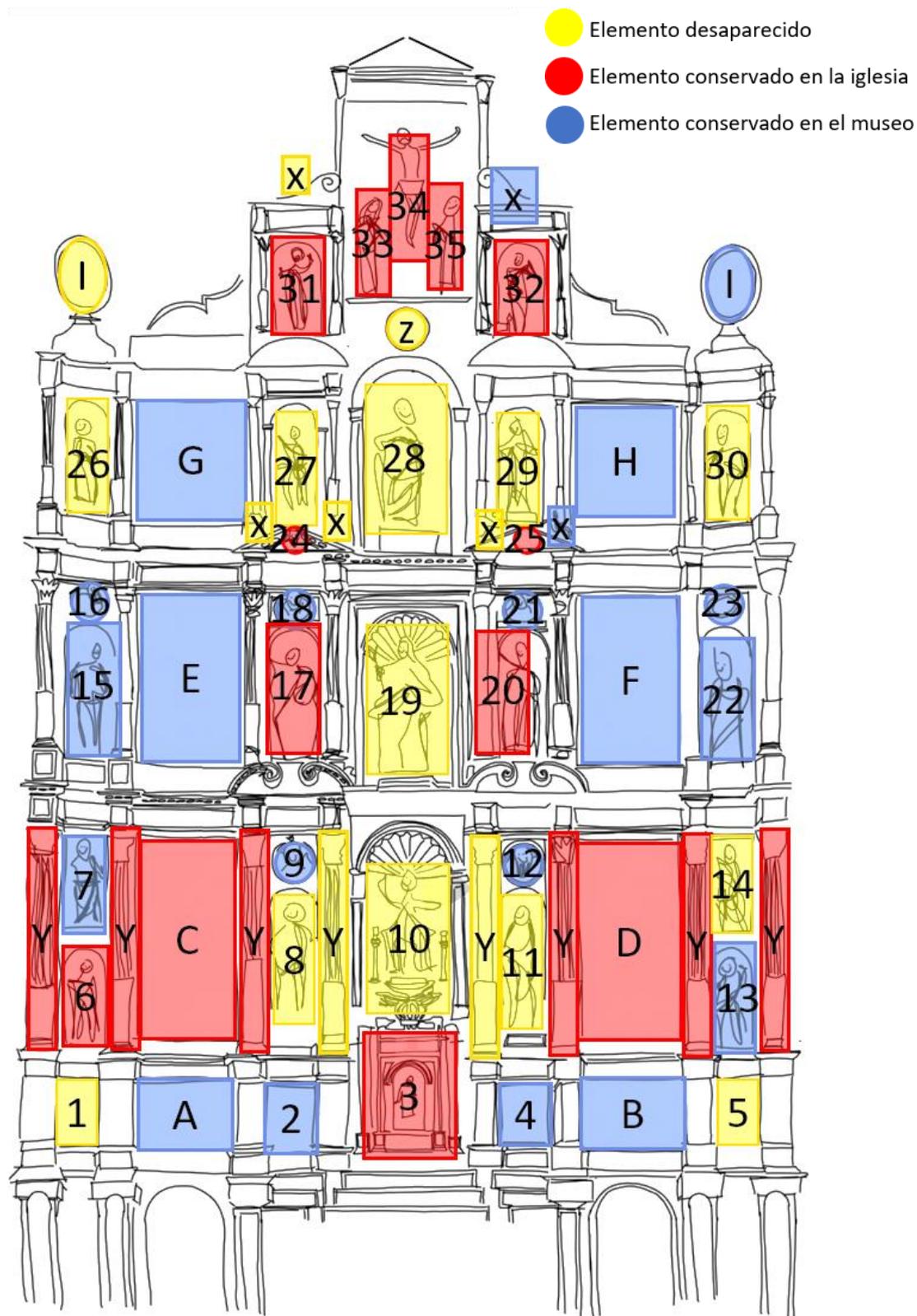


Fig. 1 Esquema del retablo de Sant Pere de Reus. Autoría propia (2020).

- San Juan evangelista*
1 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada
Desaparecido
- San Lucas evangelista*
2 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada, 87x70x18'5cm
Museo de Reus
- Sagrario-manifestador
3 Rafael Rocafort (talla), 1630-1632 / Pere Torner (policromía), 1633
Talla exenta en madera dorada y policromada, 217x182x119cm
Prioral de Sant Pere
- San Marcos evangelista*
4 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada, 88x72x18'5cm
Museo de Reus
- San Mateo evangelista*
5 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada
Desaparecido
- San Andrés apóstol*
6 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada, 136x56x44cm
Prioral de Sant Pere
- San Bartolomé apóstol*
7 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada, 127x55x43cm
Museo de Reus
- San Pablo*
8 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada, 172cm altura
Desaparecido
- Busto masculino en medallón
9 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada, 112x76x35cm
Museo de Reus

- San Pedro in cathedra*
10 Gaspar Huguet, 1582
Figura exenta en madera dorada y policromada, ca. 200cm altura
Desaparecido
- San Jaime el Mayor*
11 172cm altura
Desaparecido
- Busto masculino en medallón
12 Agustí Pujol I, 1587-1589
Relieve en madera dorada y policromada, 114x77x35cm
Museo de Reus
- Sant Tomás apóstol (?)*
13 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada, 136x56x44cm
Museo de Reus
- San Jaime el Menor*
14 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada, ca. 130 cm altura
Desaparecido
- San Felipe apóstol*
15 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 173x66x48cm
Museo de Reus
- Busto masculino
16 Agustí Pujol II, 1623-1628
Relieve en madera dorada y policromada, 50x44x30cm
Museo de Reus
- San José*
17 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 173x73x59cm
Prioral de Sant Pere
- Busto femenino en medallón
18 Agustí Pujol II, 1623-1628
Relieve en madera dorada y policromada, 97x79x28cm
Museo de Reus

- Jesucristo Salvador*
19 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, ca. 250cm altura
Desaparecido
- San Juan bautista*
20 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 176x65x70cm
Prioral de Sant Pere
- Busto femenino en medallón
21 Agustí Pujol II, 1623-1628
Relievo en madera dorada y policromada, 97x79x28cm
Museo de Reus
- San Simeón apóstol (?)*
22 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 172x70x51cm
Museo de Reus
- Busto masculino
23 Agustí Pujol II, 1623-1628
Relievo en madera dorada y policromada, 50x43x30cm
Museo de Reus
- Busto masculino
24 Rafael Rocafort, 1630-1632
Figura exenta en madera dorada y policromada, 35x47x9cm
Museo de Reus
- Busto masculino
25 Rafael Rocafort, 1630-1632
Figura exenta en madera dorada y policromada, 33x44x10cm
Museo de Reus
- San Judas Tadeo*
26 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada
Desaparecido

- San Joaquín*
27 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada
Desaparecido
- La Virgen con el Niño*
28 Gaspar Huguet, 1582
Figura exenta en madera dorada y policromada, ca. 200cm altura
Desaparecido
- Santa Ana*
29 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada
Desaparecido
- San Matías*
30 Agustí Pujol I, 1587-1589
Figura exenta en madera dorada y policromada
Desaparecido
- San Francisco de Asís*
31 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 130x55x40cm
Prioral de Sant Pere
- San Roque*
32 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 130x55x40cm
Prioral de Sant Pere
- Virgen a los pies de la Cruz*
33 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 160x75x35cm
Prioral de Sant Pere
- San Cristo en el Calvario, copia de la escultura de Agustí Pujol I (1587-1589)*
34 Anónimo, 1678
Figura exenta de madera dorada y policromada
Prioral de Sant Pere
- San Juan evangelista en el Calvario*
35 Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 161x73x32cm
Prioral de Sant Pere

- Crucifixión del paralítico*
A Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 101x149cm
Museo de Reus
- Cristo andando sobre el agua*
B Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 98x149cm
Museo de Reus
- Caída y muerte de Simeón el Mago*
C Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 301'5x156'5cm
Museo de Reus
- Crucifixión de San Pedro*
D Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 301'5x156'5cm
Museo de Reus
- «Quo vadis, Domine?»*
E Anónimo, posterior a 1631
Óleo sobre tabla, 257x161'5cm
Museo de Reus
- Castigo de Ananías y Safira*
F Anónimo, posterior a 1631
Óleo sobre tabla, 257x161'5cm
Museo de Reus
- Lavatorio de los pies*
G Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 188x172cm
Museo de Reus
- Liberamiento miraculoso de san Pedro*
H Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 188x172cm
Museo de Reus

Medallón izquierdo: *Ángel de la Anunciación*

Medallón derecho: *La Virgen*

- I Isaac Hermes, 1592-1593
Temple y óleo sobre tabla, 99x72cm Ø
Museo de Reus

Juntos crean una *Anunciación*

Putti (se han conservado solo dos que creemos que eran uno del ático y otro del segundo cuerpo.)

- x Agustí Pujol II, 1623-1628
Figura exenta en madera dorada y policromada, 46x37x21cm, y 46x34x21cm
Museo de Reus

Columna coríntia

- y Pere Girart, 1576-1579 o Agustí Pujol, 1623-1628
Tallas en madera dorada, 34cm Ø base, 230 altura.
Prioral de Sant Pere, retablo de la Mare de Déu de la Cort

Tondo.

- z No sabemos si estaba pintado
50cm Ø

Anexo 2: Imágenes del proceso de reconstrucción

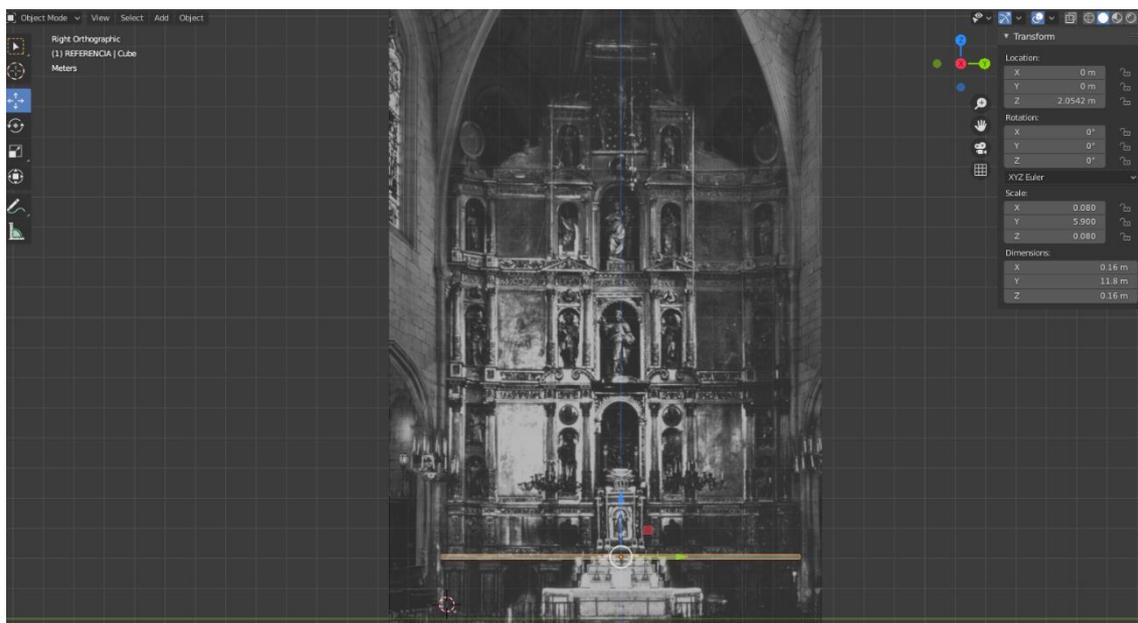


Fig. II Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).



Fig. III Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).



Fig. IV Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

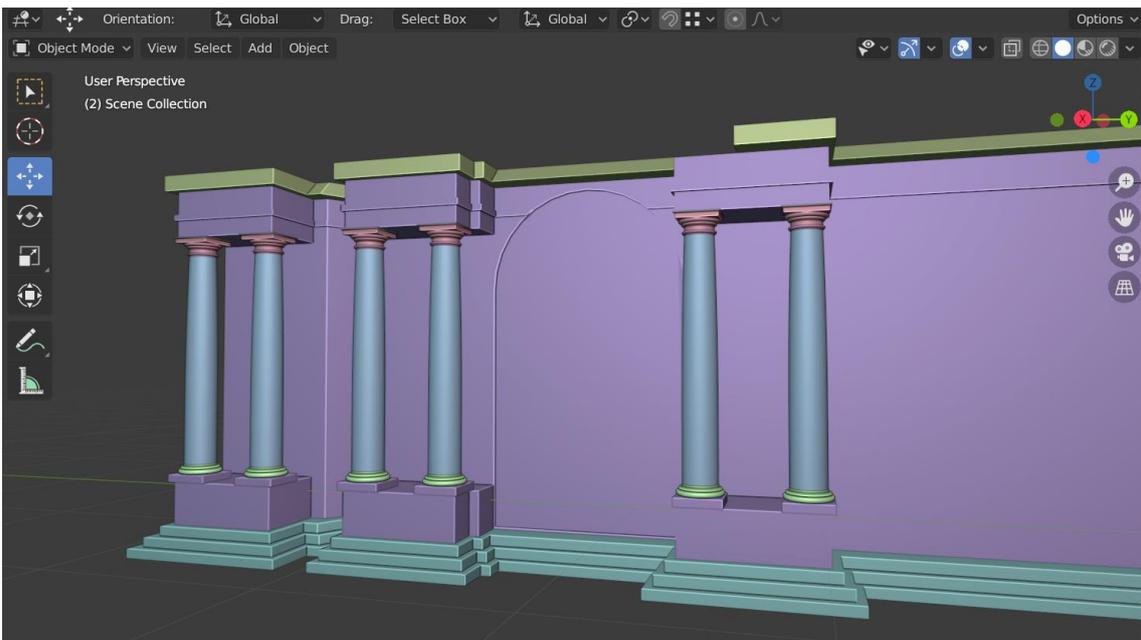


Fig. V Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

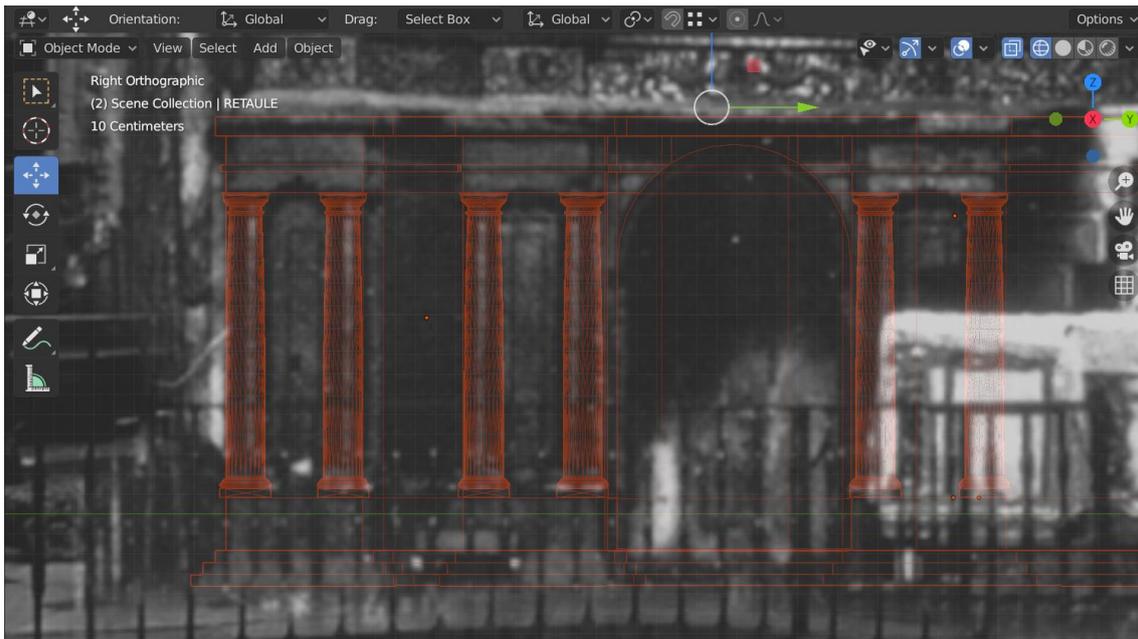


Fig. VI Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).



Fig. VII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

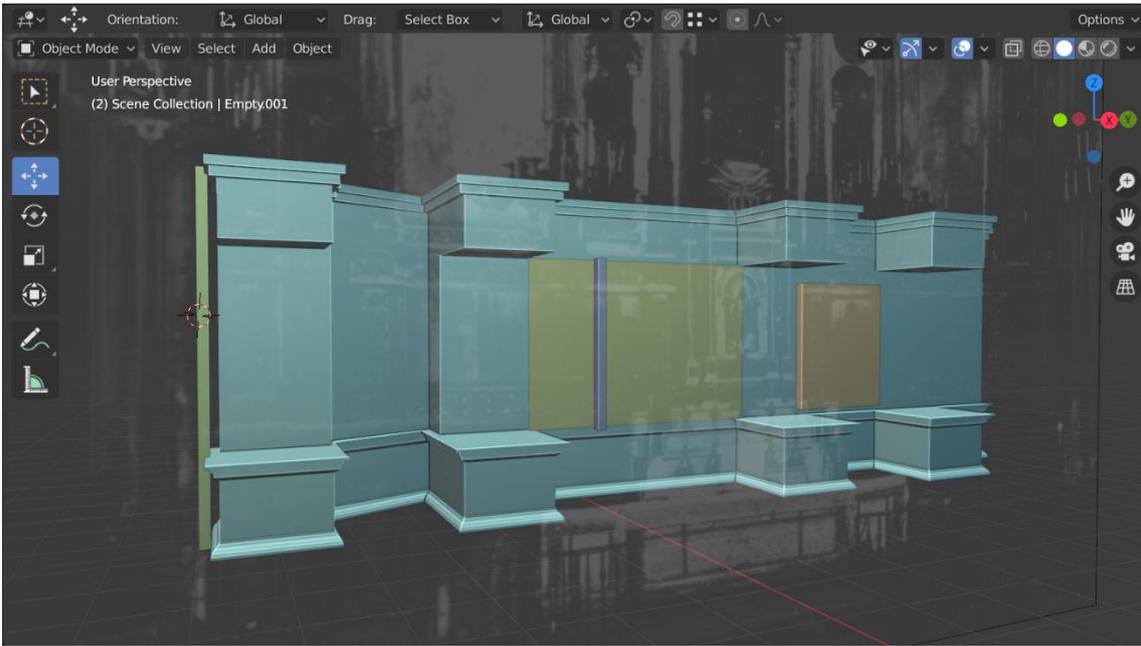


Fig. VIII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

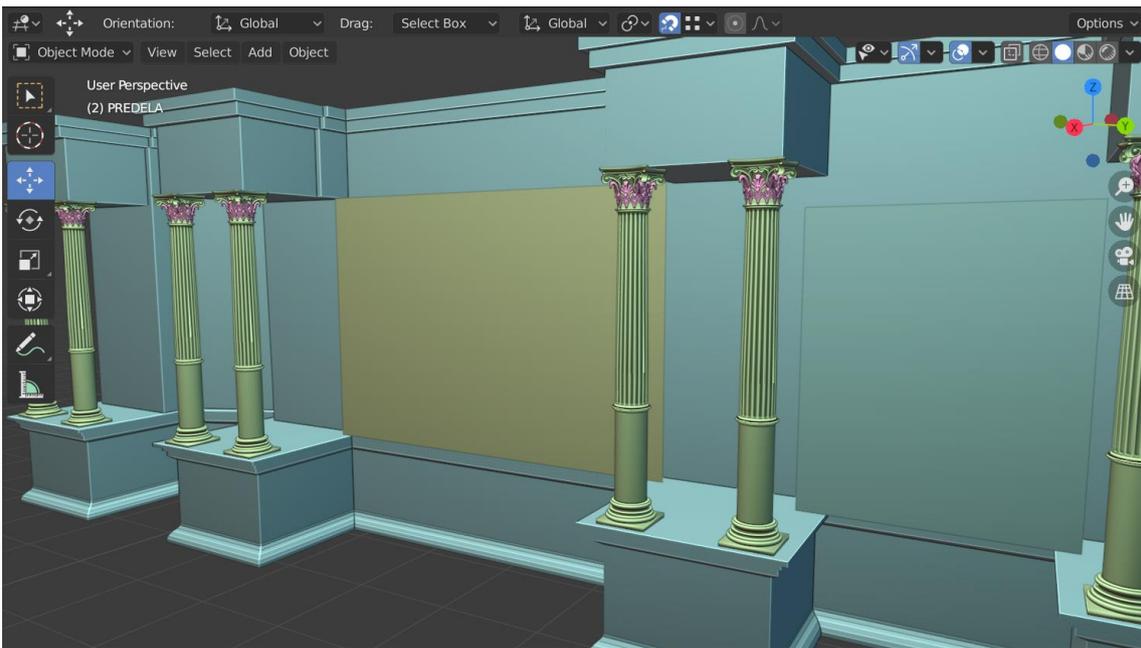


Fig. IX Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

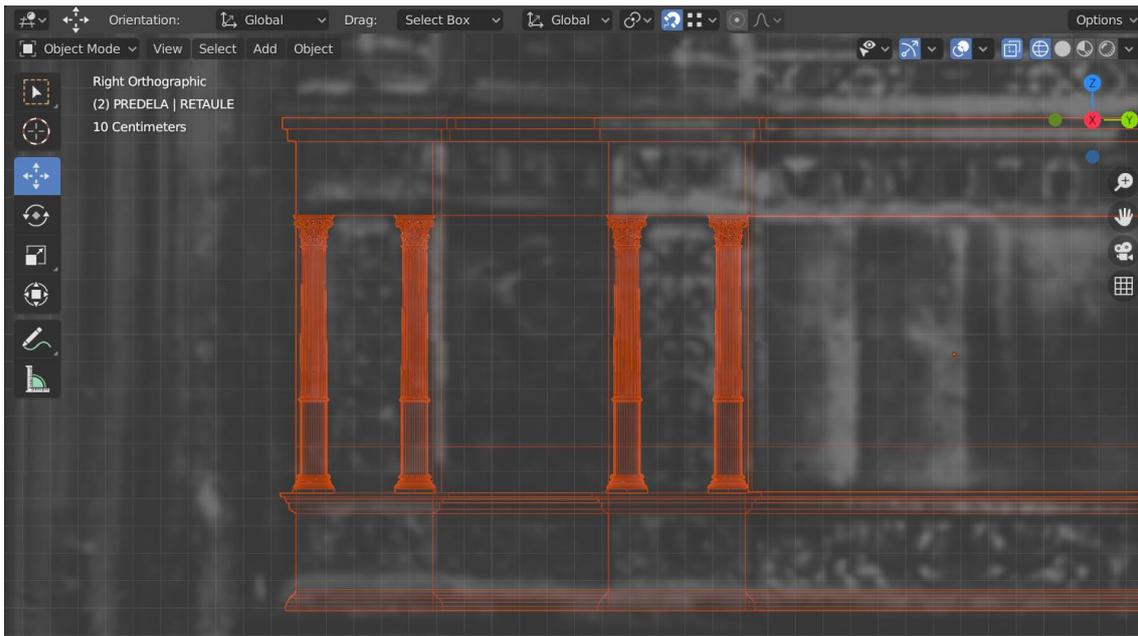


Fig. X Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

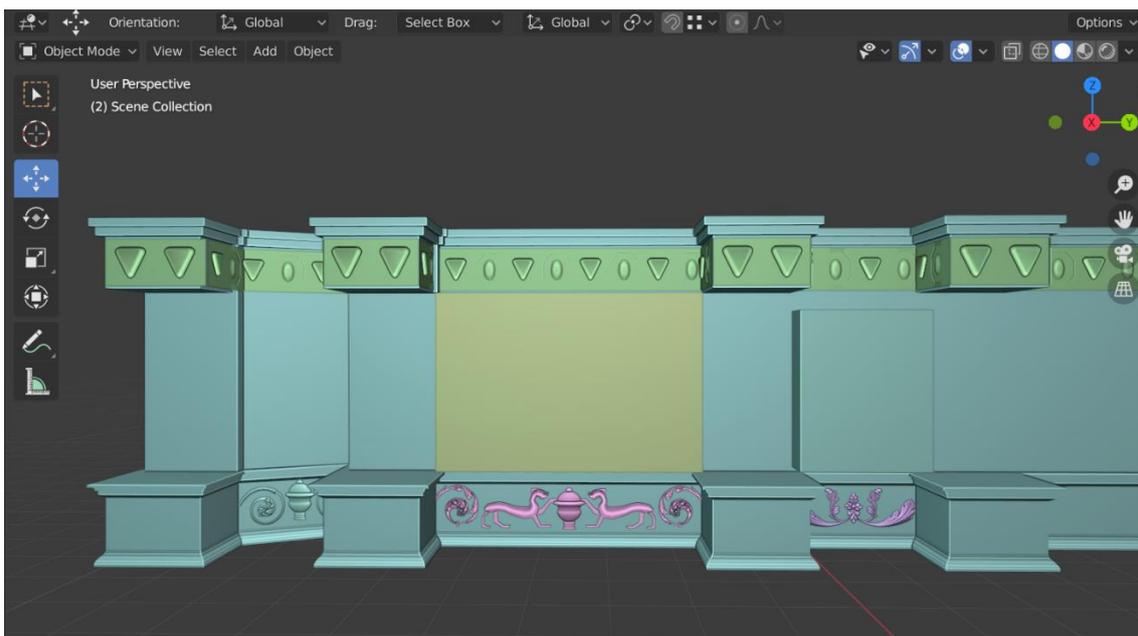


Fig. XI Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

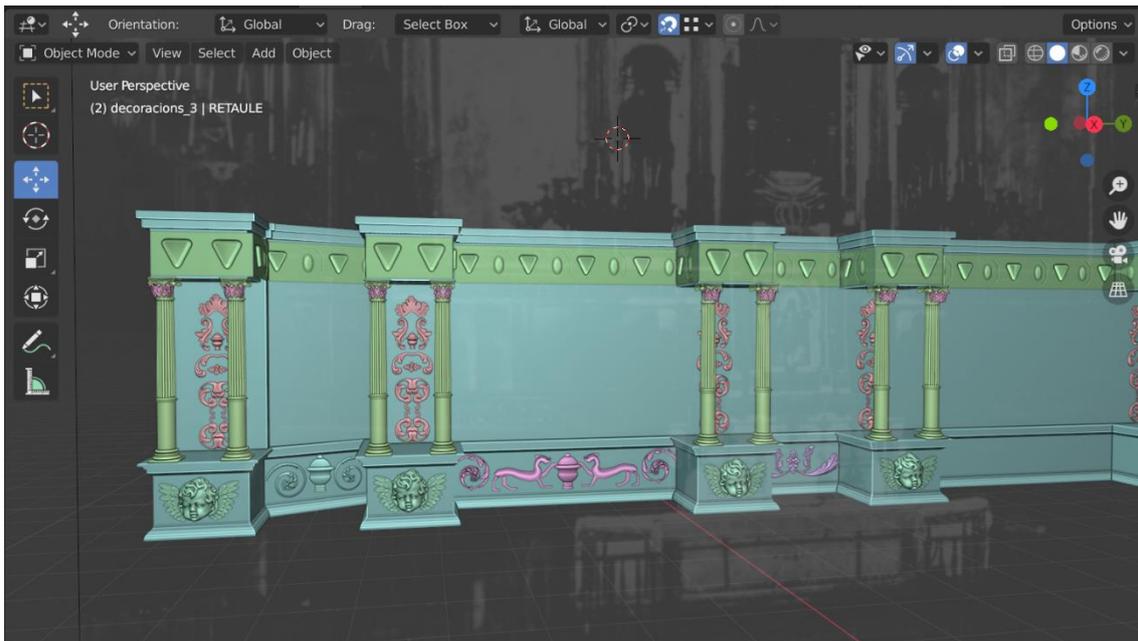


Fig. XII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

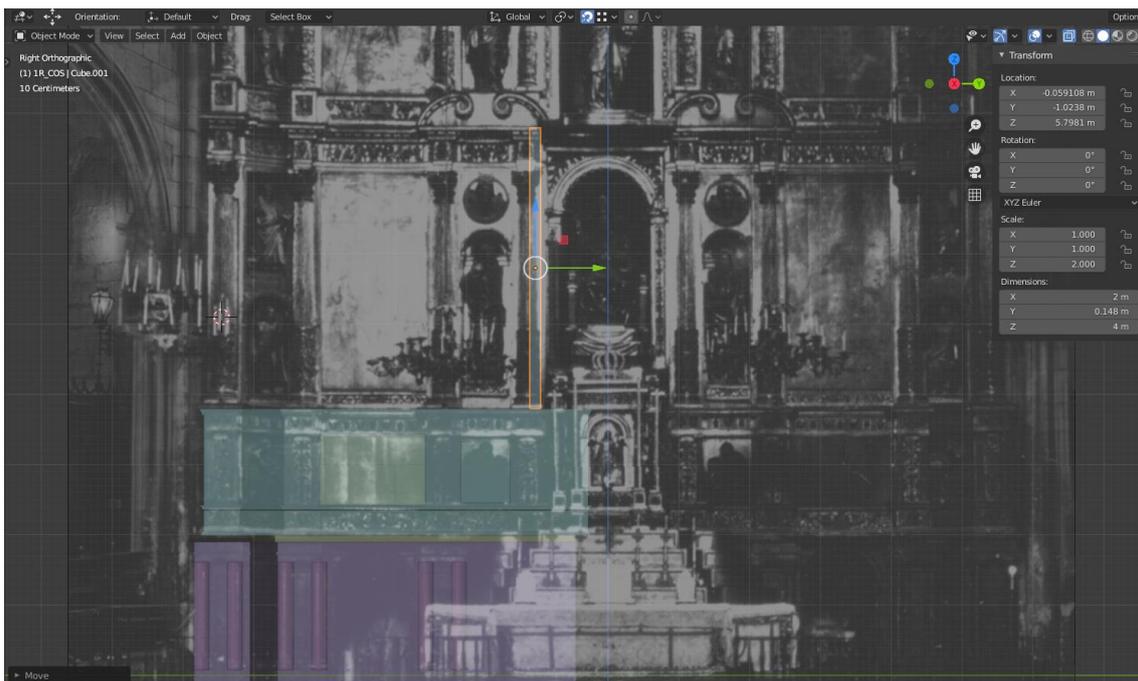


Fig. XIII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

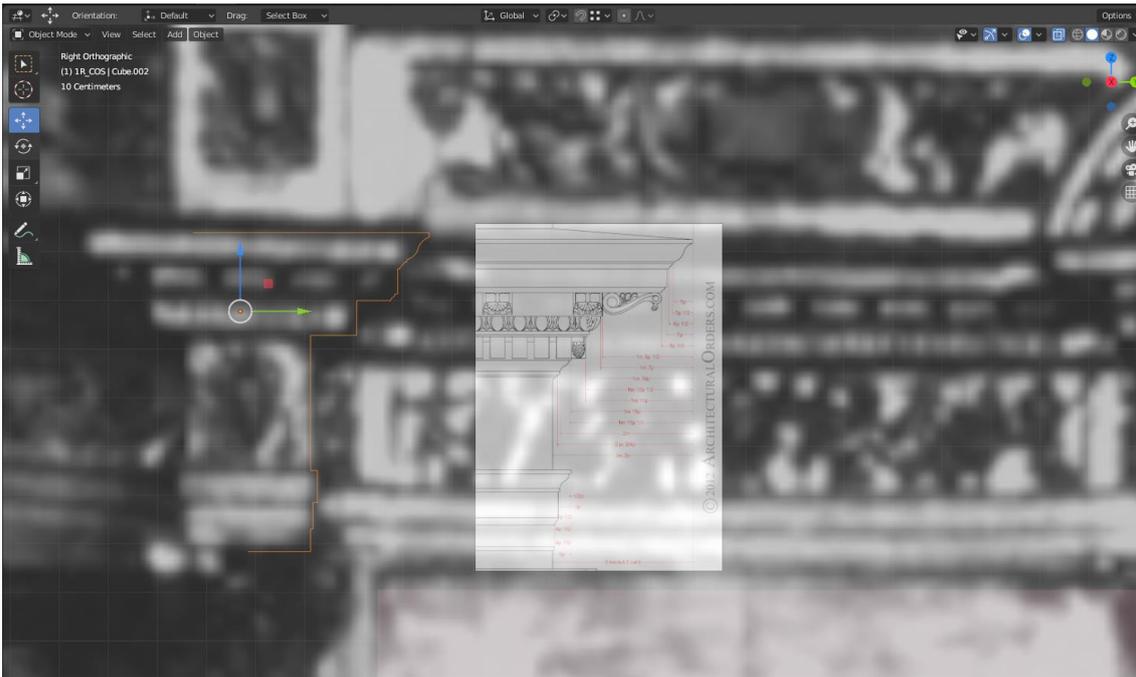


Fig. XIV Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

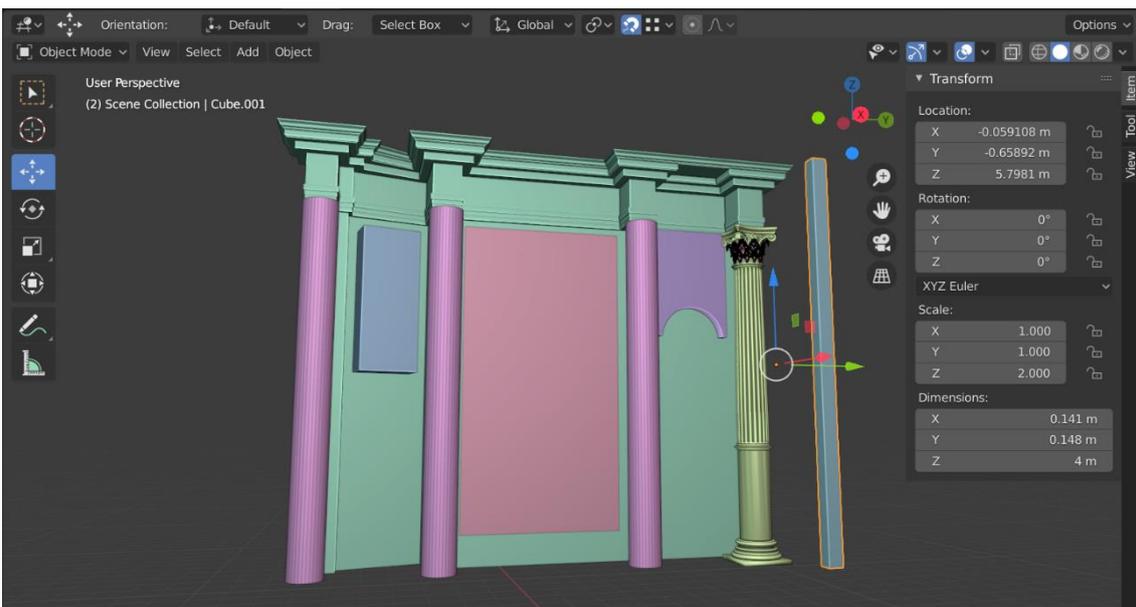


Fig. XV Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

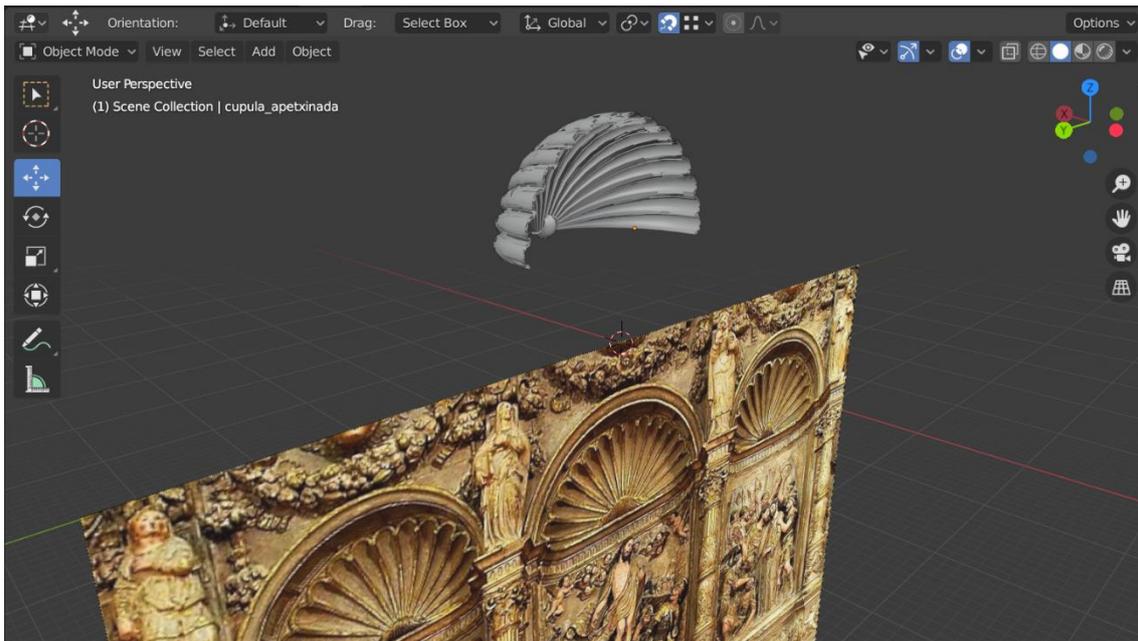


Fig. XVI Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

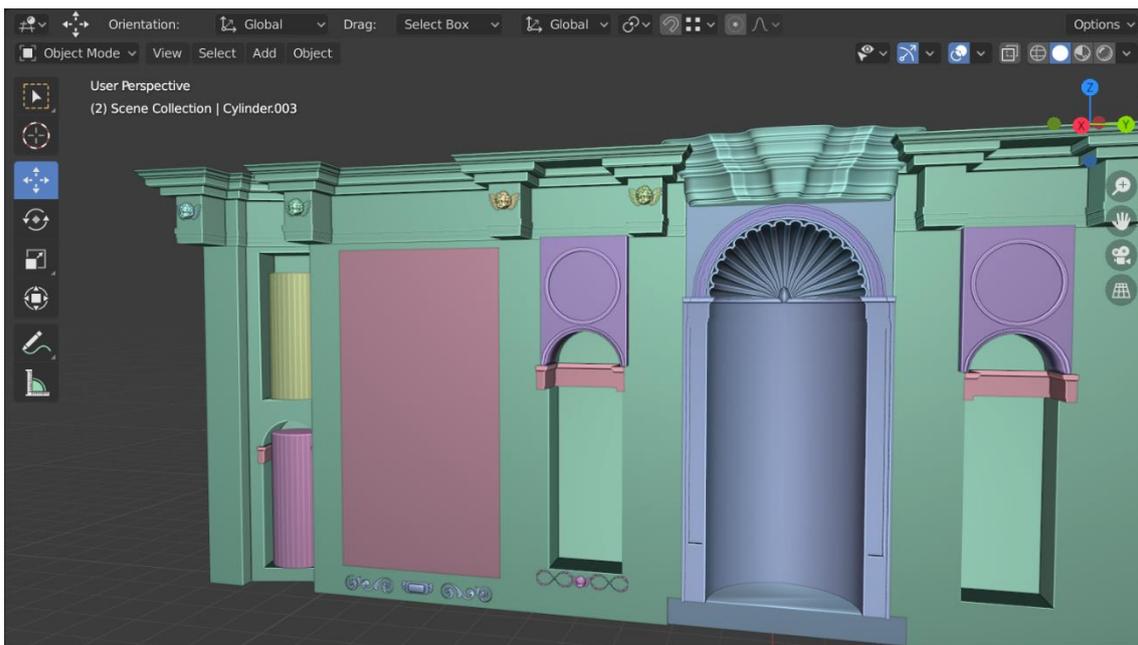


Fig. XVII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

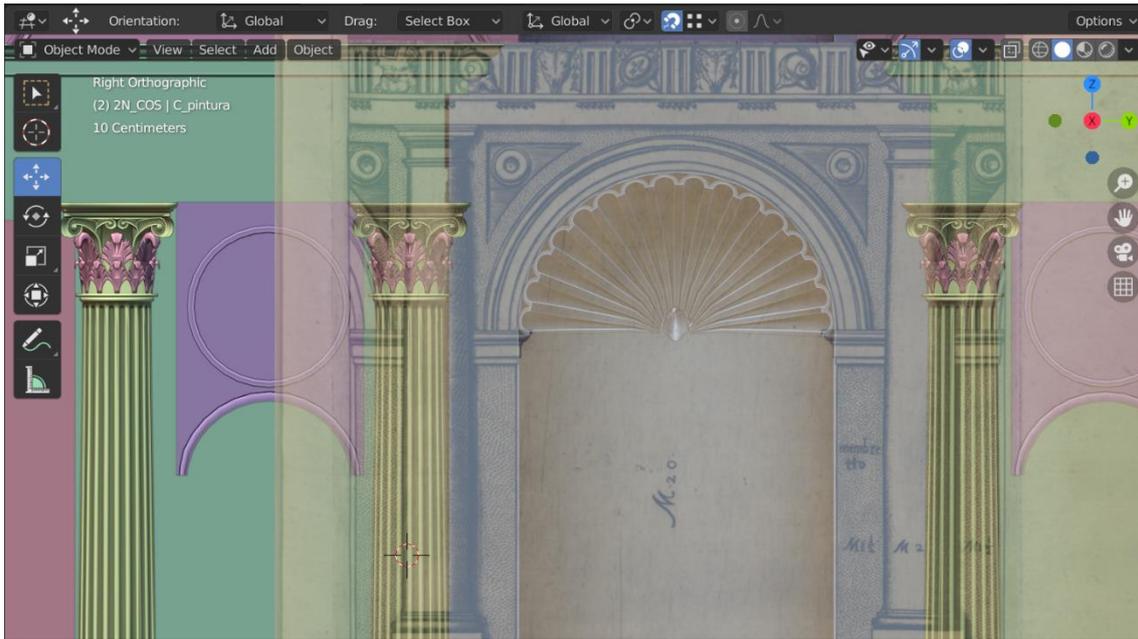


Fig. XVIII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

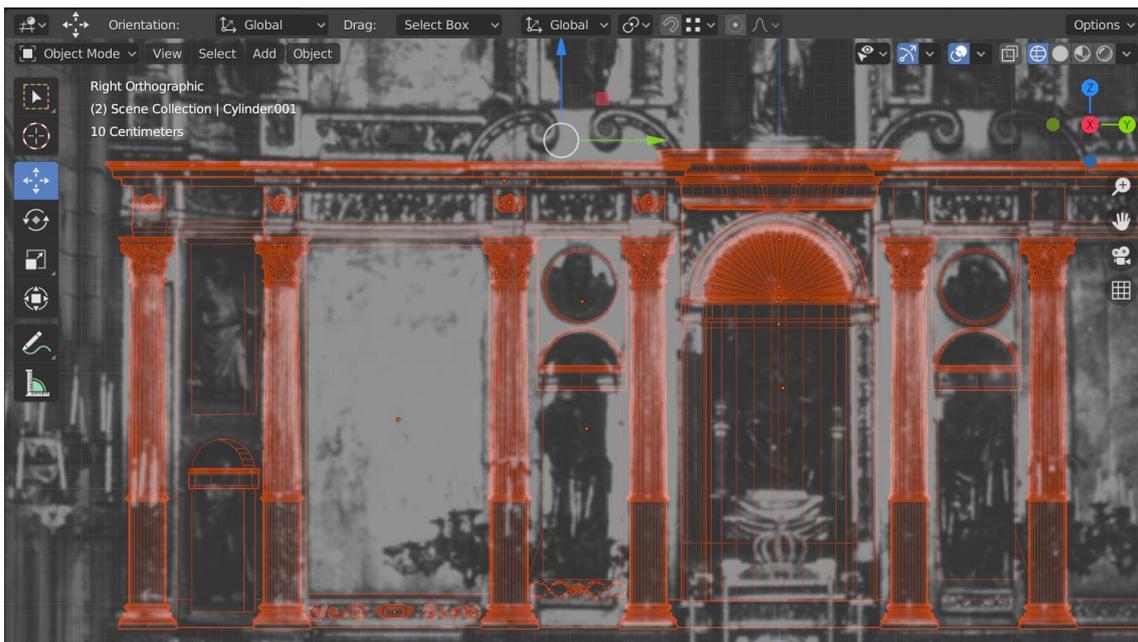


Fig. XIX Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

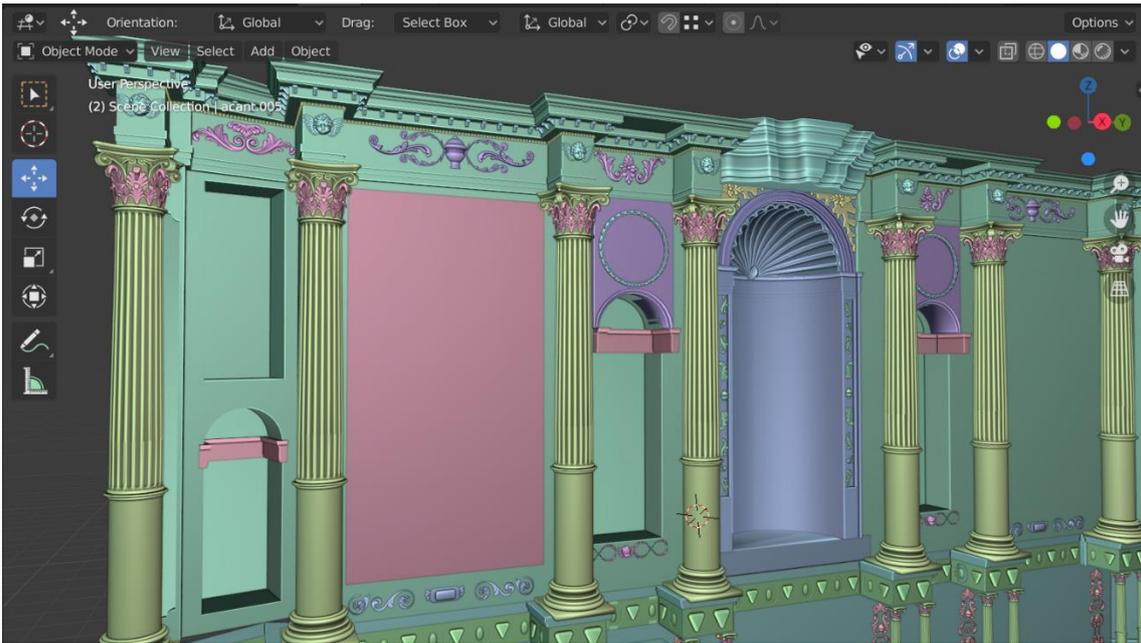


Fig. XX Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

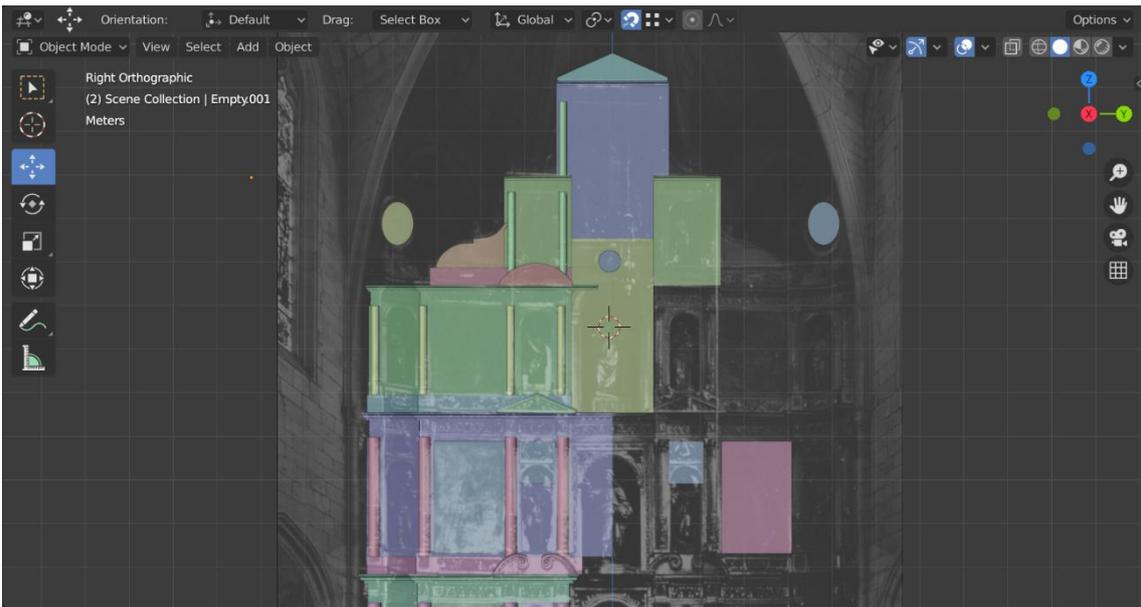


Fig. XXI Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

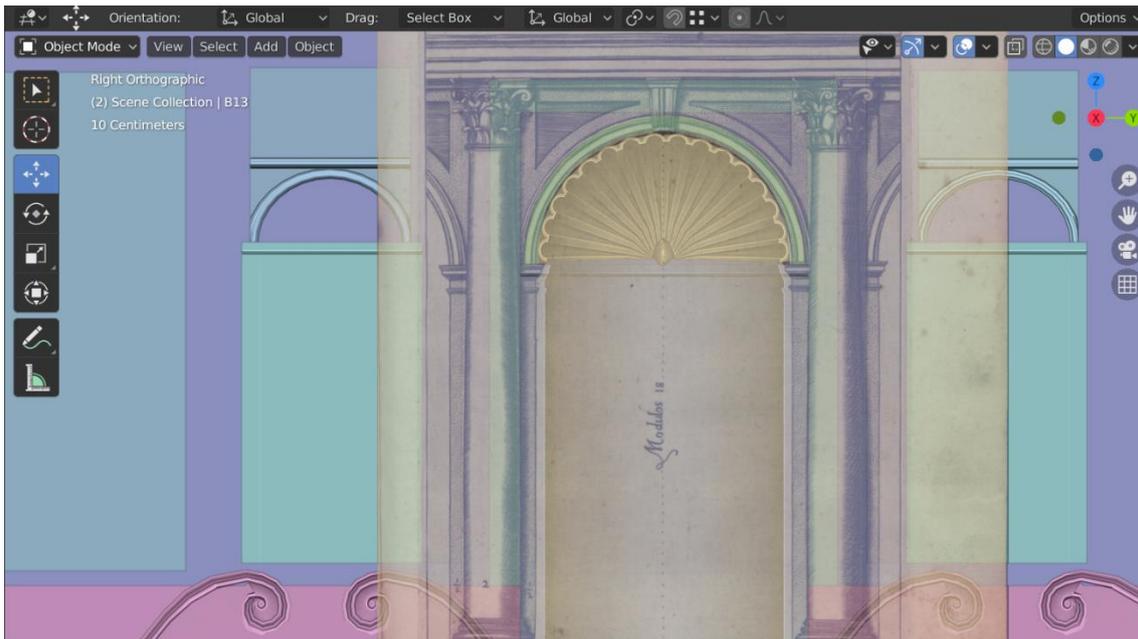


Fig. XXII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

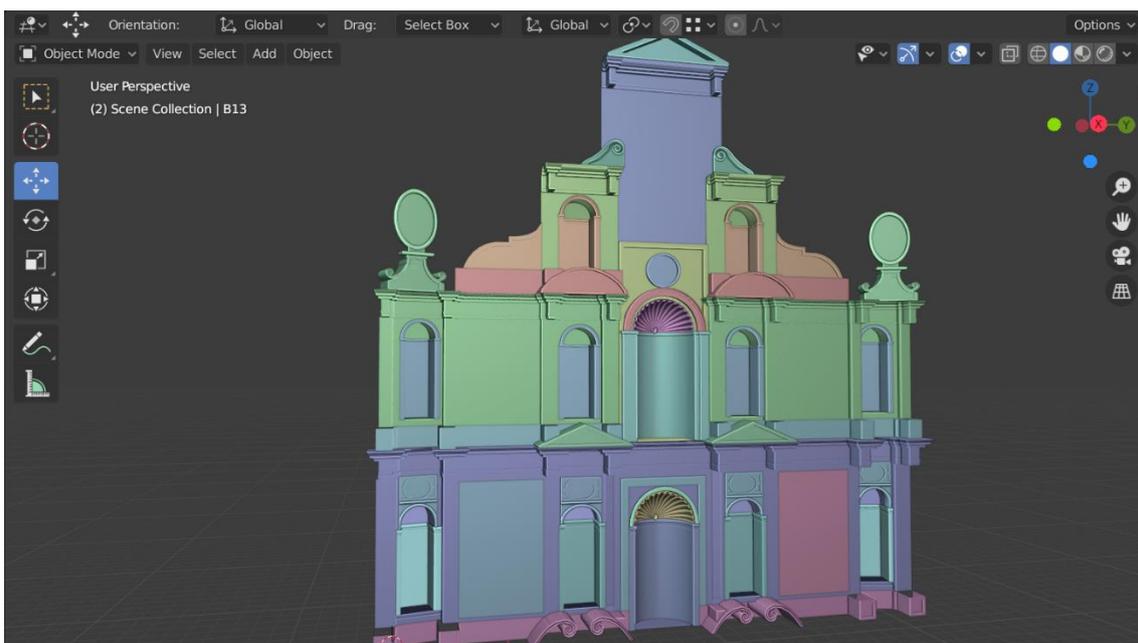


Fig. XXIII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

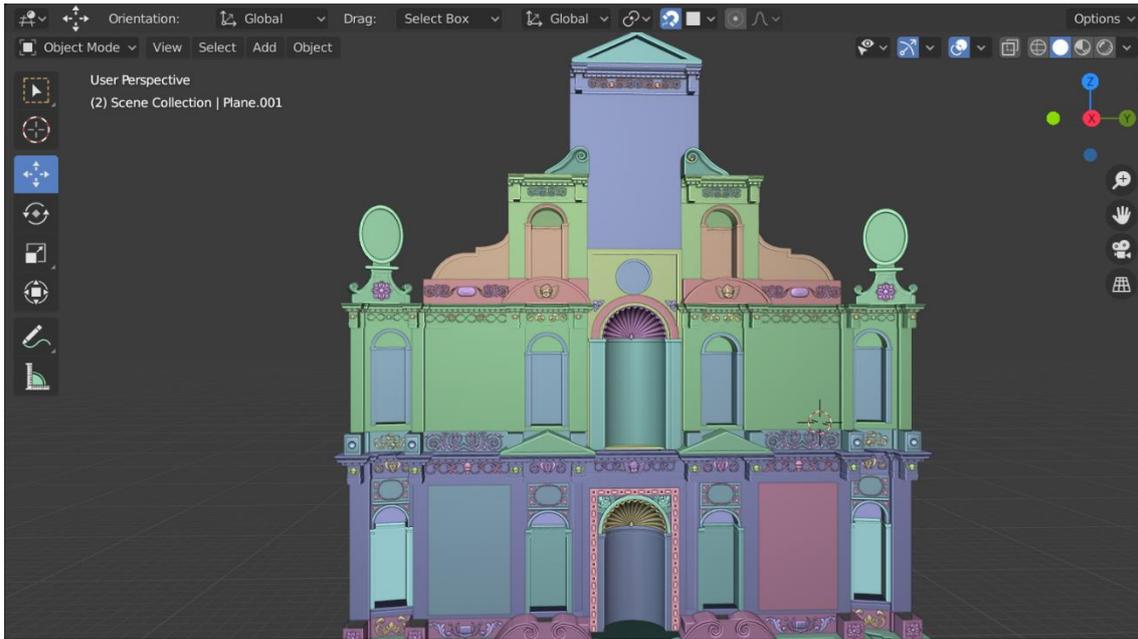


Fig. XXIV Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

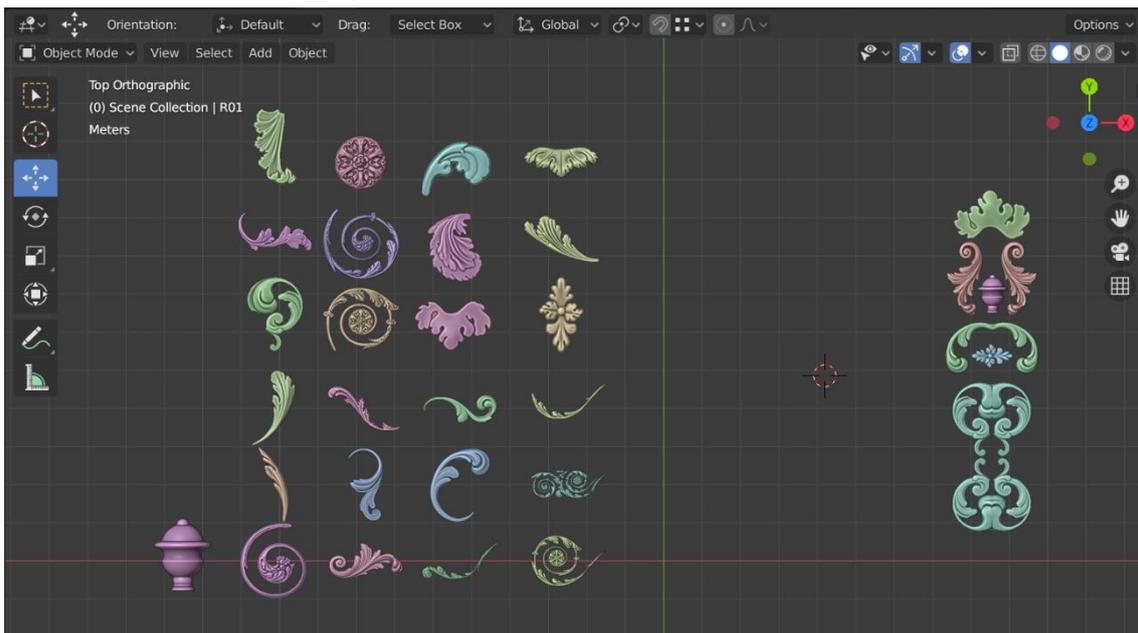


Fig. XXV Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

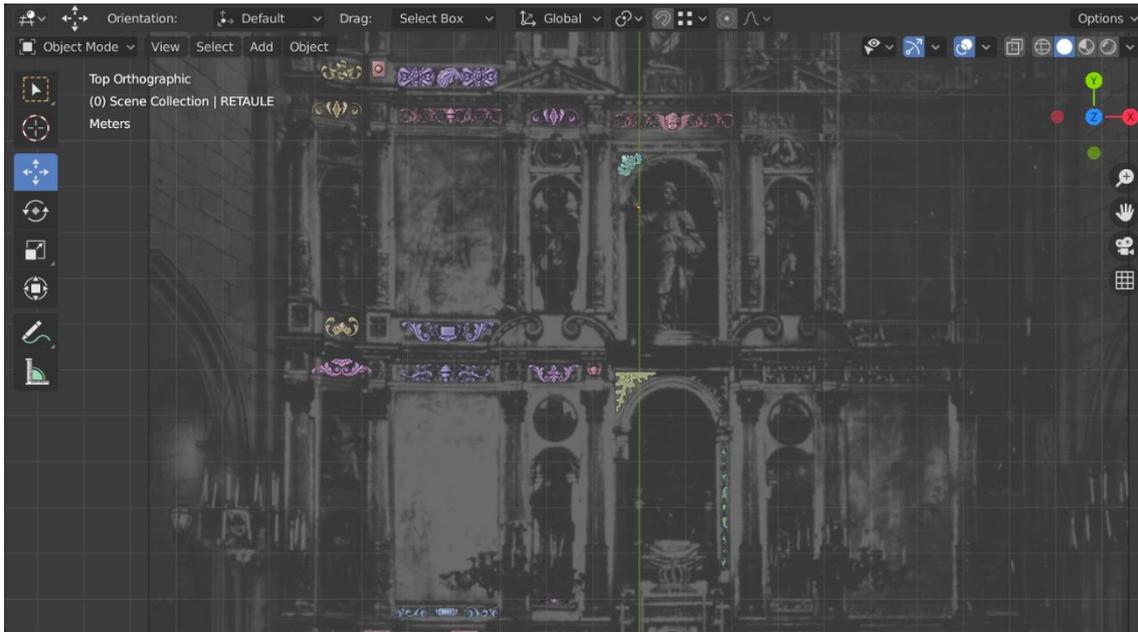


Fig. XXVI Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

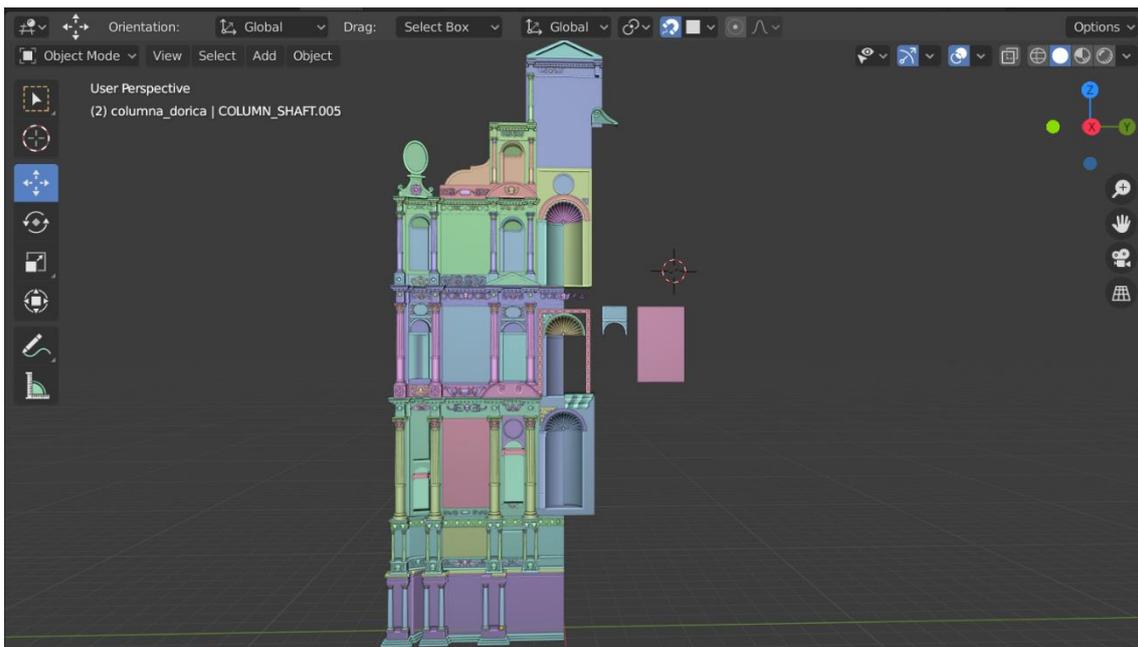


Fig. XXVII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

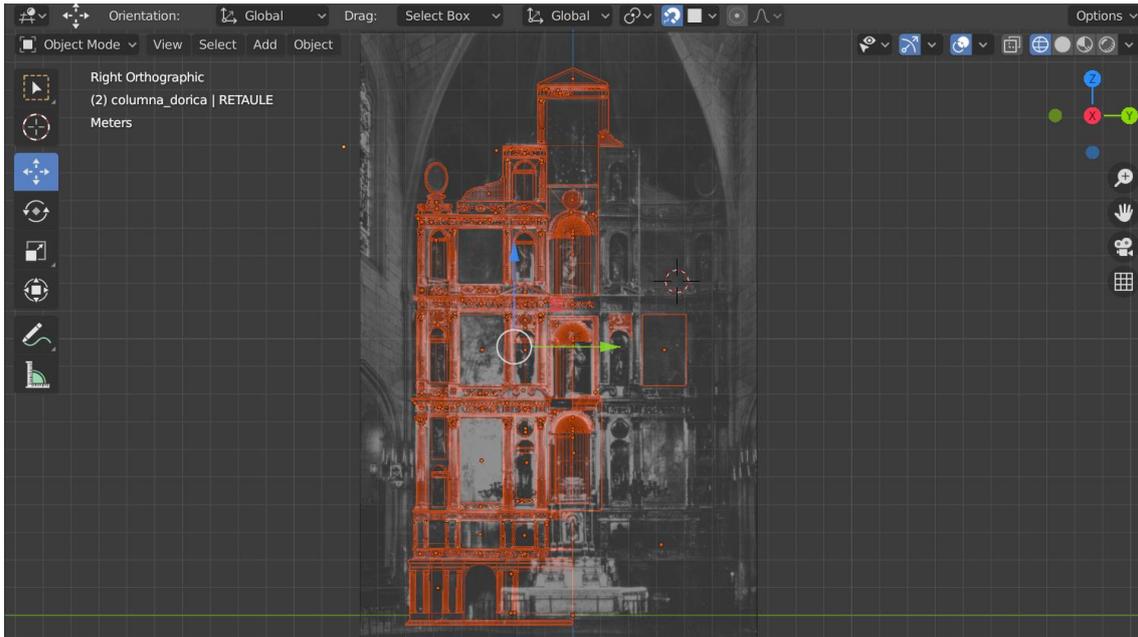


Fig. XXVIII Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

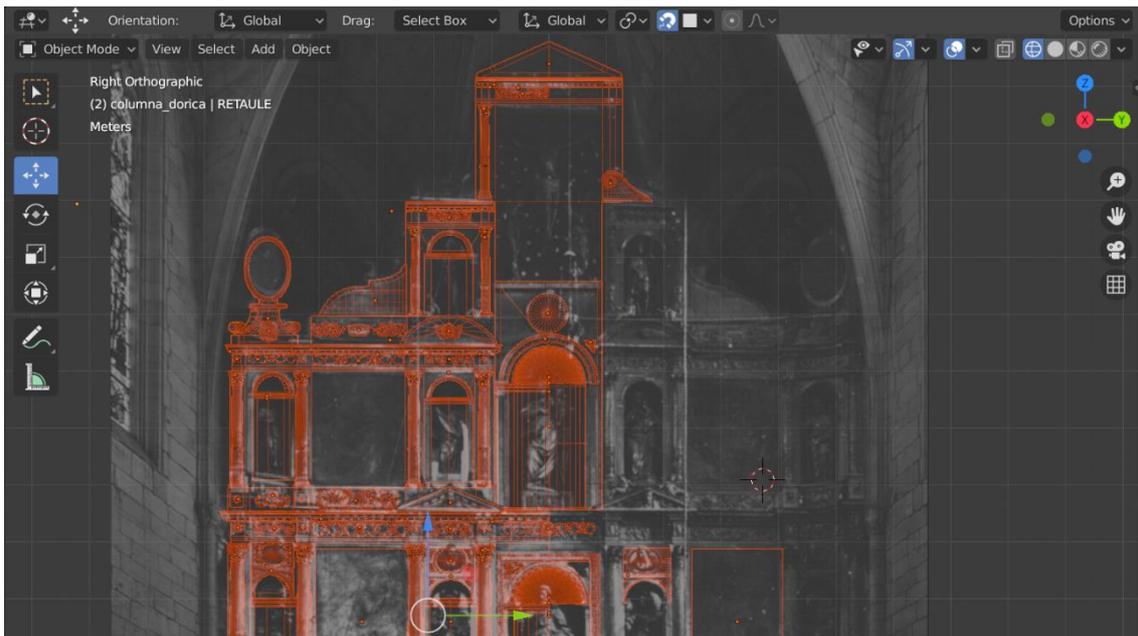


Fig. XXIX Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

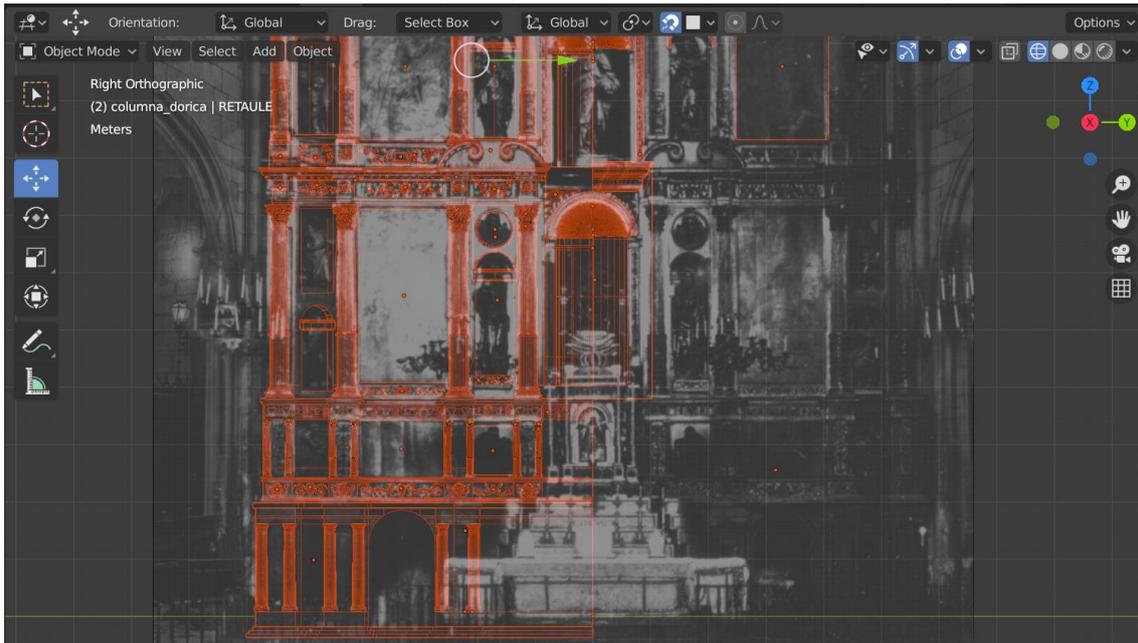


Fig. XXX Captura de pantalla del proceso de modelado en Blender. Autoría propia (2021).

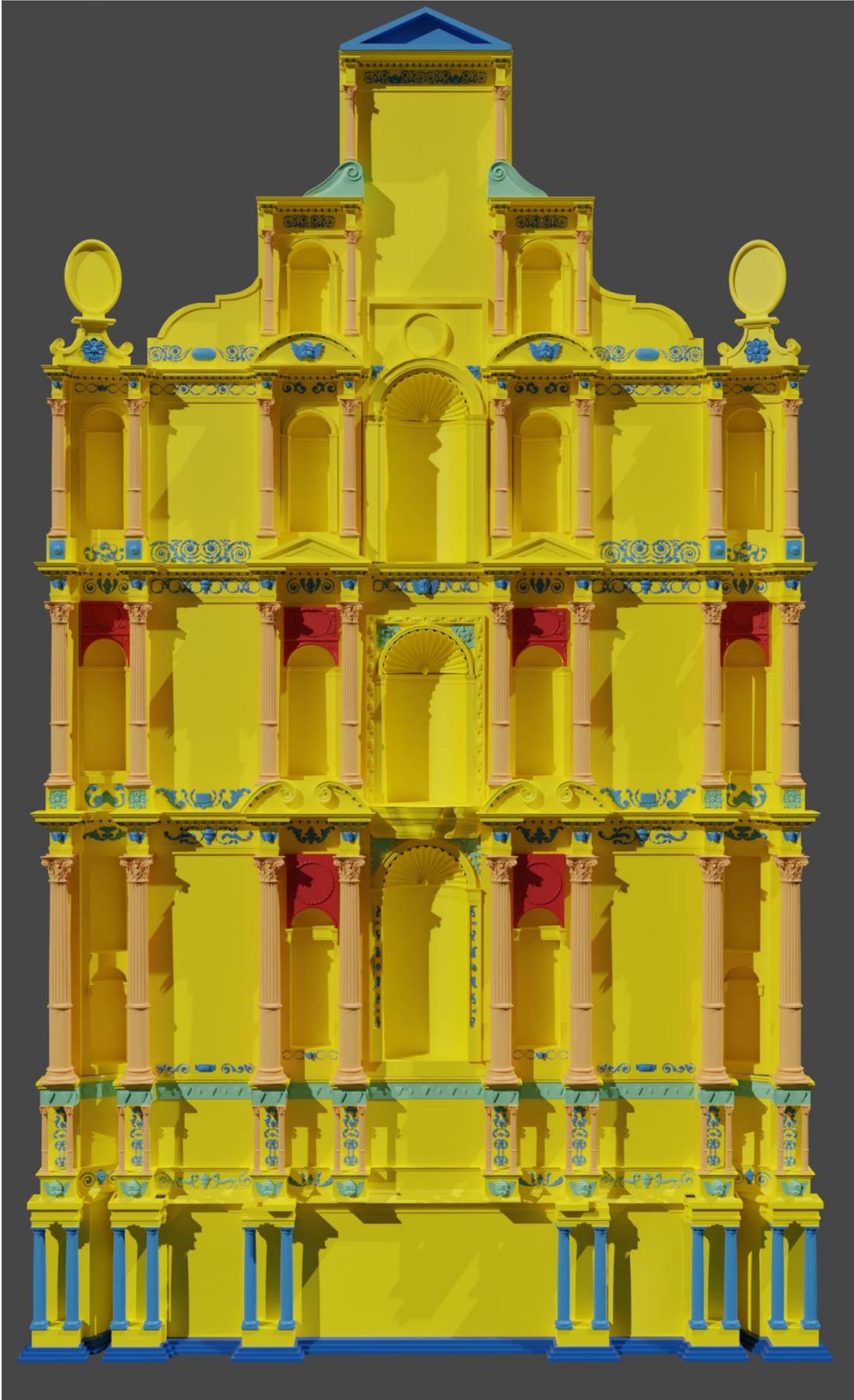


Fig. XXXI Render del modelo 3D según la escala de colores de Aparicio y Figueiredo. Autoría propia (2021).

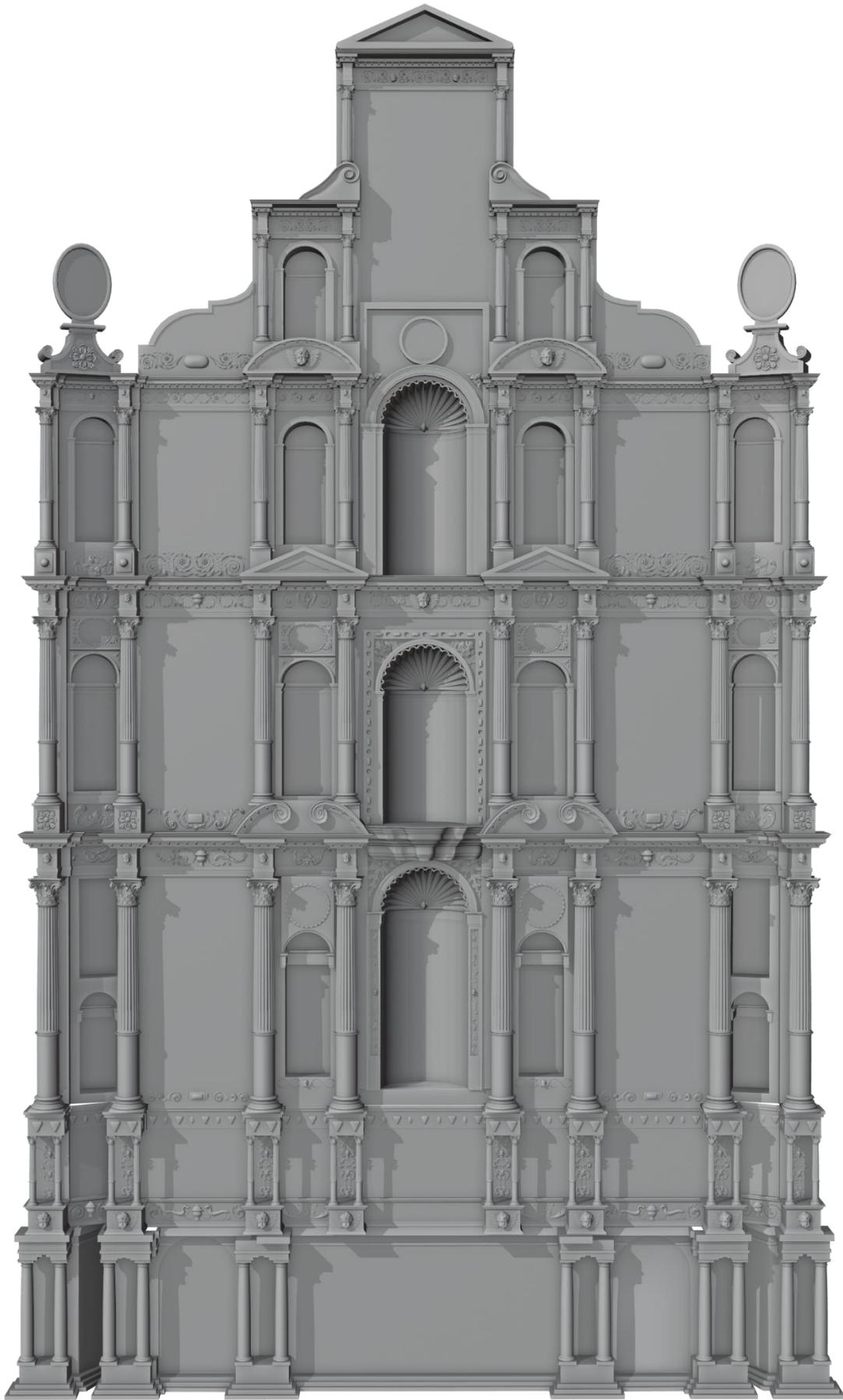


Fig. XXXII Render del modelo 3D. Autoría propia (2021).

Anexo 3: Textos informativos de los atriles

EL RETAULE A CATALUNYA

Tot i que ara veiem l'altar i les capelles buides de mobiliari litúrgic, no sempre va ser així; la retaulística va ser la tipologia escultòrica més rellevant a la Catalunya de l'Edat Moderna, la que va constituir la imatge del territori abans dels incendis de juliol de 1936. El retaule era el principal objecte artístic que es va fabricar des de finals del segle XV a mitjans del segle XVIII, el motor econòmic del sector artístic i que aglutinava un gran nombre tant de comitents com d'artesans. No hem de pensar aquests mobles com simples encàrrecs de temàtica religiosa sinó que eren autèntiques obres devotes, que feien d'intermediàries entre la població i la divinitat.

La seva construcció era una empresa col·lectiva que portaria a una comunitat local o parroquial a endeutar-se fins a 20 anys. La gent de l'època tenia sempre present el més enllà i, de fet, moltes vegades això les movia a fer certes accions pensant que tot el que es feia en vida acabaria decidint el que passaria al més enllà: al purgatori, a l'infern o al cel. Sabem, que fins i tot els més pobres donaven diners en la mesura que eren capaços, i si no podien ajudar monetàriament ho feien amb la força del treball, dedicant jornades senceres per a la construcció d'aquests. Podríem concloure, doncs, que el que impulsava a les comunitats i particulars a encarregar un objecte tant costós com el retaule era una barreja de sentiments devots, de conviccions religioses, anhels cívics i expectatives socials.

Aunque ahora vemos el altar y las capillas vacías de mobiliario litúrgico, no siempre fue así; la retablística fue la tipología escultórica más relevante en la Cataluña de la Edad Moderna, la que constituyó la imagen del territorio antes de los incendios de julio de 1936. El retablo era el principal objeto artístico que se fabricó desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVIII, el motor económico del sector artístico y el que aglutinaba un gran número tanto de comitentes como de artesanos. No debemos pensar estos muebles como simples encargos de temática religiosa, sino que eran auténticas obras devotas, que hacían de intermediarias entre la población y la divinidad.

Su construcción era una empresa colectiva que llevaría a una comunidad local o parroquial a endeudarse hasta 20 años. La gente de la época tenía siempre presente el más allá

y, de hecho, muchas veces esto las movía a hacer ciertas acciones pensando que todo lo que se hacía en vida acabaría decidiendo lo que pasaría al más allá: en el purgatorio, en el infierno o en el cielo. Sabemos, que incluso los más pobres daban dinero en la medida en la que eran capaces, y si no podían ayudar monetariamente lo hacían con la fuerza del trabajo, dedicando jornadas enteras para la construcción de estos. Podríamos concluir, pues, que lo que impulsaba a las comunidades y particulares a encargar un objeto tanto costoso como el retablo era una mezcla de sentimientos devotos, de convicciones religiosas, anhelos cívicos y expectativas sociales.

Although we now see the altar and the chapels empty of liturgical furniture, this was not always the case; the altarpiece was the most important sculptural typology in Catalonia in the Modern Age, which constituted the image of the territory before the fires of July 1936. The altarpiece was the main artistic object that was made since the end of the century XV to mid-XVIII century, the economic engine of the artistic sector and one of which implied the greatest number of clients and craftsmen. We should not think of these pieces of furniture as simple commissions with a religious theme, but as authentic devout works, which acted as intermediaries between the population and the divinity.

Its construction was a collective enterprise that would lead a local or parish community to go into debt for up to 20 years. People always had the afterlife in mind and, in fact, many times this moved them to do certain actions thinking that everything that was done in life would end up deciding what would happen in the afterlife: in purgatory, in hell or in heaven. We know that even the poorest gave money when they were able to, and if they could not help financially, they did so with their labour force, working full days to build the altarpiece. We could conclude that what drove communities and individuals to commission an object as expensive as an altarpiece was a mixture of devout feelings, religious convictions, civic yearnings, and social expectations.

El retaule a Catalunya

Tot i que ara veiem l'altar i les capelles buides de mobiliari litúrgic, no sempre va ser així; la retaulística va ser la tipologia escultòrica més rellevant a la Catalunya de l'Edat Moderna, la que va constituir la imatge del territori abans dels incendis de juliol de 1936. El retaule era el principal objecte artístic que es va fabricar des de finals del segle XV a mitjans del segle XVIII, el motor econòmic del sector artístic i que aglutinava un gran nombre tant de comitents com d'artesans. No hem de pensar aquests mobles com simples encàrrecs de temàtica religiosa sinó que eren autèntiques obres devotes, que feien d'intermediaris entre la població i la divinitat.

La seva construcció era una empresa col·lectiva que portaria a una comunitat local o parroquial a endeutar-se fins a 20 anys. La gent de l'època tenia sempre present el més enllà i, de fet, moltes vegades això les movia a fer certes accions pensant que tot el que es feia en vida acabaria decidint el que passaria al més enllà, al purgatori, a l'infern o al cel. Sabem, que fins i tot els més pobres donaven diners en la mesura que eren capaços, i si no podien ajudar monetàriament ho feien amb la força de treball, treballant jornades senceres per a la construcció d'aquests. Podríem concloure, doncs, que el que impulsava a les comunitats i particulars a encarregar un objecte tant costós com el retaule era una barreja de sentiments devots, de conviccions religioses, anhels cívics i expectatives socials.

Aunque ahora vemos el altar y las capillas vacías de mobiliario litúrgico, no siempre fue así; la retablística fue la tipología escultórica más relevante en la Cataluña de la Edad Moderna, la que constituyó la imagen del territorio antes de los incendios de julio de 1936. El retablo era el principal objeto artístico que se fabricó desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVIII, el motor económico del sector artístico y que aglutinaba un gran número tanto de comitentes como de artesanos. No debemos pensar estos muebles como simples encargos de temática religiosa, sino que eran auténticas obras devotas, que hacían de intermediarios entre la población y la divinidad.

Su construcción era una empresa colectiva que llevaría a una comunidad local o parroquial a endeudarse hasta 20 años. La gente de la época tenía siempre presente el más allá y, de hecho, muchas veces esto las movía a hacer ciertas acciones pensando que todo lo que se hacía en vida acabaría decidiendo lo que pasaría al más allá: al purgatorio, al infierno o al cielo. Sabemos, que incluso los más pobres daban dinero en la medida en que eran capaces, y si no podían ayudar monetariamente lo hacían con la fuerza de trabajo, dedicando jornadas enteras para la construcción de estos. Podríamos concluir, pues, que lo que impulsaba a las comunidades y particulares a encarregar un objeto tanto costoso como el retablo era una mezcla de sentimientos devotos, de convicciones religiosas, anhelos cívicos y expectativas sociales.

Although we now see the altar and the chapels empty of liturgical furniture, this was not always the case; the altarpiece was the most important sculptural typology in Catalonia in the Modern Age, which constituted the image of the territory before the fires of July 1936. The altarpiece was the main artistic object that was made since the end of the century XV to mid-XVIII century, the economic engine of the artistic sector and one of which implied the greatest number of clients and craftsmen. We should not think of these pieces of furniture as simple commissions with a religious theme, but as authentic devout works, which acted as intermediaries between the population and the divinity.

Its construction was a collective enterprise that would lead a local or parish community to go into debt for up to 20 years. People always had the afterlife in mind and, in fact, many times this moved them to do certain actions thinking that everything that was done in life would end up deciding what would happen in the afterlife: in purgatory, in hell or in heaven. We know that even the poorest gave money when they were able to, and if they could not help financially, they did so with their labour force, working full days to build the altarpiece. We could conclude that what drove communities and individuals to commission an object as expensive as an altarpiece was a mixture of devout feelings, religious convictions, civic yearnings, and social expectations.

per a més informació consulteu
<https://www.museudereus.cat/>



AJUNTAMENT DE REUS

En la página anterior: Fig. XXXIII Texto informativo del atril. Autoría propia (2021).

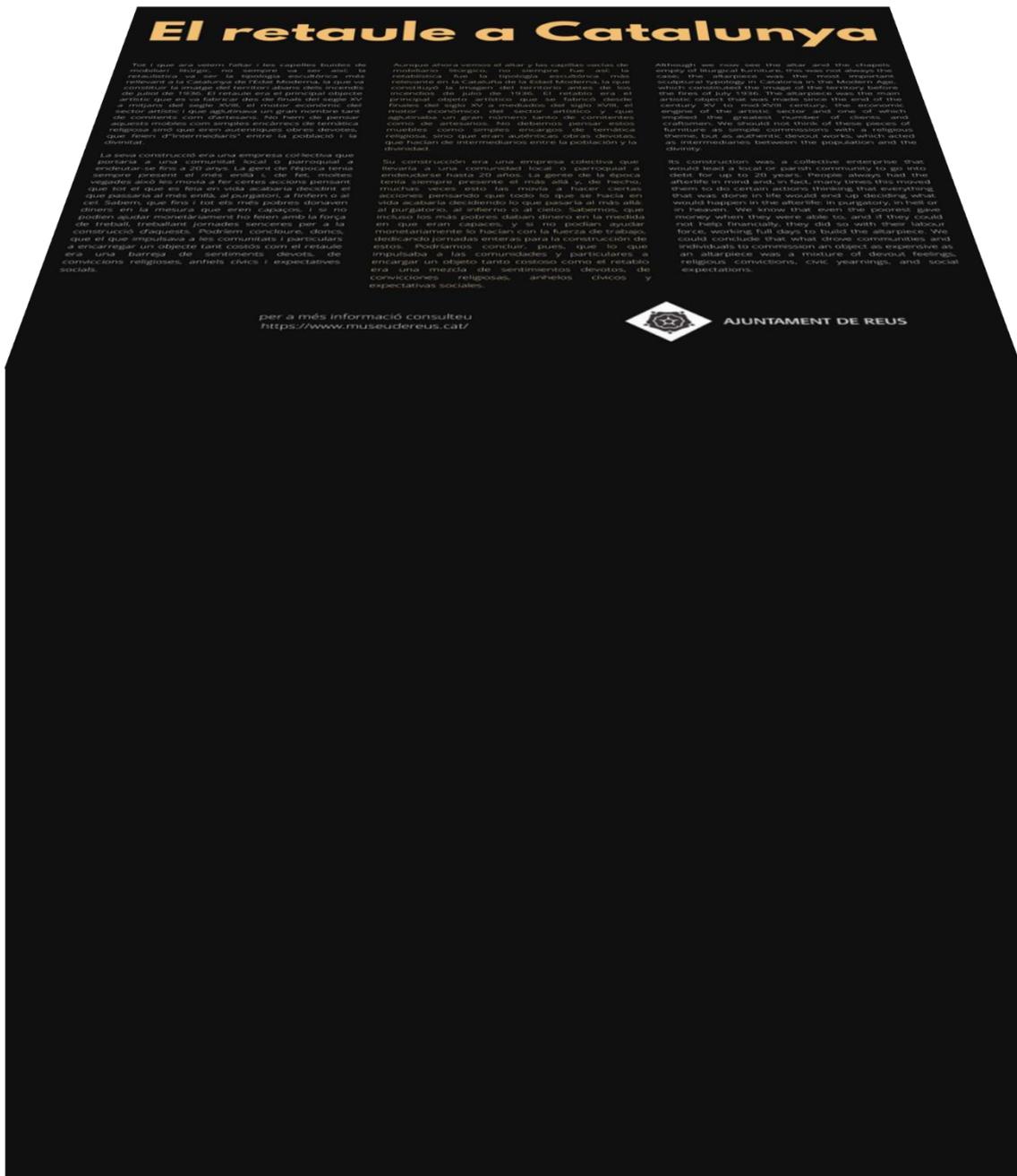


Fig XXXIV. Propuesta de atril. Autoría propia (2021).

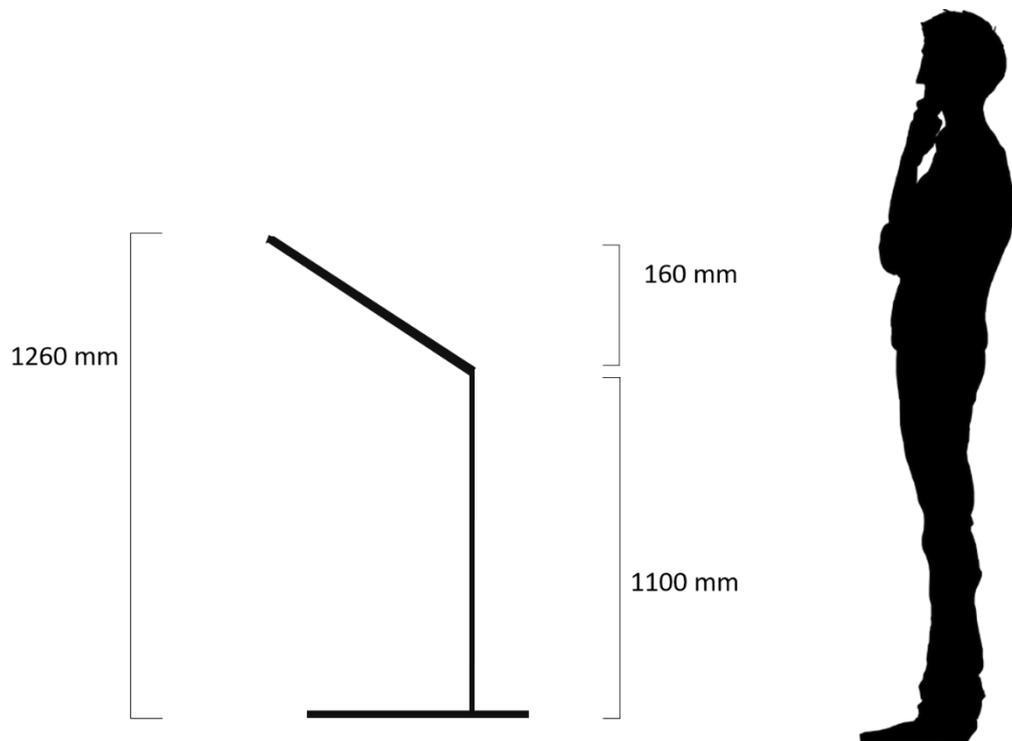
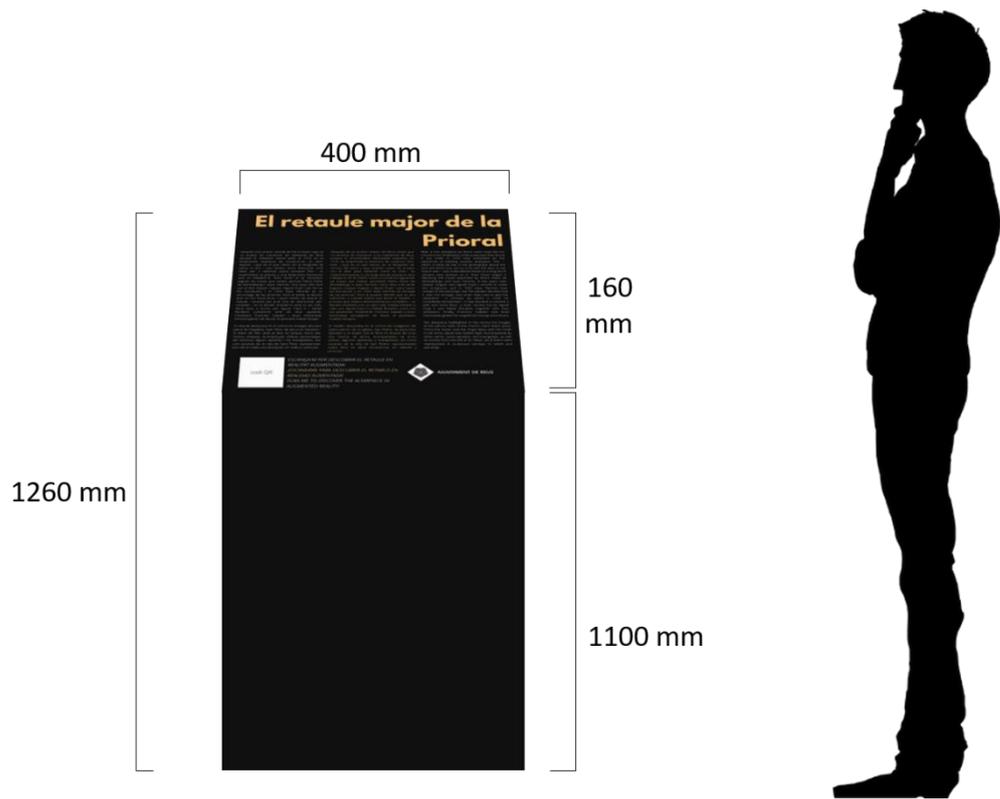


Fig. XXXV. Propuesta de atril con medidas. Autoría propia (2021).

EL RETAULE MAJOR DE LA PRIORAL

Després d'un primer retaule de Perris Austrí que no va acabar de convèncer als habitants de Reus perquè el trobaven massa petit, el 1575 es va emprendre l'aventura de construir-ne un altre. Aquest —que és el que veiem a la fotografia de sobre el text i que, podeu mirar d'encaixar amb l'altar per a observar quina sensació feia— va materialitzar-se gràcies a una llarga llista d'artesans que va treballar-hi. Pere Girart el va començar seguint les traces que havien aprovat Pietro Paolo da Montalbergo i Isaac Hermes. Uns anys més tard van arribar Gaspar Huguet i Agustí Pujol I per fer-ne les escultures, i el 1593 Isaac Hermes es va encarregar de les pintures. Però el poble va decidir que no n'hi havia prou, i quan havien de daurar el retaule —procés pel qual s'ha de desmuntar per complet— es va decidir ampliar-lo amb un pis més, feina duta a terme per Agustí Pujol II i Rafael Rocafort juntament amb els seus ajudants. Finalment, Francesc Sabater i Acaci Hortonedà s'encarregaren de daurar el grandíols moble litúrgic.

El retaule destacava en el centre les imatges del sant patró de l'església, Sant Pere; de Jesucrist Salvador i la Mare de Déu amb el Nen en braços d'uns dos metres d'alçada. Acompanyats d'altres personatges del santoral, alguns apòstols i els evangelistes, així com escenes de la vida de Sant Pere; estaven representats tots ells en talles escultòriques, en relleus i pintures.

Después de un primer retablo de Perris Austrí que no terminó de convencer a los habitantes de Reus porque lo encontraban demasiado pequeño, en 1575 se emprendió la aventura de construir otro. Este —que es el que vemos en la fotografía de encima del texto y que, pueden tratar de encajar con el altar para observar cómo se veía— se materializó gracias a una larga lista de artesanos que trabajaron en él. Pedro Girart el comenzó siguiendo las trazas que habían aprobado Pietro Paolo da Montalbergo e Isaac Hermes. Unos años más tarde llegaron Gaspar Huguet y Agustí Pujol I para hacer las esculturas, y en 1593 Isaac Hermes se encargó de las pinturas. Pero el pueblo decidió que no era suficiente, y cuando tenían que dorar el retablo —proceso que implica desmontarlo por completo— se decidió ampliarlo con un piso más, trabajo llevado a cabo por Agustí Pujol II y Rafael Rocafort junto con sus ayudantes. Finalmente, Francesc Sabater y Acaci Hortonedà encargaron de dorar el grandioso mueble litúrgico.

El retablo destacaba en el centro las imágenes del santo patrón de la iglesia, San Pedro; de Jesucristo Salvador y la Virgen con el Niño en brazos de unos dos metros de altura. Acompañados de otros santos, algunos apóstoles y evangelistas, así como escenas de la vida de San Pedro; estaban representados todos ellos en tallas escultóricas, en relieves y pinturas.

After a first altarpiece by Perris Austri that did not convince the inhabitants of Reus because they found it too small, in 1575 they embarked on the adventure of building another altarpiece. This —which is what we see in the photograph above the text and which you can try to fit with the altar to see how it was— was materialized thanks to a long list of artisans who worked on it. Pere Girart began it following the traces approved by Pietro Paolo da Montalbergo and Isaac Hermes. A few years later Gaspar Huguet and Agustí Pujol I arrived to make the sculptures, and in 1593 Isaac Hermes took charge of the paintings. But the people decided that it was not enough, and when they had to gild the altarpiece —a process by which it must be completely dismantled— it was decided to extend it with one more floor, a work carried out by Agustí Pujol II and Rafael Rocafort together with their assistants. Finally, Francesc Sabater and Acaci Hortonedá gilded the magnificent liturgical furniture.

The altarpiece highlighted in the centre the images of the patron saint of the church, Saint Peter; Jesus Christ the Savior and the Virgin Mary with the Child in her arms, about two meters high. Accompanied by other saints, some apostles, and evangelists, as well as scenes from the life of St. Peter; all of them were represented in sculptural carvings, in reliefs and paintings.

El retaule major de la Prioral

Després d'un primer retaule de Perris Austri que no va acabar de convèncer als habitants de Reus perquè el trobaven massa petit, el 1575 es va emprendre l'aventura de construir-ne un altre. Aquest —que és el que veiem en la fotografia de sobre el text i que, podeu mirar d'encaixar amb l'altar per a observar quina sensació feia— va materialitzar-se gràcies a una llarga llista d'artesans que va treballar-hi. Pere Girart el va començar seguint les traces que havien aprovat Pietro Paolo da Montalbergo i Isaac Hermes. Uns anys més tard van arribar Gaspar Huguet i Agustí Pujol I per fer-ne les escultures, i el 1593 Isaac Hermes es va encarregar de les pintures. Però el poble va decidir que no n'hi havia prou, i quan havien de daurar el retaule —procés pel qual s'ha de desmuntar per complet— es va decidir ampliar-lo amb un pis més, feina duta a terme per Agustí Pujol II i Rafael Rocafort, juntament amb els seus ajudants. Finalment, Francesc Sabater i Acaci Hortonedà s'encarregaren de daurar el grandios moble litúrgic.

El retaule destacava en el centre les imatges del sant patró de l'església, Sant Pere; de Jesucrist Salvador i la Mare de Déu amb el Nen en braços d'uns dos metres d'alçada. Acompanyats d'altres personatges del santoral, alguns apòstols i els evangelistes, així com escenes de la vida de Sant Pere; representats tots ells en talles escultòriques, en relleus i pintures.

Después de un primer retablo de Perris Austri que no terminó de convencer a los habitantes de Reus porque lo encontraban demasiado pequeño, en 1575 se emprendió la aventura de construir otro. Este —que es el que vemos en la fotografía de encima del texto y que, pueden tratar de encajar con el altar para observar como se veía— se materializó gracias a una larga lista de artesanos que trabajaron en él. Pedro Girart el comenzó siguiendo las trazas que habían aprobado Pietro Paolo da Montalbergo e Isaac Hermes. Unos años más tarde llegaron Gaspar Huguet y Agustí Pujol I para hacer las esculturas, y en 1593 Isaac Hermes se encargó de las pinturas. Pero el pueblo decidió que no era suficiente, y cuando tenían que dorar el retablo — proceso que implica desmontarlo por completo— se decidió ampliarlo con un piso más, trabajo llevado a cabo por Agustí Pujol II y Rafael Rocafort, junto con sus ayudantes. Finalmente, Francesc Sabater y Acaci Hortonedà encargaron de dorar el grandioso mueble litúrgico.

El retablo destacaba en el centro las imágenes del santo patrón de la iglesia, San Pedro; de Jesucristo Salvador y la Virgen con el Niño en brazos de unos dos metros de altura. Acompañados de otros santos, algunos apóstoles y evangelistas, así como escenas de la vida de San Pedro; representados todos ellos en tallas escultóricas, en relieves y pinturas.

After a first altarpiece by Perris Austri that did not convince the inhabitants of Reus because they found it too small, in 1575 they embarked on the adventure of building another altarpiece. This — which is what we see in the photograph above the text and which you can try to fit with the altar to see how it was— was materialized thanks to a long list of artisans who worked on it. Pere Girart began it following the traces approved by Pietro Paolo da Montalbergo and Isaac Hermes. A few years later Gaspar Huguet and Agustí Pujol I arrived to make the sculptures, and in 1593 Isaac Hermes took charge of the paintings. But the people decided that it was not enough, and when they had to gild the altarpiece —a process by which it must be completely dismantled— it was decided to extend it with one more floor, a work carried out by Agustí Pujol II and Rafael Rocafort, together with their assistants. Finally, Francesc Sabater and Acaci Hortonedà gilded the magnificent liturgical furniture.

The altarpiece highlighted in the centre the images of the patron saint of the church, Saint Peter; Jesus Christ the Savior and the Virgin Mary with the Child in her arms, about two meters high. Accompanied by other saints, some apostles, and evangelists, as well as scenes from the life of St. Peter; all of them were represented in sculptural carvings, in reliefs and paintings.





Fig. XXXVII Propuesta de atril. Autoría propia (2021).

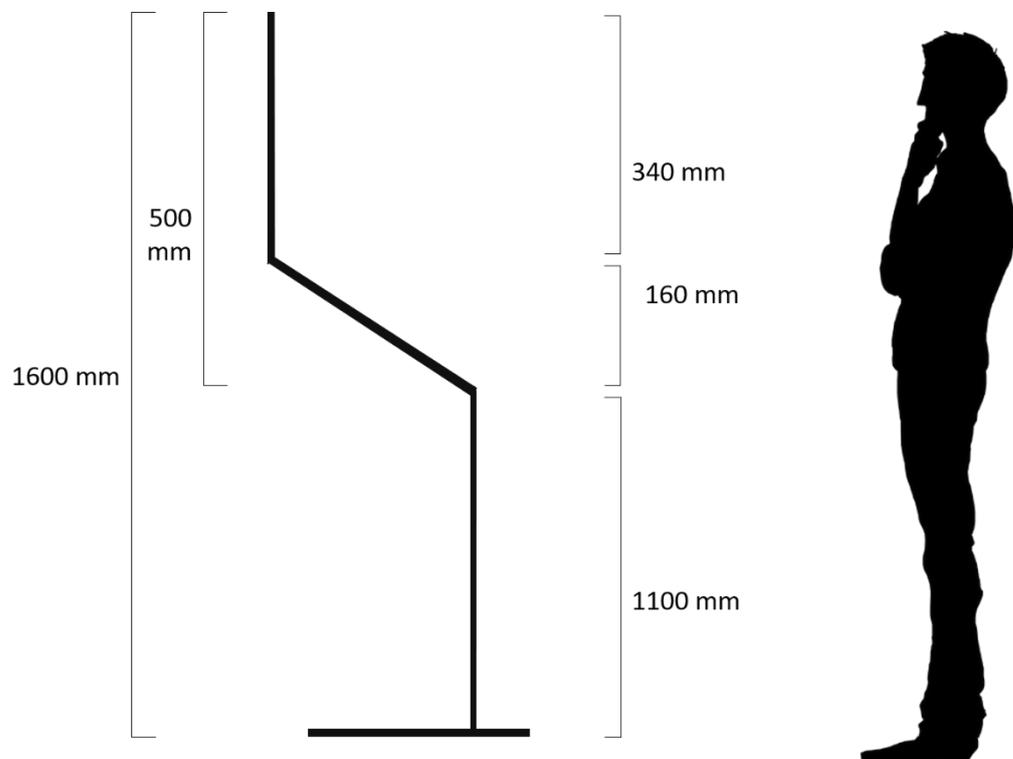
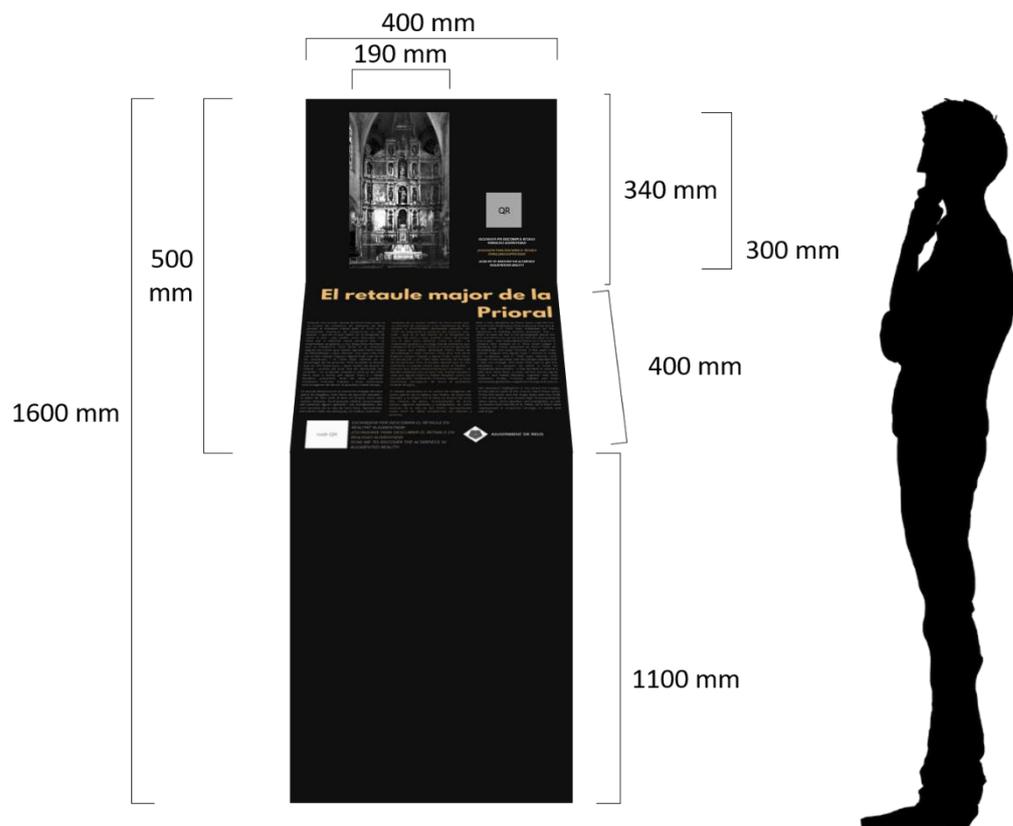


Fig. XXXVIII. Propuesta de atril con medidas. Autoría propia (2021).

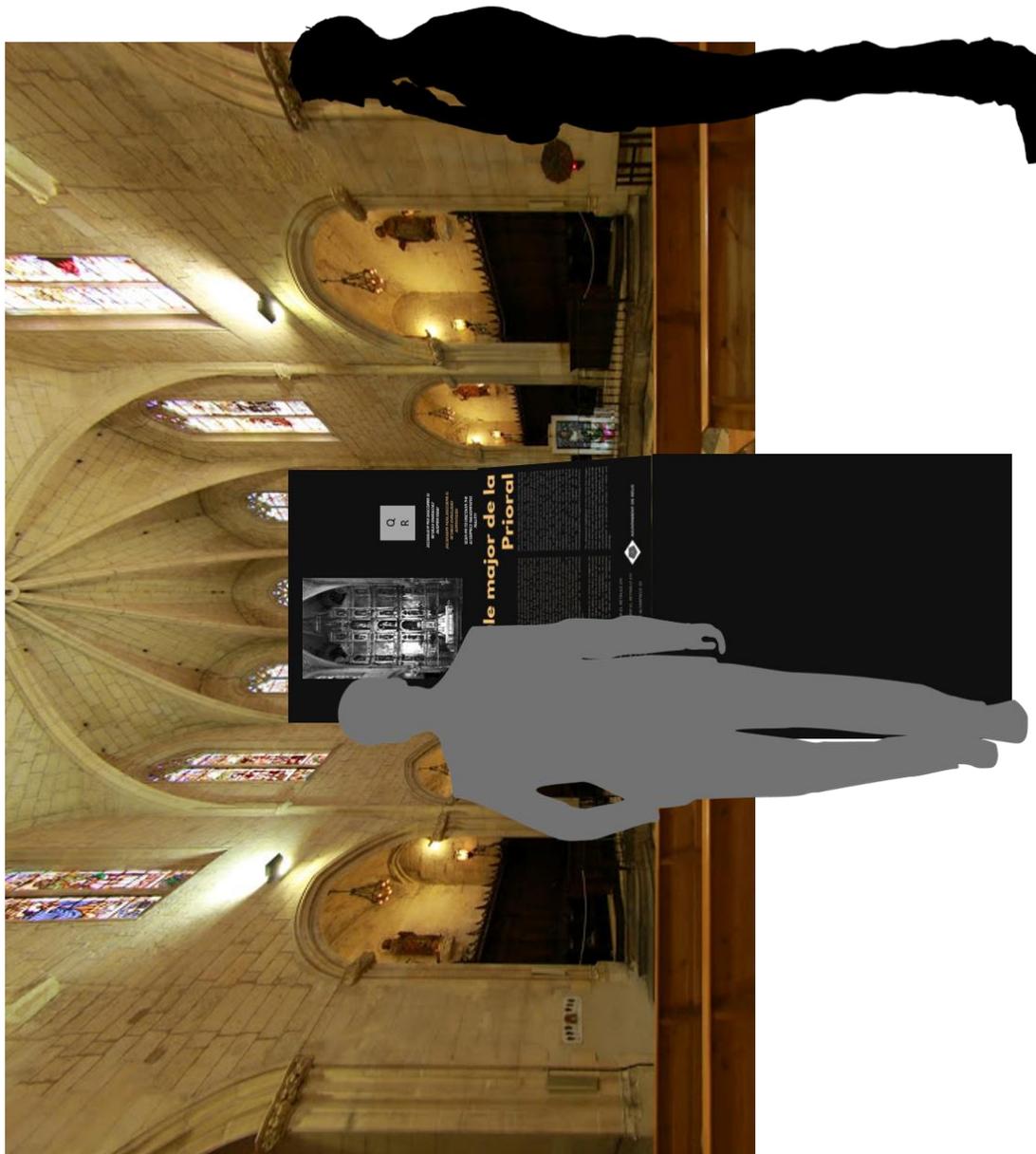


Fig. XXXIX. Propuesta de colocación de los atriles. Autoría propia (2021).

Anexo 4: Juego en Instagram

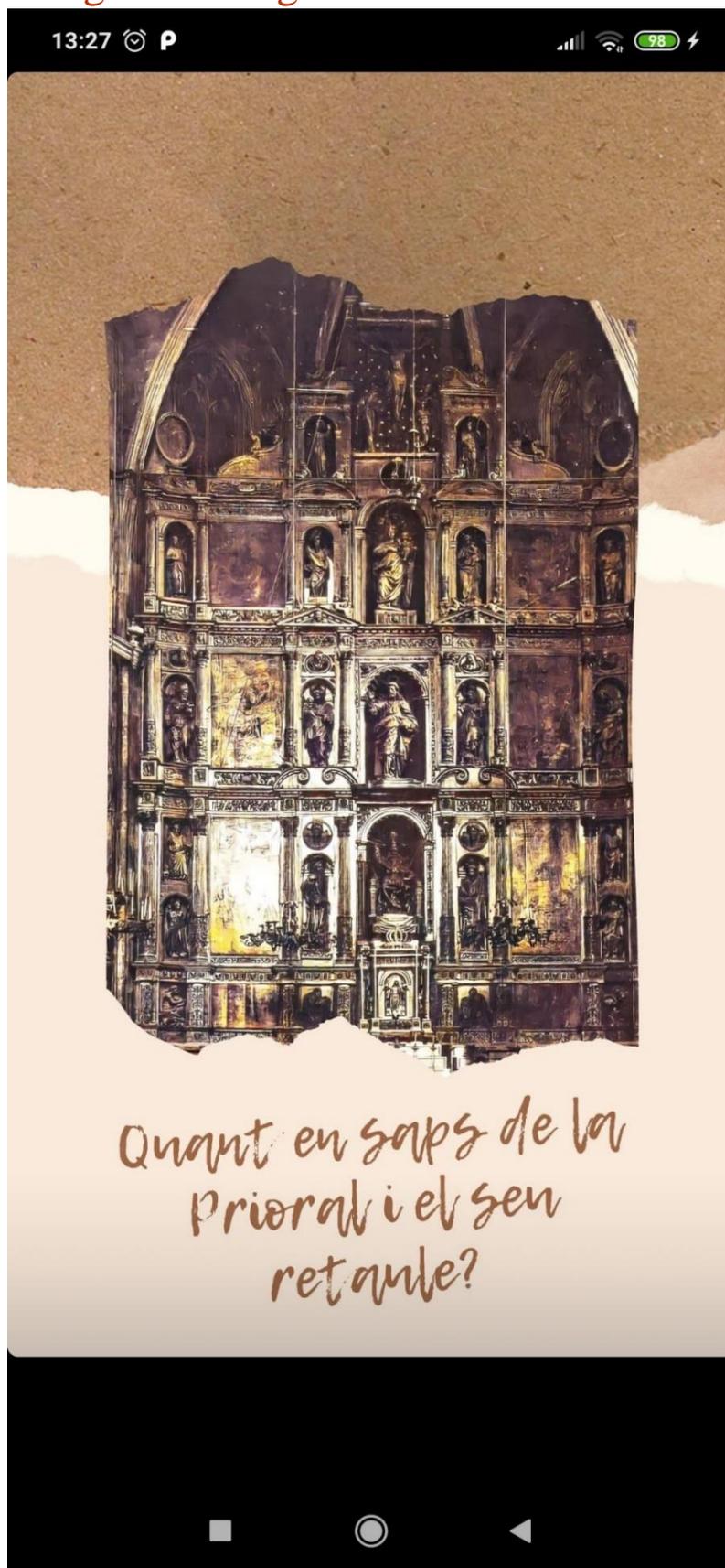


Fig. XL. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).



Fig. XLI. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

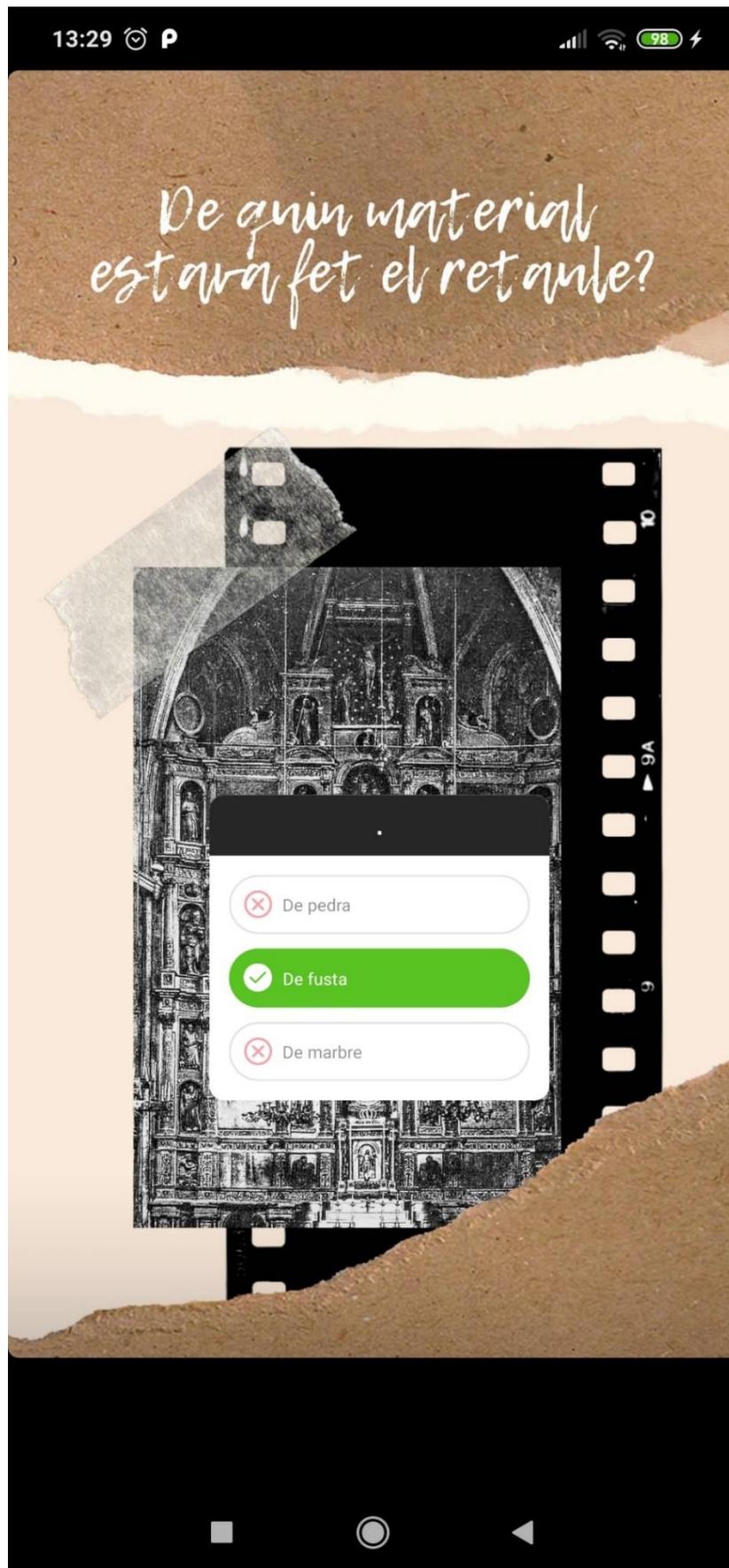


Fig. XLII. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

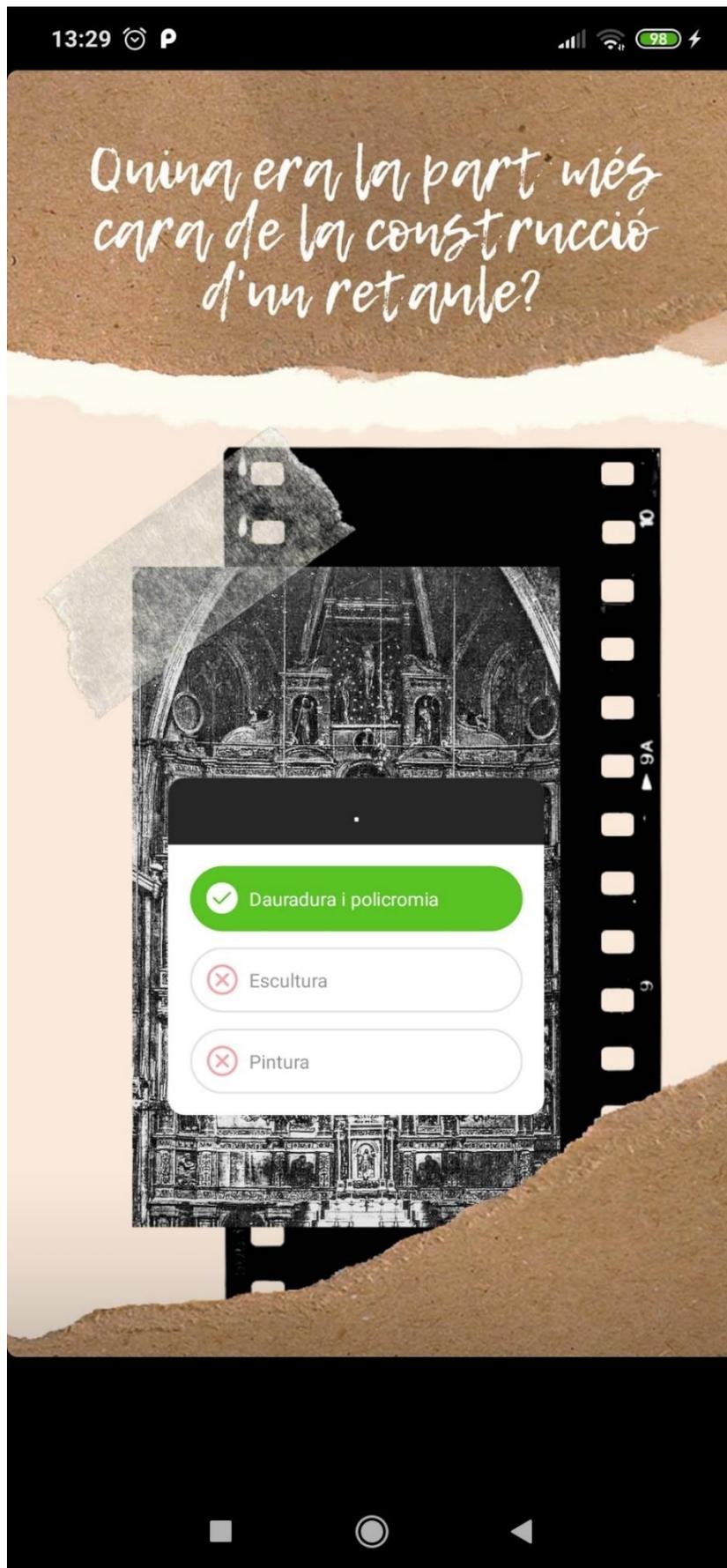


Fig. XLIII. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

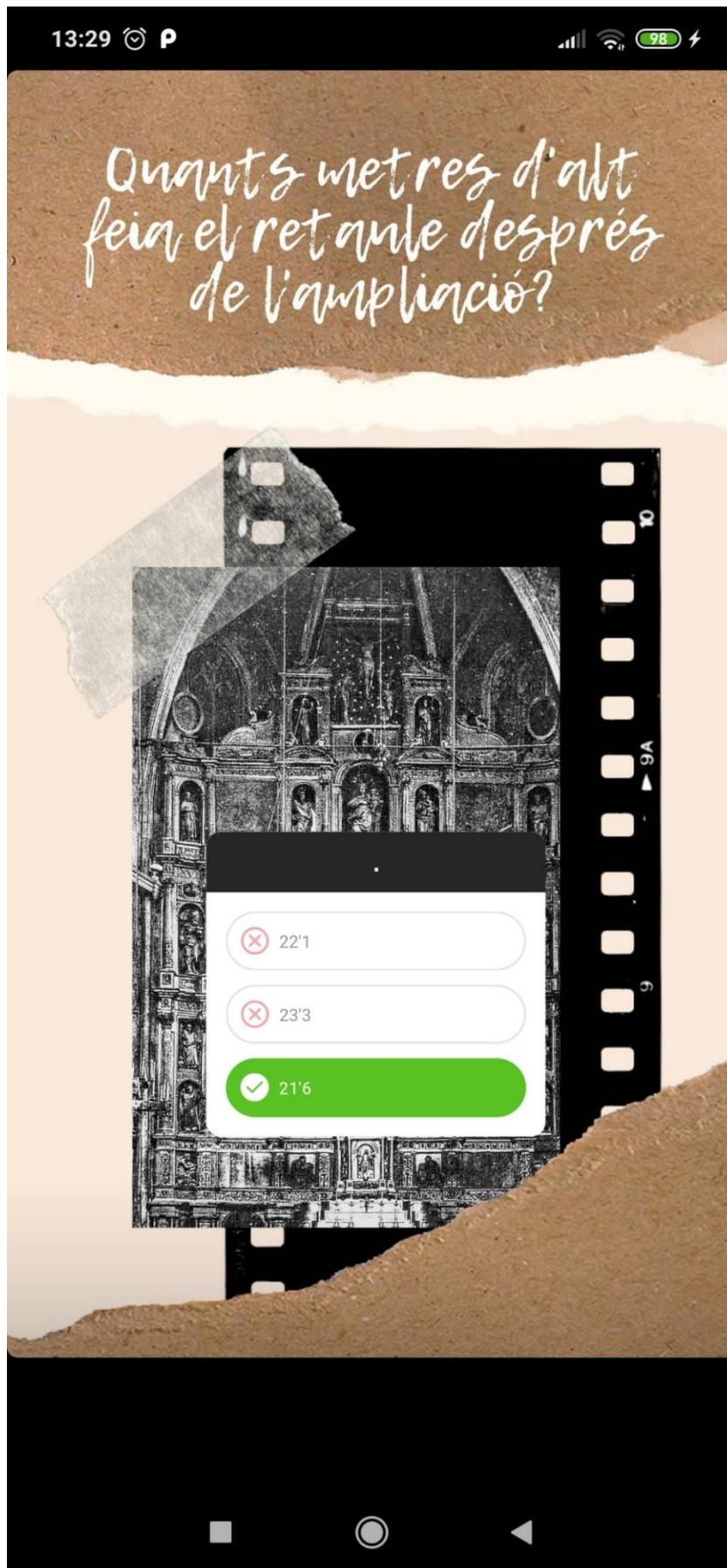


Fig. XLIV. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

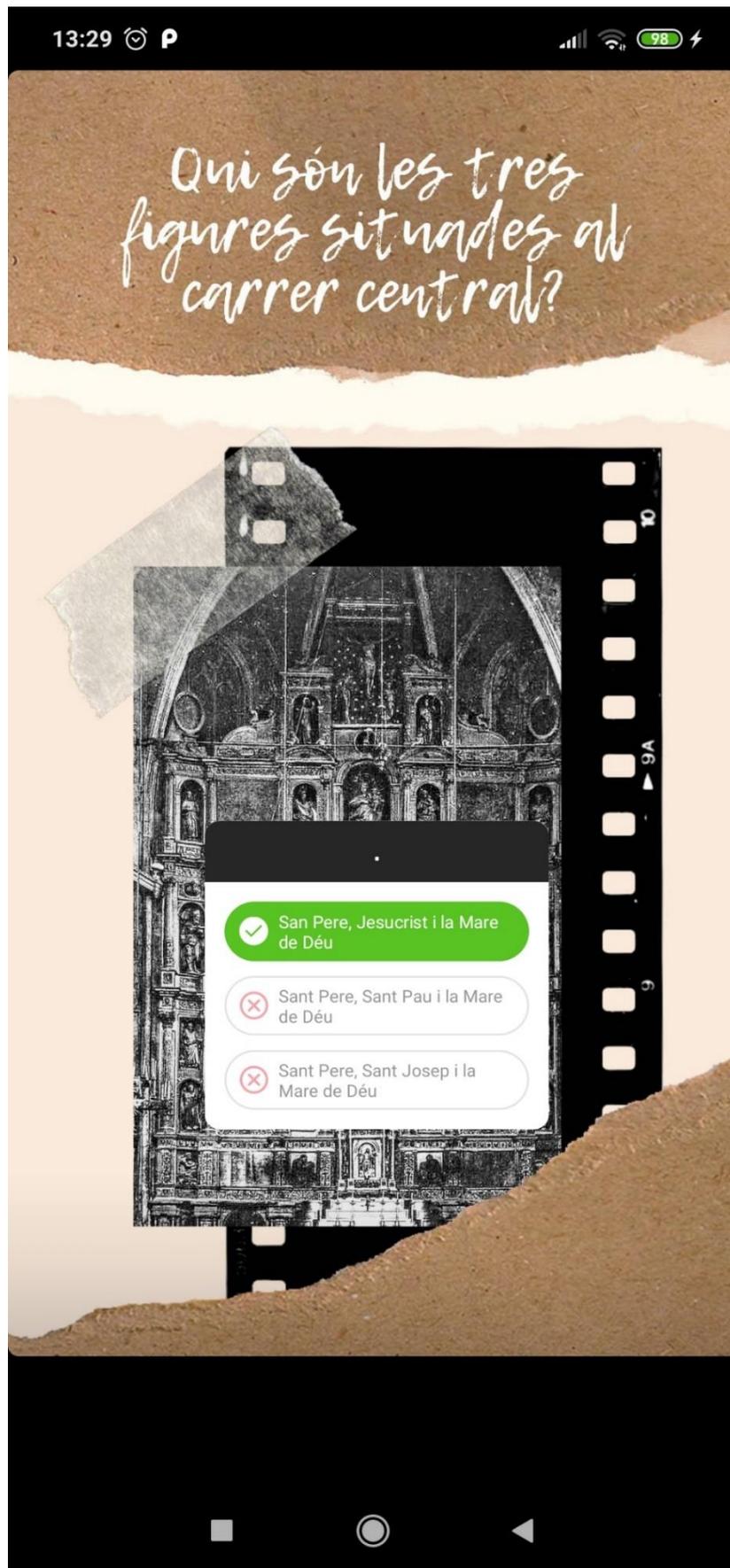


Fig. XLV. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

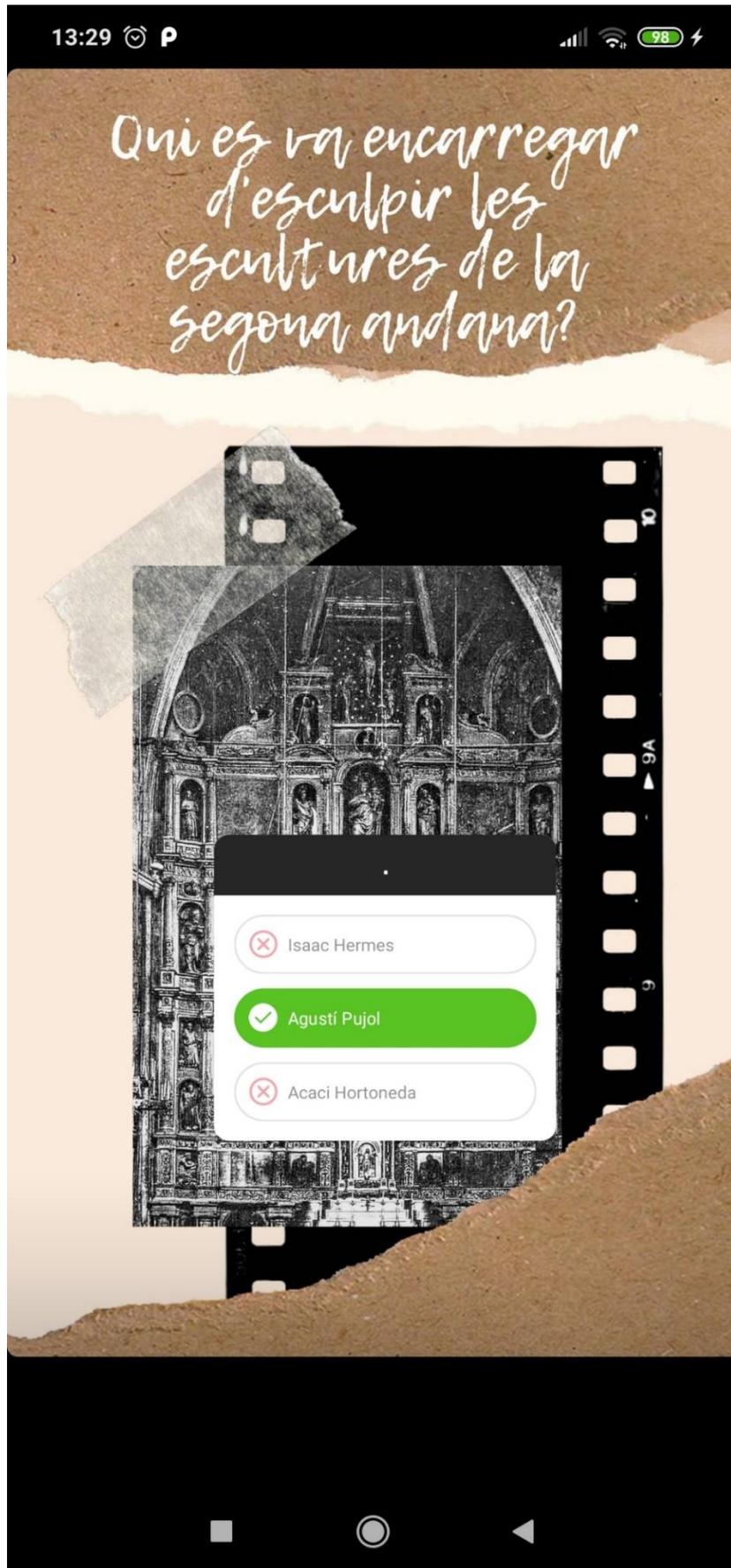


Fig. XLVI. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

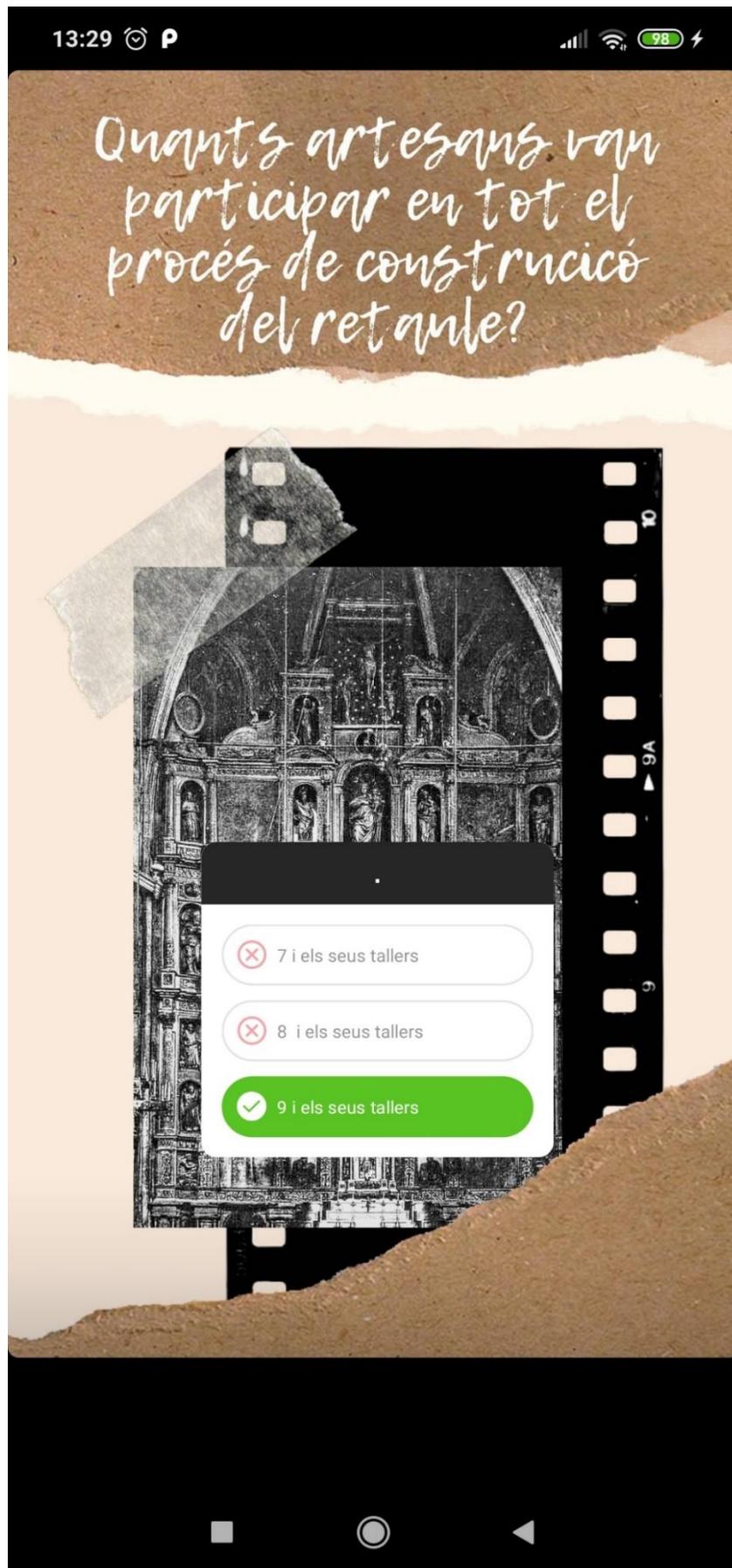


Fig. XLVII. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

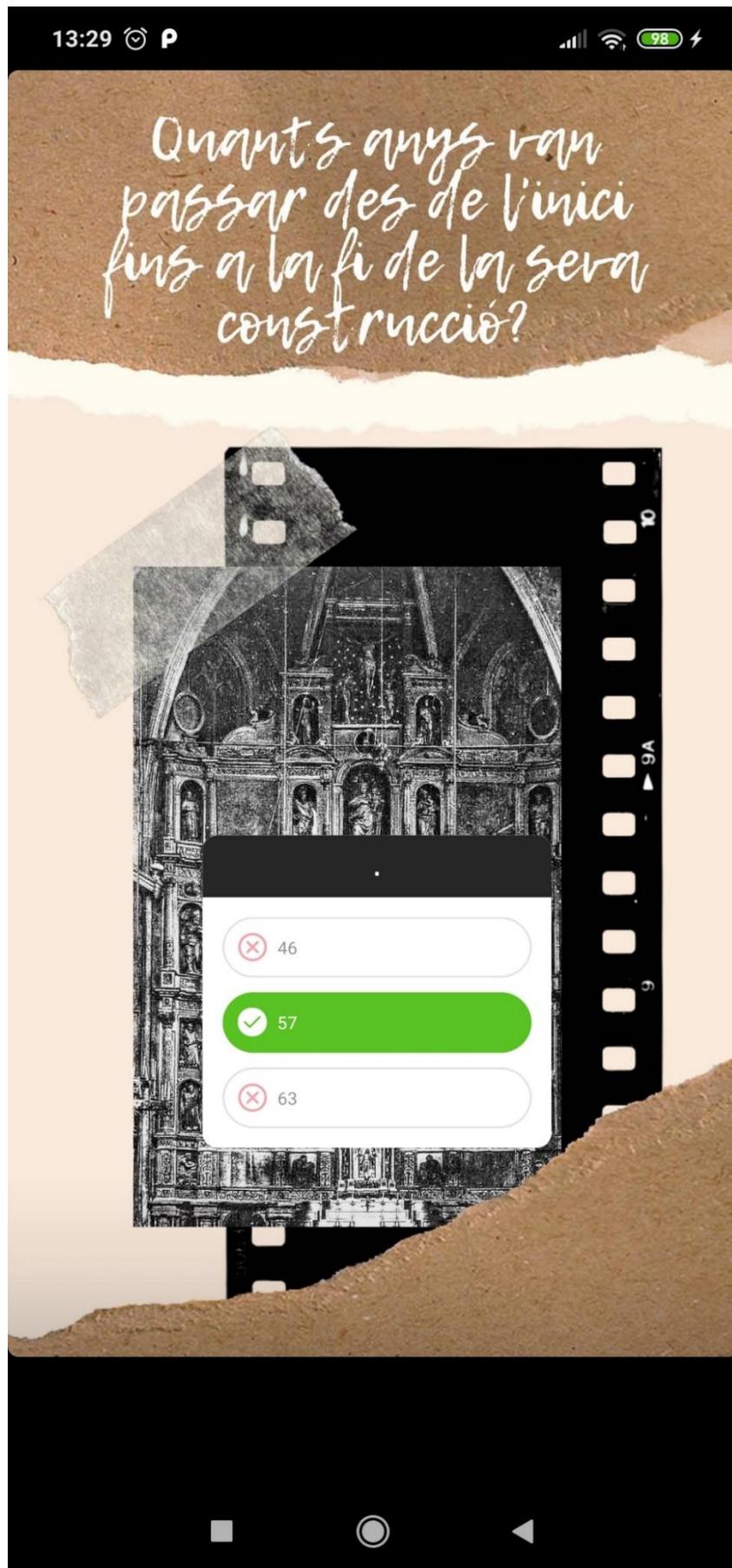


Fig. XLVIII. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

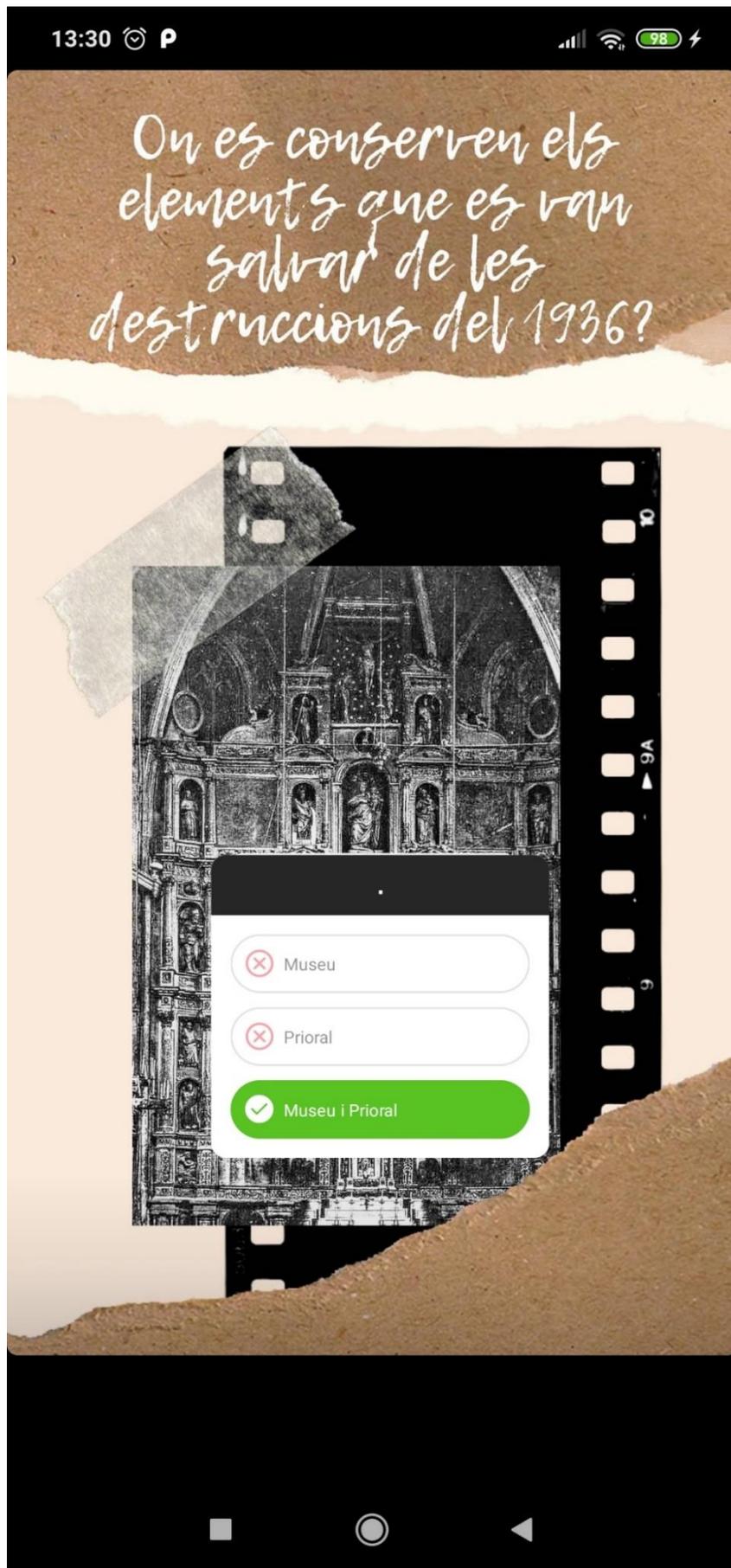


Fig. XLIX. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

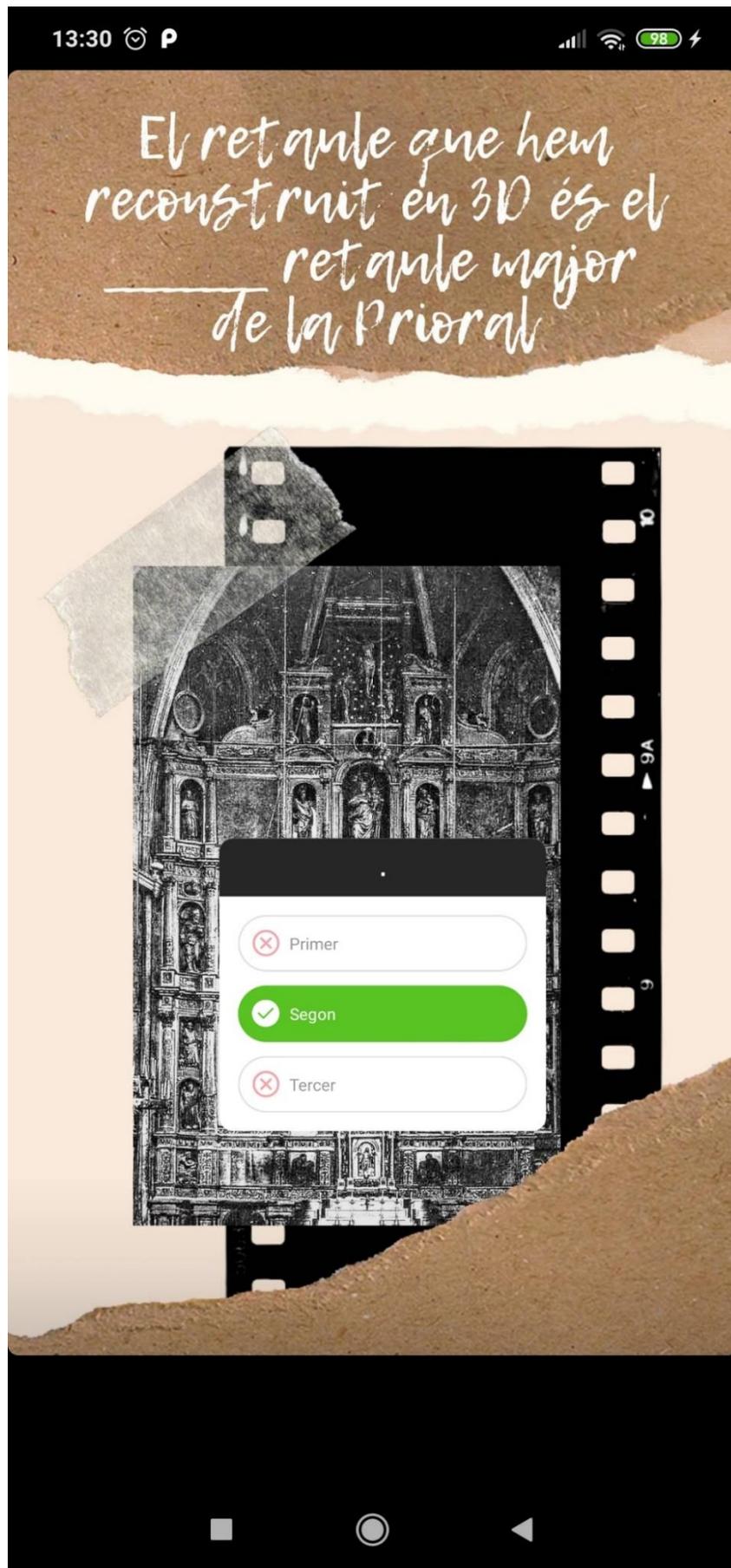


Fig. L. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

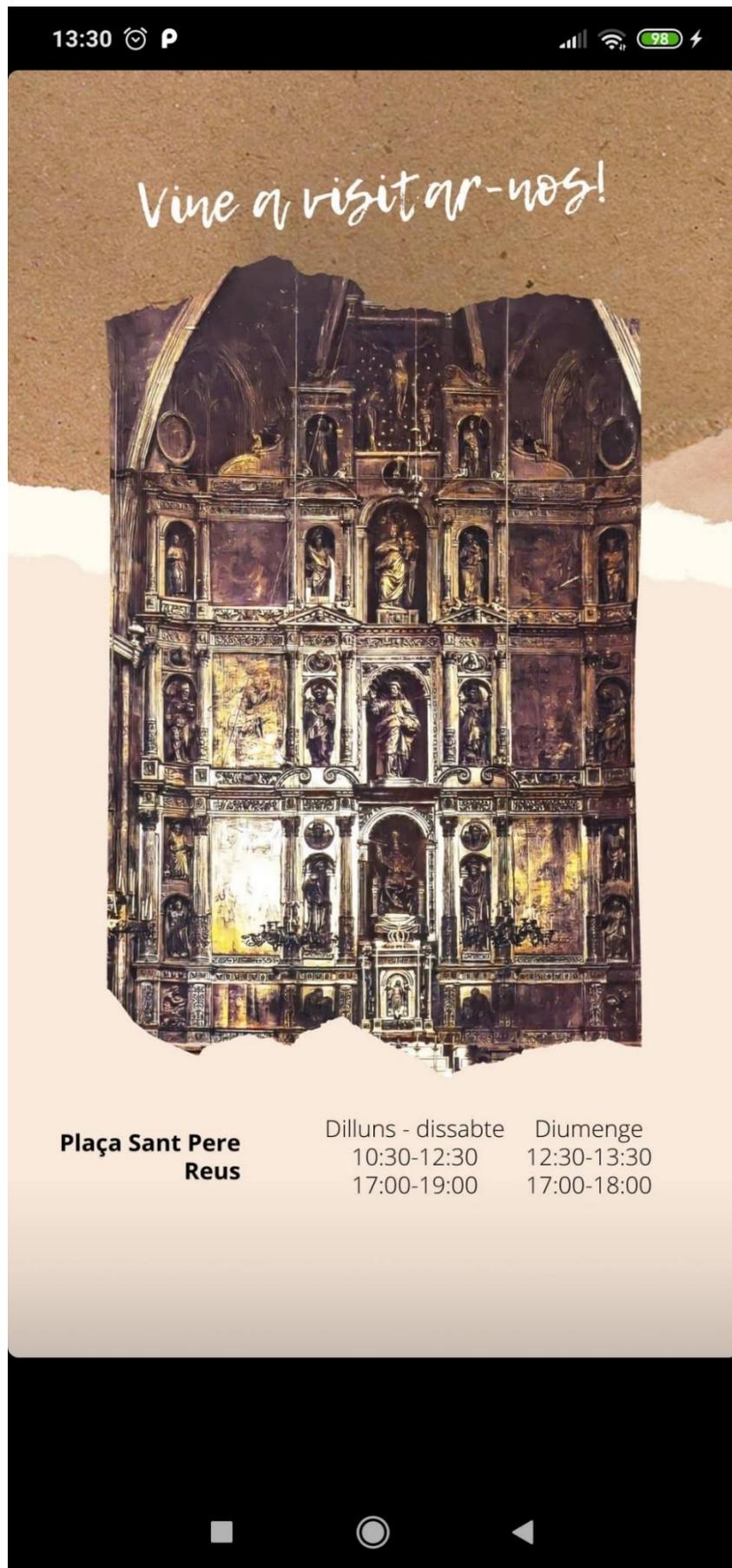


Fig. 11. Captura de pantalla del juego en Instagram. Autoría propia (2021).

Anexo 5: Trípticos

En las siguientes páginas. *Fig. LII*. Anverso del tríptico en catalán. Autoría propia (2021).

Fig. LIII. Reverso del tríptico en catalán. Autoría propia (2021).

Fig. LIV. Anverso del tríptico en español. Autoría propia (2021).

Fig. LV. Reverso del tríptico en español. Autoría propia (2021).

Fig. LVI. Anverso del tríptico en inglés. Autoría propia (2021).

Fig. LVII. Reverso del tríptico en inglés. Autoría propia (2021).

ADREÇA

Plaça Sant Pere
43201 Reus, Tarragona

HORARI

Dilluns - dissabte

10:30-12:30

17:00-19:00

Diumenge

12:30-13:30

17:00-18:00



EL RETAULE LA TORNA A



AJUNTAMENT DE REUS

DIRECCIÓN

Plaça Sant Pere
43201 Reus, Tarragona

HORARIO

Lunes - sábado

10:30-12:30

17:00-19:00

Domingo

12:30-13:30

17:00-18:00



EL RETABLO LA VUELVE A

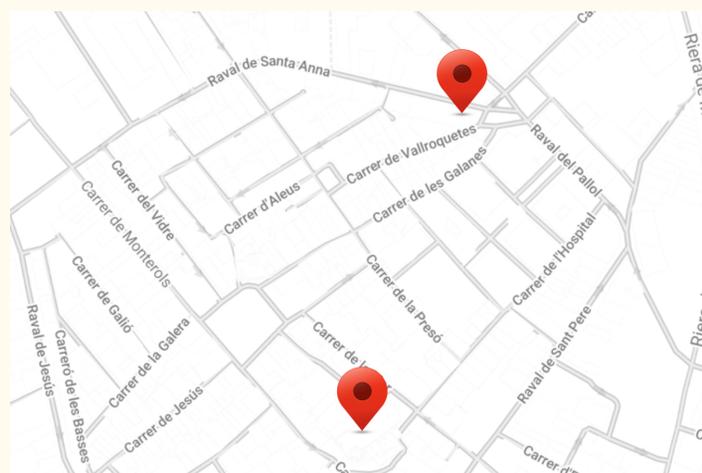


AJUNTAMENT DE REUS



Escanee el código QR del panel explicativo para disfrutar de la magnificencia del retablo a través de un modelo tridimensional.

Ven a descubrir el retablo mayor de San Pedro!



Otros servicios

EL MUSEO

-  Raval de Santa Anna, 59
-  977 010 660
-  <https://www.museudereus.cat/>

OFICINA DE TURISMO

-  Plaça del Mercadal, 3
-  977 010 670
-  <https://www.reusturisme.cat/>

AYUNTAMIENTO

-  Plaça del Mercadal, 1
-  977 010 010
-  <https://www.reus.cat/>

ADDRESS

Plaça Sant Pere
43201 Reus, Tarragona

TIMETABLE

Monday - Saturday

10:30-12:30

17:00-19:00

Sunday

12:30-13:30

17:00-18:00



THE ALTARPIECE RETURNS TO THE PRIORY

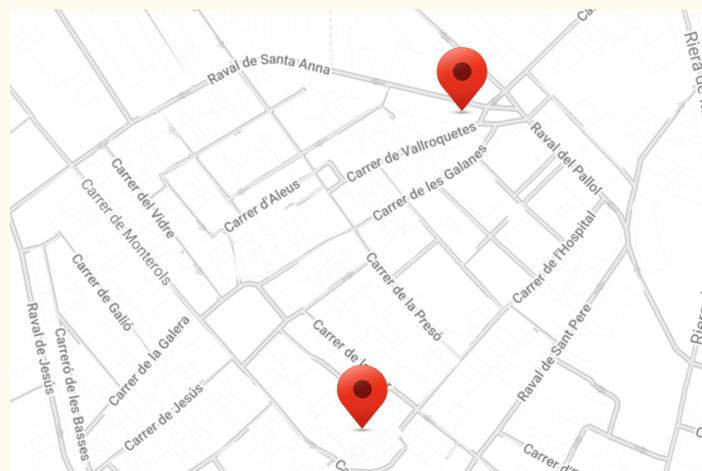


AJUNTAMENT DE REUS



Scan the QR code
of the
explanatory
panel to enjoy
the magnificence
of the altarpiece
through a three-
dimensional
model.

Come and
discover the main
altarpiece of Sant
Pere!



Other services

THE MUSEUM



Raval de Santa Anna, 59



977 010 660



<https://www.museudereus.cat/>

TOURIST OFFICE



Plaça del Mercadal, 3



977 010 670



<https://www.reusturisme.cat/>

TOWN HALL



Plaça del Mercadal, 1



977 010 010



<https://www.reus.cat/>