

El pintor Jaume Forner (doc. 1509-1559) i un retaule per al monestir de Santes Creus

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

La meua contribució a aquest record acadèmic que brindem a l'amic Jaume Barrachina versarà sobre qüestions que l'homenatjat va desenvolupar en diferents dels seus treballs, com són la història de la pintura produïda al nostre país, la sortida de determinades obres d'art del seu lloc d'origen, la seva entrada al mercat d'art i antiguitats i el consegüent periple que van seguir pel món del col·leccionisme i, finalment, la recuperació de la traçabilitat per tal de reconstruir la seva història i les diferents vides viscudes. En Jaume va moure's amb mestria en aquests espais de la memòria i la recuperació del passat i, avui, màgriaria retorna-li una petita part del que va llegir-nos, del que va ensenyar-nos, transitant per camins que ell va recórrer prèviament.

El retaule que presentem en aquest estudi, dedicat a santa Úrsula, és inèdit a la historiografia sobre la pintura de l'època del Renaixement a Catalunya. El conjunt destaca no només per haver-se preservat de manera íntegra amb tots els elements estructurals i decoratius, sinó també pel seu bon estat de conservació.¹ És, a més, un retaule del qual coneixem perfectament la procedència i que pot atribuir-se fermament a un artista amb nom i cognoms, el pintor Jaume Forner, actiu a Perpinyà i Barcelona entre 1509 i 1559. Tot això ens emplaça davant un conjunt ben interessant i totalment mereixedor de ser incorporat als discursos sobre la pintura produïda a Catalunya durant el cinc-cents. Aquesta transcendència historicoartística ha fet que l'obra hagi estat adquirida en data recent (2022) pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, després que s'exhibís i s'oferís a la venda a Feriarte (Madrid, 2021).²

Gràcies a la memòria sobre l'origen recollida per la família propietària, l'obra s'havia esmentat breument en algunes publicacions relacionades amb la granja cistercenca de La Tallada, avui coneguda com a «Mas de la Tallada»,³ ubicada al municipi tarragoní de la Secuita. Aquesta explotació agrària i el casalot que la centralitzava van formar part dels dominis del monestir de Santes Creus des del segle XIII fins a la desamortització del segle XIX.⁴ De fet, en un moment donat, tot el terme de la Secuita va pertànyer al monestir,⁵ i a la granja residia de manera permanent un monjo que s'encarregava de la seva administració, mentre exercia, alhora, d'escriu de la cort del Batlle i del Consell local de la Secuita. Així les coses, la granja va esdevenir un centre administratiu molt rellevant des d'on es gestionava tot el que tenia a veure amb altres propietats que el monestir tenia a la regió, com la granja del Codony, o en els termes de Garidells i Peralta.⁶

A la granja tot es dirigia des de l'edifici principal que articulava l'explotació agrícola. Es tracta d'una construcció noble avui en ruïna i dolorosament abandonada que encara conserva una muralla perimetral del segle XVI, així com diverses estructures tardomedievales i d'èpoques successives.⁷ Una casa amb aital importància necessitava una capella i, efectivament, la va tenir. Es conserva en bona part al segon pis, al costat d'una sala que complia la funció de vestíbul. Va ser reformada a inicis del segle XX i la va presidir

* Aquest article s'emmarca entre els resultats del projecte de recerca «El poder vivido en la baja edad media: percepción, representación y expresividad en la gestión y recepción del poder (PV-PRE)» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. PID2019-104085GB-I00, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté). Al mateix temps, ha comptat amb el suport del Grup de recerca consolidat en Estudis Medievales «Espai, Poder i Cultura» (Generalitat de Catalunya, ref. 2017 SGR 00043, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté), adscrit a la Universitat de Lleida.

1 L'obra ha arribat fins als nostres dies sense cap repintat d'origen o restauració. Únicament es documenta una intervenció recent de neteja i consolidació coincidint amb la seva aparició al mercat (Restaurart, Barcelona, 2021).

2 El retaule va ser exhibit en aquesta fira per Antiguitats Clavell-Morgades (Barcelona).

3 Per exemple, s'esmenta breument a Butlletí de la Biblioteca Parroquial de Barberà de la Conca, juliol de 1972, pàg. 4 i Dalmau, 2018: 18 i 21. Una aproximació recent i monogràfica al retaule a Dalmau, 2021, encara que es data erròniament entre els segles XIV i XV i es descriu com a gòtic.

4 Dalmau, 2013: 73-118.

5 Recasens 1929. Dalmau, 2012-2013: 259-268.

6 Baldor, 1999: 166-170.

7 Dalmau, 2012: 8-10.



FIGURA 1. El Retaule de Santa Úrsula, probablement, a la capella del Mas de la Tallada. Foto: © 2021 Ins titut Amatller d'Art Hispànic.

durant alguns segles el retaule que aquí estudiarem. De fet, entre els membres de la darrera família propietària de la finca es guarda el record que «[...] aquest retaule havia estat situat a la capella de la casa i devia haver estat allà d'ençà que els monjos de Santes Creus n'havien estat els propietaris».⁸ És a dir, que existia la creença que no era una obra que va arribar a la casa al segle XIX o XX quan la granja va ser venuda i va deixar de dependre del monestir de Santes Creus, sinó que va presidir l'altar de la capella des del segle XVI. Com demostrarem més endavant, això no va ser pas així.

El Mas de la Tallada el va adquirir el 1897 Josep Oriol Estruch Sabadell, membre d'una important família vinculada a la indústria tèxtil que va amassar una notable fortuna. Els seus descendents van conservar la propietat fins l'any 2000, data en què el casal va ser venut. Tanmateix, sembla que van deixar d'habitar-lo cap als anys vuitanta del segle XX,⁹ data que coincideix amb la sortida del retaule, que es documenta en comerç a Barcelona el 1987 a través d'un nodrit conjunt de fotografies conservat a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.¹⁰ Es tracta de 28 imatges, entre fotografies generals de l'obra i detalls, fetes en diferents moments. Unes apareixen datades el 1987 i en la informació associada a les mateixes es recull que el retaule es trobava a la venda, mentre que en altres del 1988 l'obra

consta com a propietat d'una col·lecció particular. Entre les imatges del 1987 n'hi ha una (clixé RM-1165) que sembla una reproducció d'una fotografia anterior, en la qual veiem el retaule emplaçat en una capella, amb el seu respectiu altar i aixovar litúrgic (figura 1). Cinc

fotografies més, de detall, és probable que també fossin preses en aquest emplaçament (clixés RM-1167/RM-1171), és a dir, quan l'obra encara presidia la capella del Mas de la Tallada.

El retaule (250 x 243 cm) s'estructura en tres carrers i una predel·la, seguint una tipologia molt habitual a la Catalunya del cinc-cents (figura 2). La taula principal està dedicada a santa Úrsula, que apareix representada de cos sencer fent un lleuger *contrapposto*. Se la mostra com una jove elegantment vestida d'acord amb el seu elevat estatus social, amb una túnica verda rematada amb rivets daurats, una camisa interior de tons marrons i un mantell vermell. Aquest últim presenta els rivets igualment decorats amb làmina metàl·lica d'or, la mateixa tècnica que es va utilitzar per fer el nimbe i la corona i que es va complementar amb un delicat treball de punxonat i estampillat. Úrsula recull la seva llarga cabellera amb un drap, que oneja el vent per darrere seu. El cap és petit en relació al cos, i mostra un rostre serè i amb el



FIGURA 2. El Retaule de Santa Úrsula a Feriarte 2021. Foto: A. Velasco.

front clar, gràcies a la partició de la cabellera amb una ampla clenxa. Sosté amb la mà esquerra la palma del martiri, mentre que amb la dreta ens presenta alguns dels seus atributs habituals, en concret, l'arc i la fletxa. La figura s'ha emplaçat davant una mena de fons blavós, un cel, del qual només veiem la part inferior i una mica de la superior, i que inclou algunes estrelles, una sobre el cap de la santa i dues més a sobre del personatge que l'acompanya. A Úrsula se l'ha representat davant d'un drap d'honor amb serrells a la zona baixa i decoracions de brocat de tipus vegetal que imiten les sedes i els velluts de tradició gòtica. Un dels aspectes més destacats d'aquest compartiment principal és la presència d'una figura masculina, un donant, que apareix agenollat sobre el paviment de llosetes, als peus de la santa. La seva edat és avançada, va tonsurat i vesteix hàbit religiós blanc. S'aprecia clarament que el pintor va posar-hi interès a l'hora d'individualitzar els trets fisonòmics, ja que se'l va representar amb naturalisme. Més endavant tornarem sobre aquest personatge.

Als carrers laterals del moble es desenvolupa un cicle iconogràfic dedicat a santa Úrsula. Així, al de l'esquerre al compartiment superior, trobem l'episodi en què un ambaixador es presenta davant de Maur —Noto, segons altres fonts—, rei de Bretanya i pare de la santa, per demanar-li la mà de la seva filla en nom d'Eteri, fill d'Agrippus, el rei d'Anglaterra. Ens trobem, així, davant una història entre dos regnes contigus

⁸ Dalmau, 2021: 22.

⁹ *Op. cit.*, 2021: 23.

¹⁰ Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé 01005027, Mas R/M 1165-R/M1171 (any 1987) i E12608-E12628 (any 1988). La informació associada a les imatges s'atribueix al pintor Jaume Forner.

separats pel canal de la Manxa, la *Britannia franca* i la *Britannia anglia*. Veiem com l'emissari s'agenolla davant el monarca i es treu el barret en senyal de respecte, davant l'atenta mirada d'un seguici d'homes ben engalanats amb vestidures luxoses. El rei, que vesteix induments de brocat daurat, apareix assegut en una cadira curul i reposa els peus sobre un coixí. Tenia seriosos dubtes sobre si lliurar la seva filla, o no, al rei pagà anglès, d'aquí el passatge que es representa en un segon pla, al fons de l'estança. Veiem Úrsula, amb nimbe daurat, conversant amb un personatge que llueix teixits de brocat i que hem d'identificar amb el pare. Es tracta del moment en què la princesa, que havia rebutjat nombrosos pretendents, comenta al seu progenitor que acceptaria la petició encara que amb una sèrie de condicions, les següents: que l'acompanyessin deu donzelles d'alta estirp, cadascuna amb mil acompanyants, i mil acompanyants més per a ella mateixa; que se li concedissin prèviament tres anys per visitar diverses tombes de sants; i, finalment, que el seu futur marit i el seu seguici es bategessin i convertissin al cristianisme. Ella i el pare creien que allò sol·licitat no seria acceptat, però va passar just el contrari i el rei d'Anglaterra i el seu fill van donar el vistiplau a tot el que demanaven.

La següent escena, emplaçada al compartiment inferior del carrer lateral esquerre, mostra el moment en què Úrsula i la comitiva de les onze mil donzelles parteixen en travessia fluvial, pel Rin, cap a Colònia i, després, a Roma. A primer terme veiem diversos personatges femenins a terra ferma, nimbats, disposant-se a embarcar, mentre que un grup d'homes esperen per pujar també a les naus. La composició l'ocupa, majoritàriament, un paisatge marítim on destaca una barca que trasllada diverses donzelles cap als tres vaixells que es disposen a salpar i que ja presenten les veles inflades pel vent. Les naus s'ajusten a la tipologia del que en català es coneix com a "coca", un tipus d'embarcació molt pròpia de la història marítima catalana de l'edat mitjana. A la dreta, advertim una ciutat i un paisatge a base de penyals.

El cicle continua al carrer lateral dret, al compartiment superior, amb la representació de l'arribada d'Úrsula i les seves acompanyants a Roma, on van ser rebudes pel papa Ciríac, que havia nascut a la Bretanya franca. La santa apareix agenollada davant seu, amb la cort de donzelles ocupant la dreta de la composició. Entre elles hi ha un personatge amb mitra que hem d'identificar amb sant Pàntul, bisbe de Basilea, que les va acompanyar en el viatge. El Summe Pontífex, que apareix abillat amb induments papals i la tiara de tres corones, beneeix Úrsula mentre ella es disposa a besar-li la mà. Al papa el flanquegen dos cardenals vestits amb capell i les peces de roba vermelles preceptives. Darrere seu apareixen uns acòlits amb una creu processional i diversos personatges masculins que representen els habitants de Roma. L'episodi té com a fons un senzill marc arquitectònic de configuració clàssica.

L'escena que tanca la narració es troba al compartiment inferior del carrer lateral dret. Mostra un dels episodis més coneguts de la llegenda hagiogràfica d'Úrsula; el seu martiri i de les seves acompanyants a Colònia, a mans dels huns, que havien assetjat la ciutat. La mort li havia estat anunciada a la santa temps enrere per un àngel i, a més, dos oficials de l'exèrcit romà que temien que la fe cristiana s'expandís, havien avisat el cabdill dels huns perquè interceptessin Úrsula i la comitiva durant el seu retorn a Colònia. Van assetjar la ciutat, van esperar la seva arribada i els van assaltar i van massacrar cruelment. Al compartiment del nostre retaule veiem que la meitat superior de la composició l'ocupa un paisatge fluvial similar al que hem descrit anteriorment, amb la representació d'una urbs i diversos penyals. La meitat inferior mostra, en canvi, el tràgic final de la santa i les seves acompanyants. Veiem com Úrsula es troba agenollada, amb les mans juntes en actitud de pregària, just en el moment en què se li clava al coll una fletxa disparada pel capitost dels huns, que s'havia enamorat d'Úrsula i havia estat rebutjat. L'assassí, a qui s'ha destacat en mida en relació amb la resta dels seus acompanyants, llueix indumentària militar amb cuirassa vermella i calces trepades, a més de mitges i un bell cabasset. Observem, a més, com diferents personatges masculins estan degollant amb llargs matxets les donzelles, algunes de les quals realitzen expressius gestos de dolor, mentre altres ja jeuen a terra, mortes. Ens trobem davant d'una escena en què el pintor ha sabut plasmar la violència i el dramatisme del que va passar.

La predel·la del conjunt no sobresurt pels costats i s'ajusta a l'amplada del cos superior. Presenta tres compartiments, el central amb l'habitual imatge patètica de Crist emergint del sepulcre acompanyat de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, que expressen el seu dolor amb gestos molt expressius. Tots dos llueixen nimbes circulars daurats, mentre que el de Crist és de raigs i adopta la tipologia crucífera. Maria sosté un llibre amb la mà dreta, porta la toca que la identifica com a vídua i vesteix túnica rosàcia

i mantell verd. Joan, a qui s'ha efigiat imberbe d'acord amb la seva imatge tradicional, vesteix una túnica verdosa i un mantell vermell decorat amb rivets daurats. Jesús llueix únicament un *perizonium*, es troba dret dins del sepulcre i presenta signes evidents de la passió, ja que mostra de manera ostensible nafres sagnants a les mans i el costat.

El compartiment esquerre del bancal mostra una parella de santes, Caterina d'Alexandria i la Magdalena. Totes dues van nimbades, llueixen túniques i mantells de generosos plecs decorats amb daurats, i presenten els cabells recollits. La primera, també d'estirp reial, sosté la palma del martiri i l'acompanyen els seus atributs més característics, la roda dentada i l'espasa amb què la van decapitar; mentre que la Magdalena apareix d'acord amb les seves representacions habituals lluint llarga cabellera solta i el pot de perfums a la mà esquerra. Darrere seu apareix un bell paisatge amb vegetació, accidents geogràfics i algunes edificacions.

Finalment, el compartiment de la part dreta de la predel·la presenta una altra parella de santes, davant d'un entorn paisatgístic semblant al que acabem de descriure. Vesteixen com les anteriors i també presenten nimbes daurats. Una és santa Margarida d'Antioquia, encara que aquí s'ha reemplaçat el drac que l'acostuma a acompanyar en les seves representacions per un gos, com passa alguna altra vegada. Sembla que li està mostrant la creu que sosté amb la mà dreta, un altre dels seus atributs tradicionals. La segona santa és santa Agnès, que subjecta la palma del martiri amb la mà dreta i un llibre amb l'esquerra. Veiem que el corder, el seu atribut més habitual, es planta i s'enfila tendrament a les cames de la santa.

El retaule està dedicat a santa Úrsula, una santa amb gran culte i devoció a l'edat mitjana i l'època moderna a Catalunya i, especialment, a l'àrea tarragonina.¹¹ No podem passar tampoc per alt que la major part de personatges representats a la predel·la, exceptuant sant Joan Evangelista i Crist, són també dones, posant així èmfasi en la santedat femenina i en figures que eren models de vida, com Caterina d'Alexandria, Margarida d'Antioquia o Agnès. Totes elles foren santes màrtirs a què es rendia culte per la seva exemplaritat, castedat i virtut. Santa Úrsula era una santa amb especial devoció pel fet que se la invocava contra la mort sobtada i els mals de cap, a més de ser protectora de les donzelles i patrona dels fabricants de draps.¹² El seu culte es va estendre per Europa des de la ciutat on havia estat martiritzada segles enrere, Colònia. Ja hem fet al·lusió als principals episodis que il·lustren la seva llegenda hagiogràfica en referir-nos a les diferents escenes que integren el retaule, per la qual cosa no insistirem a la narració. En tot cas, apuntarem que a partir del segle XII la seva figura va popularitzar-se gràcies a la invenció de les seves relíquies, que van ser trobades el 1106 a Colònia al denominat «*Ager Ursulanus*» i venerades des de llavors a la ciutat.¹³ La seva història i la de les onze mil donzelles, o verges, es va popularitzar a partir d'aquell moment gràcies a textos molt difosos a l'època, com la *Historia regum Britanniae* o el *Liber revelationum de sacre exercitu virginum Coloniensium*, ambdós del segle XII; i, sobretot, per la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze, ja del segle següent, que fou l'obra més influent en la creació de la imatge de la santa.¹⁴ Naturalment, hi ha variants hagiogràfiques que presenten personatges del relat amb noms diferents o, fins i tot, que situen els fets en èpoques distintes. Igualment, hi ha fonts que emplacen el seu turment al segle IV, mentre que altres ho fan a la centúria següent. La majoria, però, expliquen que es va produir al segle III, l'any 238.¹⁵

Quant a la imatge de la santa,¹⁶ se l'acostuma a presentar com una jove donzella, sempre ben engalanada en ser de nissaga reial. Igualment per això, sovint apareix coronada, com en el nostre retaule. Entre els seus atributs destaquen l'arc i la fletxa. Pel que fa als cicles iconogràfics més cèlebres i citats es troben els del *Reliquiari de Santa Úrsula* conservat a l'Hospital de Sant Joan de Bruges, obra de Hans Memling (1489), o les pintures que Vittore Carpaccio va realitzar cap a 1490-1495 per a la Scuola di Sant'Orsola de Venècia, avui a la Galleria dell'Accademia de Venècia. A terres catalanes destaca el *Retaule de Santa Úrsula* realitzat pel taller de Jaume Cascall per a l'església de Sant Llorenç de Lleida cap al 1360, encara conservat *in situ*;¹⁷

11 Español, 2014: 54-61.

12 Réau, 1959: 1297-1300.

13 Deumens, 2011: 1-5. Montgomery, 2010.

14 Varazze, 1982: vol. II, 677-681.

15 Díaz, 1996. Cusack, 1999: 89-104.

16 Réau, 1959: 1297-1300. Ferreira, 1991. Díaz, 1996: 209-224. Rodríguez i Pérez, 1995: 763-772. Gómez-Chacón, 2018.

17 Duran, 1932-1934: vol. I, lám. 22. Español, 2014: 61.

el que Joan Reixac va pintar el 1468 per al monestir de Poblet, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya;¹⁸ i ja en l'època del Renaixement, el retaule que Joan de Borgonya va fer cap a 1520-1523 per a la catedral de Girona, posteriorment traslladat al santuari de les Olives (Sant Esteve de Guialbes, Girona), del qual només conservem el compartiment principal, encara que fotografies antigues ens permeten conèixer els compartiments que van ser destruïts el 1936.¹⁹ Aquesta darrera obra és, segurament, el millor paral·lel iconogràfic per a la qual ens ocupa, ja que va ser realitzada poc abans.

El cicle representat al retaule que estudiem, així com a la resta d'exemples esmentats, segueix de manera molt fidel el relat de la *Llegenda Daurada*, ja que els episodis representats s'ajusten en tots els detalls al que s'explica al text de Varazze. Això és degut a la gran popularitat d'aquesta font en terres catalanes, de la qual va existir traducció catalana des del segle XIV.²⁰ Ho veiem, per exemple, a l'escena en què l'emissari demana a Maur la mà d'Úrsula, en què en un segon terme s'ha ubicat a pare i filla conversant, mostrant el moment en què la santa li va comunicar al seu progenitor que acceptaria la proposta de matrimoni que li formulaven si es complien una sèrie de condicions.²¹ Passa exactament el mateix amb el grup d'homes que apareixen representats en primer terme a l'episodi en què Úrsula i les donzelles es disposen a emprendre el viatge, que podrien identificar-se o bé amb els mariners i acompanyants masculins que el rei Maur va posar a disposició de la seva filla perquè protegissin la comitiva, o bé amb la gent que van arribar des de diferents punts per unir-se a l'expedició, o bé amb els curiosos que s'hi van amuntegar i que no volien perdre's l'espectacle. Igualment, el fet que el papa Ciríac aparegui acompanyat de dos cardenals i altres personatges a la tercera escena, podria ser una transposició del que s'afirma a la *Llegenda Daurada* sobre l'arribada de l'expedició a Roma, és a dir, que el papa va sortir a rebre'ls acompanyat de tot el clergat romà.²² També és molt significatiu que entre el seguici de donzelles que veiem en aquesta mateixa escena aparegui un bisbe. Se l'ha d'identificar, com ja hem apuntat, amb sant Pàntul, a qui s'esmenta explícitament al text de Varazze com un dels acompanyants d'Úrsula en la seva visita a Roma.²³ I també és ressenyable que no aparegui Eteri, el marit d'Úrsula, a qui Varazze no esmenta. Pel que fa a l'última escena, la del martiri, la ferocitat amb què els huns s'acarnissen amb les verges i el protagonisme que Úrsula i el seu assassí adquireixen en la representació, també es corresponen fidelment al que Varazze va descriure.

Estructuralment, el retaule forma un conjunt ben organitzat i proporcionalment coherent, amb una amplitud similar dels tres carrers. Conserva íntegrament, a més, la maçoneria daurada original. En general, presenta una estructura força simple que adquireix un cert protagonisme gràcies al ritme que li confereixen les pilastres motllurades amb fusts rebaixats, afins a la tradició clàssica, que separen els carrers i els compartiments de la predel·la. Ens trobem davant d'elements que esdevenen una interpretació reduccionista del llenguatge dels ordres clàssics, especialment del toscà. A més, el cos superior i el bancal apareixen delimitats per un estret entaulament igualment motllurat. Tant aquest element com les pilastres presenten al seu interior una rica decoració esgrafiada en daurat i blau amb motius que recorden els repertoris *a candelieri* típics del repertori ornamental del Renaixement. El conjunt es remata amb una venera i dos fragments de motllura flanquejant-la, que presenten una mena de cresteria superior amb motius de tradició gòtica i una decoració interior de tipus vegetal amb fulles i tiges. És probable que la ubicació d'aquests elements no sigui l'original o que hi manquin d'altres de similars, qüestions que haurien d'acabar d'esclarir en el marc d'un estudi tècnic complet.

Ja que invoquem la necessitat d'una anàlisi d'aquest tipus, apuntarem que l'obra respon als procediments habituals en la construcció de retaules durant els segles XV i XVI. Si ens fixem en la part posterior del moble (figura 3), veurem que cadascun dels carrers estan integrats per tres taulons de fusta de pi assemblats verticalment a cantell viu. En el cas de la predel·la, els taulons són dos, no són de pi, i es van disposar horitzontalment, com era habitual en aquesta part dels retaules (figura 4). En el cas del cos superior, i no així al bancal, les juntes dels taulons van reforçar-se amb estopa barrejada amb una

18 Alcoy i Beseran, 1994: 145-150.

19 Garriga, 1998: 62-69.

20 Kniazzezh i Neugaard, 1977.

21 Varazze, 1982: vol. II, 677-678.

22 La versió catalana comenta que el papa era «[...] nat en Bretaya e moltes de les verges eren ses parentes; per què, les recebé ab tota la clerecía a gran honor» vegeu: Kniazzezh i Neugaard, 1977: 367.

23 Varazze, 1982: vol. II, 678.



FIGURA 3. Revers del cos superior del Retaule de Santa Úrsula. Foto: Restaurart.

FIGURA 4. Revers de la predel·la del Retaule de Santa Úrsula. Foto: A. Velasco.

base de guix i cola animal; i en dos dels carrers, el central i el dret, va aplicar-se a tota la superfície una capa de guix. L'estructura va reblar-se amb diversos barrots disposats horitzontalment, que es van fixar introduint claus de forja per la part davantera de les taules i van doblegar-se en travessar els barrots. Alguns d'aquests travessers dels carrers laterals són més llargs i arriben fins al carrer central, on van clavar-se per fixar encara més l'estructura del conjunt. En el cas de la predel·la, els barrots van disposar-se verticalment. És significatiu que en aquesta part posterior del bancal es conservi un dibuix fet a carbonet que mostra un arc conopial, cosa que possiblement indica que els taulons s'havien destinat inicialment a un altre ús, o bé que el fuster va realitzar sobre ells l'esbós d'algun altre projecte.

Quant a l'atribució a Jaume Forner, a part de la informació que proporcionen les fotografies conservades de l'obra a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, hem tingut accés a una carta de 28 de desembre de 1988 on Santiago Alcolea Blanch, director d'aquesta institució, es dirigeix a Andreu Maristany, de Barcelona, responent-li a una consulta prèvia en què confirma l'atribució a Forner.²⁴ Alcolea remarca a la missiva que l'obra es trobava en un notable estat de conservació i destaca que: «És una obra que encara manté, exceptuant algunes petites llacunes i desperfectes sense gaire importància, les seves qualitats pictòriques pràcticament intactes».

Efectivament, l'estil de l'obra connecta directament amb els treballs documentats de Jaume Forner, ja siguin de les etapes a Perpinyà o Barcelona. Conservem el *Retaule de Santa Maria* de Marcèvol (1527),²⁵ l'única obra coneguda de la seva activitat a l'altra banda dels Pirineus, avui preservat a la veïna església

24 La carta forma part de l'arxiu personal de la família propietària del retaule a data de 2021.

25 Durliat, 1954: 146-148.

de Nostra Senyora de les Grades (Arboçols); el *Retaule de Sant Julià* d'Argentona (1531), realitzat en col·laboració amb Nicolau de Credensa i Antoni Ropit, desgraciadament destruït el 1936 i només conegut per fotografies;²⁶ i el *Retaule de Santa Agnès* procedent de l'església de Malanyanes (1536), avui al Museu Diocesà de Barcelona.²⁷ Aquestes tres obres documentades han permès atribuir-li el retaule conservat a l'Hospital de Sant Joan de Sitges, que prèviament va estar al Santuari del Vinyet i que va ser segurament pintat primigèniament per a l'església parroquial de la localitat;²⁸ una *Epifania* conservada al monestir de Santa Maria de Pedralbes, a Barcelona;²⁹ i un *Sant Llop* procedent de l'església del Figueró —localitat propera a Tagamanent, on el 1557 es documenta l'artista—, avui conservat al Museu Diocesà de Barcelona.³⁰ Sabem, a més, de la seva intervenció en una altra obra documentada i parcialment preservada, el *Retaule de Sant Romà* de Lloret, contractat el 1541 per Pere Serafi i Jaume Fontanet II que es van encarregar, respectivament, de la pintura i el daurat del moble. Amb tot, un document notarial del 1556 ens informa que Jaume Forner va auxiliar Serafi en les tasques de pintura, fet que certifica la seva intervenció a l'encàrrec.³¹ Sigui com sigui, Forner va treballar allà a les ordres de Serafi, per la qual cosa és difícil aïllar el seu estil als nou compartiments conservats actualment a l'església.

Pel que fa als paral·lels que justifiquen l'atribució del nostre retaule a Jaume Forner, tenim que les cares de les donzelles que veiem al compartiment amb l'arribada de santa Úrsula i els seus acompanyants a Roma, responen a les mateixes característiques que alguns dels que trobem en diferents compartiments del *Retaule de Santa Agnès* de Malanyanes, com el de santa Agnès a la taula en què rebutja casar-se amb el fill del prefecte de Roma, o el de la santa a l'escena en què apareix llegint el breviari protegida per un àngel mentre el diable escanya el seu pretendent. Alguns d'aquests rostres femenins també es poden comparar amb el de Maria a l'*Epifania* conservada al monestir de Santa Maria de Pedralbes. En aquesta darrera obra veiem, a més, un parell de rostres barbats que es poden acarar amb el del bisbe sant Pàntul que apareix entre el seguici de dones a l'escena esmentada del *Retaule de Santa Úrsula*.

Encara en relació amb la mateixa escena, el personatge de perfil que apareix darrere d'un dels cardenals presenta un rostre amb faccions molt similars a qualsevol dels tres reis de l'*Epifania* de Pedralbes. Un d'ells, Baltasar, presenta clares concomitàncies amb el rostre del papa que rep la santa a Roma, com veurem si voltegem aquesta darrera imatge lleugerament. Aquesta tipologia de rostre de perfil és molt habitual en el pintor, i també el trobem al capitost dels huns que ha disparat la fletxa a Úrsula al compartiment del martiri de la santa. Tornant als cardenals del compartiment que mostra l'arribada d'Úrsula a Roma; el qual realitza el gest d'aixecar la mà, guarda una gran semblança amb un dels personatges que assisteix a la decapitació de santa Agnès al retaule de Malanyanes, amb qui també comparteix el mateix tipus de barba bifida. En aquest mateix compartiment veiem que el rostre de la santa, que esgota el seu darrer alè, presenta la mateixa expressió que el de santa Úrsula a la taula del seu martiri a Colònia; mentre que el del saig que decapita Agnès, és molt semblant al d'un dels bàrbars que talla el cap a una de les companyes d'Úrsula.

D'altra banda, el rostre d'Úrsula al compartiment principal del nostre retaule troba un bon paral·lel al de la Magdalena d'un *Calvari* que Post va poder encara veure a la capella del Sant Sagrament del monestir de Santes Creus i que va atribuir a Forner.³² Es tracta d'una obra que, malgrat l'evidència estilística, no s'ha recollit entre els treballs de l'artista a les darreres publicacions.³³ El rostre de Crist, per exemple, comparteix el mateix tipus humà que el que apareix a la predel·la del *Retaule de Santa Úrsula*. Aquest *Calvari* de Santes Creus és especialment interessant perquè el model del Crist és molt semblant al que trobem a la mateixa escena del retaule de Malanyanes.³⁴ D'altra banda, a la *Flagel·lació de Crist* de Malanyanes trobem

un sant Joan Evangelista que mostra uns trets facials i una inclinació del cap semblants al del mateix sant a la predel·la del nostre retaule. Al *Calvari* de Malanyanes, a més, el rostre de sant Joan Evangelista respon a un tipus facial similar al de l'acòlit que apareix darrere del papa Ciríac i al d'una de les acompanyants de la santa al compartiment corresponent del *Retaule de Santa Úrsula*. Finalment, a l'escena en què el pare d'Úrsula rep l'emissari que li demana la mà de la filla, també trobem un personatge amb una faç anàloga.

Jaume Forner és un artista, com ja hem dit, documentat primer a Perpinyà i, posteriorment, a Barcelona.³⁵ La seva primera aparició a la regió rossellonesa data del 1509, i allí el trobem encara treballant el 1527. Com a pintor habitant de Perpinyà va contractar el 1516 un retaule per a la localitat de Bigaranes, i el 1524 un retaule amb els paraires i abaixadors de la ciutat dedicat a santa Petronilla, a més de la realització d'una imatge escultòrica de la dita santa destinada a la catedral de Sant Joan. Amb tot, el 1527 el documentem com a pintor amb residència a Vinçà, a la comarca del Conflent, just quan signa la capitulació del *Retaule de Santa Maria* de Marcèvol, la que hem dit que és la seva única obra conservada a l'altra banda dels Pirineus i que és una de les fonamentals per conèixer el seu estil.

Les següents notícies que coneixem d'ell són del 1531, quan ja apareix residint i treballant a Barcelona. Es tracta de documentació relacionada amb dos encàrrecs, el *Retaule de Sant Julià* d'Argentona, que va pintar amb Nicolau de Credensa i Antoni Ropit; i un retaule que li van encarregar els cònsols de la Llotja de Mar de Barcelona. El primer es va



FIGURA 5. Jaume Forner, *Resurrecció de Crist* conservada al Museu de Montserrat. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògrafa: Àngela Gallego.

26 Post, 1958: 210-211 i 215-221, fig. 78. Graupera, 2011: 304-306.

27 Madurell, 1944: 201-208. Jardí, 2007-2008: 91-92.

28 Coll, 1990.

29 Post, 1958: 222-225, fig. 81. Cornudella, 2005: 155-157.

30 Sobre l'atribució, vegeu Cornudella, 2002-2003: 183, que va seguir una intuïció prèvia de Post vegeu Post, 1958: 528-530. L'obra apareix reproduïda a Post, 1958: 528, fig. 225, amb atribució a l'escola catalana del segle XVI.

31 Bosch, 1998: 111-116.

32 Post, 1958: 222-223, fig. 80. Se'n conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Mas C-1919, amb atribució a Jaume Forner.

33 Per exemple, no apareix recollida a Cornudella, 2005.

34 En paral·lel, el Crist pot posar-se en relació amb el que apareix en un compartiment de retaule conservat a Sant Esteve de Banyoles, de cap a 1540, que s'ha atribuït a Pere Serafi vegeu Cornudella, 2004: 168, nota 114. Torres, 2011: 137. I no oblidem, en aquest sentit, que Forner i Serafi van col·laborar el 1541 en el retaule de Lloret, com ja hem esmentat més amunt. Hem tingut coneixement de la taula de Banyoles a través de Santi Torras, que ens ha suggerit amablement la relació del Crist amb el de Forner al compartiment de Santes Creus. Igualment, agraïm a Francesc Miralpeix i Joan Bosch les informacions facilitades al voltant de les taules de Serafi conservades al monestir

banyolí.
35 Sobre Jaume Forner, vegeu Durliat, 1954: 148-152. Post, 1958: 209-230. Garriga i Carbonell, 1986: 148-149. Coll, 1990: 36-61. Miquel, 1998: 69-77. Mirambell, 2002: 89-93. Cornudella, 2002-2003: 182-183. Cornudella, 2005. Mirambell, 2011: 346-347 i 358-359. En aquestes publicacions es recullen les referències bibliogràfiques relatives als treballs que citarem en el següents paràgrafs.



FIGURA 6. Jaume Forner, *Adoració del Nen* procedent de Mataró conservada al Museu de Montserrat. Foto: Museu de Montserrat.

FIGURA 7. Retaule de la capella de Sant Joan del Monestir de Santes Creus, amb el *Calvari* de Jaume Forner inserit a la zona central. Foto: Agència Catalana del Patrimoni Cultural (Pepo Segura).



conservar fins al 1936 i el coneixem per fotografies que permeten veure que era una obra monumental amb una trentena de compartiments. Amb tot, si analitzem els seus compartiments no és gens senzill aïllar la intervenció de Forner. Cinc anys després va contractar l'esmentat *Retaule de Santa Agnès* de Malanyanes, avui conservat al Museu Diocesà de Barcelona, que és la segona de les obres clau per aïllar-ne l'estil. Entre el 1540 i el 1541 apareix treballant en un retaule per a l'església de l'Hospitalet de Llobregat dedicat a santa Eulàlia de Mèrida, que no va finalitzar; i a l'any següent, un per a l'església del monestir de Montsió de Barcelona dedicat a santa Apol·lònia.

Cap al 1544 treballava en el retaule avui conservat a l'Hospital de Sant Joan de Sitges que, tot i no estar documentat, sabem que en aquella data el pintava un mestre de Barcelona, fet que va contribuir que l'obra s'atribuís a Forner. El 1548 contractava un retaule amb la vídua de Bernat Joan de Marimon i dos anys després un altre per al monestir de Sant Quirze de Colera, seguint un encàrrec de l'abat Gaspar Paratge. Durant els anys següents va continuar efectuant retaules en solitari o col·laborant amb altres pintors, com va fer amb Pere Serafi a Lloret de Mar entre 1548 i 1549. Altres vegades, fins i tot, va ocupar-se únicament de tasques de daurat i va cedir el protagonisme pictòric a altres mestres, com a Pietro Paolo da Montalbergo en sengles encàrrecs per a Sant Vicenç de Malla (1554) i Tagamanent (1557). El 1552 se li encarregava el retaule de la capella de la Concepció dels claustrers nous de la catedral de Vic, i

l'any següent contractava un retaule per a Vilacetrú (Manlleu). Aquests treballs a la comarca d'Osona es complementen amb la finalització el 1554 del retaule de la capella de sant Joan del monestir del Carme de Vic, que anys abans havia iniciat Joan Gascó. L'últim encàrrec que tenim documentat en relació amb la seva activitat artística és el que va signar el 1559, al costat del també pintor Joan Arissó, per fer un retaule destinat a l'església de Sant Pere d'Octavià (Sant Cugat del Vallès). A partir d'aquell moment, Forner desapareix de la documentació.

La trajectòria apuntada ens emplaça davant un artista segurament nascut i format a Perpinyà que, temps després, es va traslladar a un altre focus pictòric important a la recerca de fortuna professional, el de Barcelona. Va treballar durant cinquanta anys, cosa que ens parla d'una trajectòria fecunda i dilatada de la qual, malauradament, ens han arribat menys obres del que seria desitjable. En aquest sentit, cal fer algunes precisions en relació amb el catàleg del pintor. La primera, relativa als retaules d'Argentona i Sitges en què, per raons diferents, és difícil delimitar l'estil del mestre. Al primer, perquè hi va treballar amb dos pintors més i la seva mà hi queda diluïda; i al segon, perquè una intervenció posterior va alterar l'estil primigeni de l'obra. Hem d'esmentar també la incorporació recent al seu catàleg d'una *Resurrecció* (91 x 69 cm) conservada al Museu de Montserrat (figura 5),³⁶ institució que també conserva una *Adoració del Nen* procedent de Mataró que clarament mostra els estilemes del mestre (figura 6).³⁷

Jaume Forner és un d'aquells pintors que hem d'incloure entre els continuadors del romanisme inicial que a Catalunya va representar l'art de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, juntament amb altres mestres com Pere Serafi o Pietro Paolo da Montalbergo.³⁸ Es tracta de mestres actius al segon terç del segle XVI que, entre altres coses, van consolidar l'ús de les estampes nòrdiques i rafaelesques com a font d'inspiració compositiva. Aquests gravats els servien per nodrir els seus retaules de models procedents de l'Alt Renaixement italià, com va fer Forner als retaules de Malanyanes i Sitges, especialment en aquest darrer, on la incorporació de models rafaelescos és especialment remarcable. Per qualitat, resultats i forma de procedir en relació amb això que acabem d'esmentar, podem equiparar Forner amb pintors com Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, actius a la Catalunya central i també a Andorra.³⁹ Forner, malgrat aquest ús de les fonts gràfiques i el seu dibuix de traços precisos i delicats, elabora figures amb una certa rigidesa i les situa en composicions que, pel seu tractament espacial, encara remetien a la tradició tardogòtica, tant pels sistemes de representació, com per l'amuntegament de personatges,⁴⁰ i així ho veiem en algunes escenes del *Retaule de Santa Úrsula*. Res estrany, tot sigui dit de passada, en força pintors catalans del període que van assumir epidèrmicament certs postulats italianitzants, però que van continuar desenvolupant el seu ofici en base a principis plenament lligats a la tradició quatrecentista.

Una darrera qüestió de la qual voldríem ocupar-nos en relació amb el *Retaule de Santa Úrsula* és la de la seva procedència. Hem comentat al principi que la tradició oral recollida pels anteriors propietaris de l'obra establia que l'origen del retaule es trobava a la granja cistercenca de la Tallada, a la Secuita, d'on l'obra va sortir als anys vuitanta del segle XX. La dependència de la granja del monestir de Santes Creus, juntament amb el fet que al compartiment central del retaule aparegués com a donant un frare amb hàbit blanc, cistercenc, de seguida va fer-nos pensar en el *Calvari*, ja esmentat més amunt, que Post havia pogut veure a la capella del Sant Sagrament del monestir de Santes Creus i que havia atribuït a Forner. Aquesta taula no havia estat incorporada al catàleg de Forner en els darrers estudis que s'havien fet sobre la seva figura, però era evident que l'hi pertanyia. L'estil, per tant, era absolutament coincident amb el del nostre retaule, que no tenia cap compartiment de remat, a més.

Fins fa ben poc, el *Calvari* s'ha conservat incorporat, afegit i descontextualitzat, en un retaule barroc del monestir que presenta dues escultures de sant Joaquim i santa Anna als carrers laterals (figura 7). A finals del segle XIX Ramon Sals esmenta que a la capella de les Ànimes hi havia un retaule amb aquestes

³⁶ Roonthiva, 2012: 134-135.

³⁷ Va ingressar al museu el 1919 a través d'una donació de Salvador Mayolas i després d'haver estat exposada a l'exposició permanent de l'antic museu durant força anys, ara en feia més de trenta que romanía a la reserva. Vegeu «Finestra oberta. 14 de desembre de 2015». *El Propileu: fòrum d'informació i de diàleg del Museu de Montserrat*. [Monistrol de Montserrat]: el Museu, vol. 18, 2015, pàg. 24. Segons ens comunica el pare Laplana, l'atribució d'aquestes dues taules conservades al museu va ser efectuada per Joaquim Garriga.

³⁸ Per a una contextualització de l'estil de Forner en el context del romanisme català, vegeu Cornudella, 2002-2003: 182-183 i Cornudella, 2005: 155-157.

³⁹ Bosch i Miralpeix, 2017: 114.

⁴⁰ Aquestes qüestions van ser assenyalades per Garriga i Carbonell, 1986: 149.

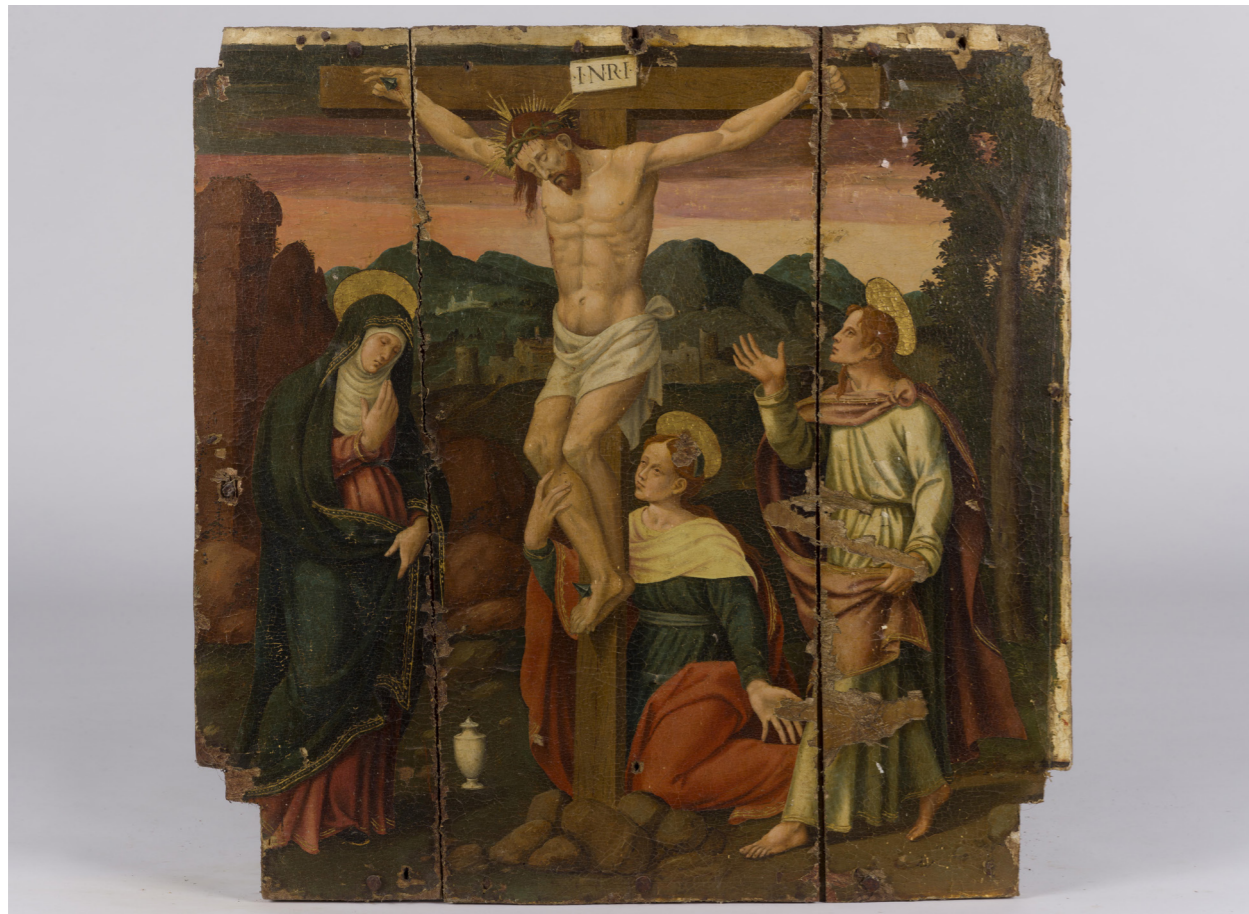


FIGURA 8. Jaume Forner, *Calvari* conservat al monestir de Santes Creus. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògraf: Ramon Maroto.

figures,⁴¹ però la capella on fins fa poc s'ha conservat el retaule és la dels sants Joans, al transsepte, i, de fet, sembla que la fornícula central del conjunt era ocupada per una imatge del Baptista. Les escultures mencionades, tanmateix, procedeixen de la capella de les Ànimes.⁴² El nostre *Calvari* ocupava l'espai que es troba immediatament per sota de la fornícula central, i s'ignora el moment en què fou incorporat allà, potser coincidint amb la mateixa realització del retaule, al segle XVII.

El retaule ha estat desmuntat en data recent i traslladat al Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMC), per tal de procedir a la seva restauració.⁴³ L'operació ha permès tenir accés al *Calvari* i la seva materialitat física (figura 8), cosa que ha confirmat diverses qüestions. La primera, que va ser pintat pel mateix artista que va realitzar el *Retaule de Santa Úrsula*, Jaume Forner. La coincidència és absoluta, tant en els estilemes dels rostres, com en els prototips humans o, fins i tot, en detalls secundaris com la decoració daurada dels rivets dels vestits. També hi ha coincidència en el tipus de nimbes, de raigs, tant en el que Crist duu al *Calvari* com al compartiment central de la predel·la del retaule. D'altra banda, la proporció de mides entre el retaule i la taula de Santes Creus és proporcional. El retaule amida 250 x 243 cm, mentre que el *Calvari* fa 66 x 66 cm, fet que dona una correlació de mides ben ajustada.

41 Salas, 1894: 10.

42 Extreiem aquestes informacions del blog: ART [en línia]. <http://mjvirgili.blogspot.com/2007/08/guia-del-monestir-de-santes-creus.html> [consulta: 25 desembre 2021]. Vull agrair a Francesc Miralpeix que m'hagi fet conèixer aquestes dades.

43 Agraïeix, en aquest sentit, les informacions facilitades sobre aquestes tasques per Joan Ibarra, de l'Àrea de Monuments i Jaciment de l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural, i de Pep Paret, tècnic del CRBMC.

Tècnicament, el sistema constructiu dels compartiments del Retaule de Santa Úrsula és idèntic al del *Calvari*. En ambdós casos trobem els procediments habituals en l'assemblatge i preparació dels taulons, heretats de la tradició quatrecentista. Tanmateix, es detecta una coincidència que és fonamental per concloure que la taula isolada conservada al monestir, primigèniament, era el compartiment que rematava el retaule per la part superior. Ens referim a l'amplada dels tres taulons que conformen el *Calvari*. Els taulons són tres posts irregulars assemblades a cantell viu que amiden d'amplada, d'esquerra a dreta, 18,5 cm, 28,5 cm i 19 cm. El compartiment principal del retaule, a sobre del qual s'ubicava el *Calvari*, també està integrat per tres posts assemblades amb idèntica tècnica i amb les mateixes característiques que presenten una amplada de 19 cm, 28,5 cm i 27 cm. Com podem veure, l'única amplada que no coincideix és la del tauló dret, però hi ha una explicació lògica: aquest tauló presenta uns quants centímetres de més degut a l'àrea reserva, de color blanc, en què s'acobla l'obra de fusteria per la part anterior del retaule. Si restem aquests centímetres de reserva, ens queden 19 cm, que és exactament la mida del tauló corresponent del *Calvari*. Això vol dir que el fuster que va realitzar l'estructura va retallar el tauló del *Calvari* per aquest costat, atès que li sobrava superfície. Tot plegat confirma allò que es detecta en altres retaules catalans del segle XV i XVI, és a dir, que el fuster va emprar els mateixos taulons per construir els compartiments de determinats carrers, i d'aquí la coincidència en l'amplada dels mateixos.

L'anàlisi tècnica posa de manifest altres punts de comunió que mereixen ser destacats. Igual que dos dels carrers del retaule, el *Calvari* presenta tota la part posterior recoberta per l'habitual barreja de guix, cola animal i estopa que tenia la missió de mitigar els moviments higroscòpics de dilatació i contracció de la fusta (figura 9). Malgrat aquesta tècnica era generalitzada, hem d'assenyalar que, tant en el retaule com en el



FIGURA 9. Jaume Forner. Revers del *Calvari* conservat al monestir de Santes Creus. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògraf: Ramon Maroto.

compartiment conservat a Santes Creus es va aplicar seguint un mateix criteri, recobrint completament la superfície del revers, i no únicament les juntes, com passa en moltes ocasions. En relació a aquestes juntes, l'aparença que presenten per la part anterior, és a dir, per la superfície policroma, és idèntica en tots dos casos, amb evidents problemes d'excés d'obertura que són conseqüència de l'esmentada higroscòpia del suport que, tant el sistema constructiu com la preparació de la part posterior, no han pogut combatre. Això ha ocasionat que les juntes apareguin especialment obertes.

Totes aquestes coincidències porten a concloure que el *Calvari* de Santes Creus i el *Retaule de Santa Úrsula* eren en origen un conjunt que, per raons que desconeixem, va disgregar-se. El *Calvari* va integrar-se a l'estructura del retaule barroc de la capella dels sants Joans del monestir, mentre que el retaule va ser traslladat a la granja del Mas de la Tallada que, com ja s'ha dit, pertanyia als dominis senyorials de Santes Creus. Això permet deduir que l'obra va ser pintada per Jaume Forner per presidir algun dels altars del monestir, en una data indeterminada entre 1530 i 1550, potser en temps de l'abat Jaume Valls (1534-1560).⁴⁴ L'obra devia romandre al seu emplaçament i complint la seva funció litúrgica fins que se la va considerar amortitzada, això és, potser fins al segle XVII. Ho deduïm del fet que el *Calvari* s'integrés en un retaule realitzat en aquest moment, el de la capella dels sants Joans, juntament amb una segona qüestió: es documenta just en aquell moment algun altre trasllat d'un retaule del monestir a esglésies dels encontorns. És el cas del retaule major, realitzat per Pere Serra, Lluís Borrassà i Guerau Gener a inicis del segle XV, que el 1647 va traslladar-se en bona part a l'església de la Guàrdia de Prats,⁴⁵ de resultes de la realització d'un nou retaule barroc a càrrec de l'escultor Josep Tramulles. És possible, per tant, que en el cas del *Retaule de Santa Úrsula* es donés una casuística semblant.

Ja per concloure, l'aparició al mercat del *Retaule de Santa Úrsula* ha permès l'estudi de l'obra i la reconstrucció parcial del seu periple al llarg dels segles, des del monestir de Santes Creus, a la granja de la Tallada, passant per Barcelona i arribant fins a la seva adquisició per part de la Generalitat de Catalunya, operació que ha permès el seu retorn al monestir per al qual va ser pintat fa gairebé cinc segles. La compra ha estat un doble exercici de responsabilitat des del punt de vista institucional, ja que el monestir avui pertany a la Generalitat i el gestiona l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural. La feliç coincidència de l'aparició de l'obra amb la restauració d'un dels retaules barrocs del monestir ha permès, de retruc, desvetllar no només que una taula amb el *Calvari* conservada al monestir de forma descontextualitzada pertanyia al mateix conjunt, sinó que el retaule havia estat pintat per a Santes Creus, i no pas per a la granja de la Tallada. A banda, s'ha pogut confirmar que l'autor de l'obra és el pintor Jaume Forner, amb la qual cosa el monestir ha guanyat, físicament, un retaule que lluirà per sempre més (esperem) al lloc per al qual va ser concebut.

Referències bibliogràfiques

ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere (1994). «Notícia sobre la procedència pobletana del retaule de Santa Úrsula de Joan Reixac». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 2, pàg. 145-150.

BALDOR, Elisabeth (1999). *El monestir de Santes Creus: Des del primer abadiat quadriennal a la guerra dels Segadors (1619-1641)*. Lleida: Pagès Editors, pàg. 166-170.

BOSCH, Joan (1998). «Pere Serafi, Jaume Forner II I Jaume Fontanet II. Retaule de Sant Romà de Lloret. *El turment de la llengua, Pujada al Calvari*». En: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Catàleg d'exposició. Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 111-116.

BOSCH, Joan; Miralpeix, Francesc (2017). *L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII. Andorra: Govern d'Andorra, pàg. 114*.

BRACONS, Josep (2004). «La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia de Prats». En: *La Guàrdia de Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*. Valls: Cossetània, 2004, pàg. 91-102.

Butlletí de la Biblioteca Parroquial de Barberà de la Conca. Juliol de 1972, pàg. 4.

COLL, Isabel (1990). *L'edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.

COMPANYS, Isabel; Virgili, M^a Joana (1985). «L'art santescreuí en temps de l'abat Jeroni Contijoc (1560-1593)». *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, vol. 8, núm. 61-62, pàg. 19-64.

CORNUDELLA, Rafael (2002-2003). «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic». *Locus Amoenus*, vol. 6, pàg. 145-185.

___ (2004). «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus*, vol. 7, pàg. 137-169.

___ (2005). «Epifania. Jaume Forner». En: *Pedralbes. Els tresors del monestir*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, pàg. 155-157.

CUSACK, Carole M. (1999). «Hagiography and History: The Legend of Saint Ursula». En: Cusack, Carole M.; Oldmeadow, Peter (eds.). *This Immense Panorama: Studies in Honour of Eric J. Sharpe*. Sydney: University of Sydney, pàg. 89-104.

DALMAU, Marc (2012). «El casal fortificat de la Tallada. Notes d'una sortida excursionista». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 13, pàg. 8-10.

___ (2012-2013). «Ressenya de la monografia "La Secuita, senyoriu de Santes Creus. Notes històriques" de Daniel Recasens i Comes». *Butlletí Arqueològic*, vol. V, núm. 34-35, pàg. 259-268.

___ (2013). «Història de la granja cistercenca de la Tallada, priorat de Santes Creus». *Santes Creus. Revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, vol. XXV, pàg. 73-118.

___ (2018). «Època contemporània. La família Estruch, el comerç de vi del Manso Tallada i els seus descendents». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 35, pàg. 18-21.

___ (2021). «La capella i el retaule gòtic de Santa Úrsula de la granja santescreuina de la Tallada». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 37, pàg. 22-25.

DEUMENS, Eleanor (2011). «*Gratia Undecima Mille*: The Cult of Eleven Thousand Virgins in Cologne». *Journal of Undergraduate Research*, vol. 13, núm. 1, pàg. 1-5.

⁴⁴ Sobre aquest abat, vegeu Companys i Virgili, 1985: 46-47, nota 41.

⁴⁵ Bracons, 2004: 91-102.

DÍAZ, Ana M^a (1996). «Iconografía de Santa Úrsula y sus ejemplos en Canarias». En: Morales Padrón, Francisco (coord.). *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. Vol. II. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pàg. 209-224.

DURAN I SANPERE, Agustí (1932-1934). *Els retaules de pedra*. 2 vols. Barcelona: Editorial Alpha.

DURLIAT, Marcel (1954). *Arts anciens du Roussillon. Peinture*. Perpinyà: Conseil Générale des Pyrénées Orientales.

Español, Francesca (2014). «El tresor de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna». *Quaderns de Vilaniu*, núm. 66, pàg. 47-66.

FERREIRO, Jaime (1991). *La leyenda de las once mil vírgenes: sus reliquias, culto e iconografía*. Múrcia: Universidad de Murcia.

GARRIGA, Joaquim (1998). «Joan de Borgonya. Retaule de Santa Úrsula i les Onze Mil verges. *Santa Úrsula*». En: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg d'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 62-69.

GARRIGA, Joaquim; CARBONELL, Marià (et al.) (1986). *L'època del Renaixement. S. XVI*. Barcelona: Edicions 62, *Història de l'Art Català*, 4.

GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2018). «Santa Úrsula y las once mil vírgenes» [en línia]. *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid*. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula> [consulta: 27 desembre 2021].

GRAUPERA GRAUPERA, Joaquim (2011). *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI). Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/80834> [consulta: 27 desembre 2021].

JARDÍ ANGUERA, Montserrat (2007-2008). «L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV». *Locus Amoenus*, vol. 9, pàg. 79-99 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.183> [consulta: 27 desembre 2021].

KNIAZZEH, Charlotte S. M Maneikis; NEUGAARD, Edward J., (eds.) (1977). *Vides de Sants Rosselloneses*. 3 vols. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

MADURELL I MARIMON, Josep M^a (1944). *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos : notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*. [Barcelona]: Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona, pàg. 201-208.

MIQUEL, Domènec (1998). «El contracte del retaule major de la parròquia de Sant Pere d'Octavià». *Gausac: Publicació del Grup d'Estudis Locals de Sant Cugat del Vallès*, núm. 12, pàg. 69-77.

MIRAMBELL, Miquel (2002). *La pintura del segle XVI a Vic. El taller dels Gascó*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, pàg. 89-93.

___ (2011). «Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cincentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur». *Ausa*, vol. xxv, núm. 168, pàg. 333-375.

MONTGOMERY, Scott B. (2010). *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Berna: Peter Lang.

«Finestra oberta. 14 de desembre de 2015». *El Propileu: fòrum d'informació i de diàleg del Museu de Montserrat. [Monistrol de Montserrat]: el Museu*, vol. 18, 2015, pàg. 24.

POST, Chandler Rathfon (1958). *A History of Spanish Painting: Volume XII - Part I. The Catalan School in the Early Renaissance*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.

RÉAU, Louis (1959). *Iconographie de l'art chrétien tome III : iconographie des saints*. París: Presses Universitaires de France.

RECASENS, Daniel (1929). *Secuita, senyoriu de Santes Creus: notes històriques*. La Secuita: La Guspira.

RODRÍGUEZ, Maria Victoria; Pérez, Fernando (1995). «Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia». En: Calleja González, María Valentina (coord.). *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. Vol. iv. Palència, Diputación Provincial de Palencia, pàg. 763-772.

ROONTHIVA, V. (2012). «Resurrecció de Crist». En: *CRBMC. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats. 2003-2010*. Valldoreix: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, pàg. 134-135.

SALAS, Ramon (1894). *Guia Histórica y Artística del Monasterio de Santas Creus*. Tarragona: Establecimiento tipográfico de F. Aris e hijo.

TORRES, Antoni (2011). *La retaulística a Banyoles i el Pla de l'Estany durant els segles XVI-XVII-XVIII* (treball de fi de màster). Girona: Universitat de Girona.

VARAZZE, Iacopo da (1982). *La Leyenda Dorada*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.